

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

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADA
EN COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN LITERATURA

La construcción gráfica y literaria de la ciudad de Quito en la novela gráfica ecuatoriana

El ejército de los tiburones martillo de Fabián Patinho.

Autor: Paula Valentina Artieda Maruri

Directora: Dra. Ana Estrella

Quito, 2022

Dedicatoria

A Soraya por ser madre, amor y apoyo.

Agradecimientos

Agradezco a mi madre por todo su cariño, entrega y sacrificio.

Agradezco a mi familia que han sido compañía en el camino.

Agradezco a los seres que no están, pero que sonríen a cada momento.

Agradezco a los amigos por crear instantes.

A quienes me han brindado su amor.

Agradezco a mis maestros por su compromiso por compartir conocimiento y enseñanzas.

Resumen

El espacio literario en un relato se ha formado a partir de recursos estilísticos y la influencia de concepciones sociales arbitrarias sobre la realidad de un lugar. En la literatura, los escenarios han sido estructuras fundamentales para el proceso de creación literaria. El espacio en una obra es la resignificación estética del espacio real, del mundo que nos rodea. A través del tiempo, la noción de lo espacial se ha ido transformando a causa de la aparición de nuevos géneros literarios y nuevas visiones artísticas. Una de las nuevas formas de expresión literaria es la novela gráfica, que se ha desarrollado desde hace mucho tiempo, pero que no hace mucho ha sido aceptada dentro del círculo literario. Los escenarios en una novela literaria siempre han sido estudiados desde el plano textual. Sin embargo, la novela gráfica nos conduce a la interpretación de la imagen y del texto. En esta disertación, se planteará cómo se construye la ciudad de Quito a partir del plano visual y textual que propone Fabián Patinho en *El ejército de los tiburones martillo*. La investigación trabajará con lo visual y lo escrito en un mismo nivel narratológico, pues ninguna de las dos formas de expresión son componentes de acompañamiento. La interpretación profundizará en procesos semióticos por la carga simbólica que posee el espacio en la historia y que genera un vínculo natural con el lector.

Palabras clave: novela gráfica, ciudad, texto, imagen, semiótica, cronotopo, símbolos, iconografía.

Índice

Introducción.....	7
Capítulo I: La novela gráfica al descubierto.....	14
1.1. Regresando al origen: inicios de la novela gráfica	14
1.2. La novela gráfica en Latinoamérica.	24
1.3. Conceptualización y caracterización de la novela gráfica	26
Capítulo II: Discurso narrativo, semiótico y la iconografía	32
2.1. Discurso narrativo.....	34
2.2. Discurso semiótico.....	44
2.2. La iconografía	48
Capítulo III: La ciudad	54
3.1. ¿Qué es ciudad?	54
3.2. La ciudad real y la ciudad imaginada	56
3.3. La ciudad en la literatura.....	62
3.4. Un breve acercamiento a la ciudad real de Quito	66
3.5. La ciudad literaria: autores que hablan de Quito	69
Capítulo IV: La ciudad en construcción	72
4.1. Análisis	72
4.1.1. Componentes del discurso visual.....	74
4.1.2. Componentes del discurso textual	90
4.1.3. Aspectos en común	98
Capítulo V: Conclusiones y recomendaciones	105

5.1. Conclusiones.....	105
5.2. Recomendaciones	109
Referencias	111

Introducción

La presente investigación tiene como tema central el análisis del espacio urbano de Quito que desarrolla Fabián Patinho, escritor ecuatoriano, en la novela gráfica *El ejército de los tiburones martillo* a través del plano textual y visual. El estudio literario, semiótico y sociológico permite identificar cómo los planos mencionados, que se encuentran íntimamente relacionados, son capaces de formar el espacio literario; así como la construcción de una idea de ciudad dentro de este género literario. La observación del espacio creado en esta novela gráfica tiene como objetivo la interpretación de los componentes lingüísticos y visuales para comprender cómo estos dialogan entre sí con el fin de generar un discurso narrativo, al mismo tiempo en el que se configura a la ciudad de Quito a través de una iconografía y caracterización específica.

Para estudiar el espacio que hay en esta novela gráfica, en particular, es necesario tomar en cuenta que nos encontramos frente al concepto de ciudad que, en realidad, es bastante amplio, ya que tenemos diferentes conceptos sobre este término. Más aún, si este se encuentra en un producto de la literatura, pues, el elemento se puede volver más abstracto; Canclini (1995) dice que una ciudad se compone no solo del espacio físico, sino también del imaginario que tiene su población y que se ha construido desde hace muchos años. Por ello, es común ver cómo la idea de un espacio en particular se forma a través de varias perspectivas en donde entra la narración social. Esta narración, sin embargo, cuenta, necesariamente, con componentes simbólicos que determinan características particulares que definen a un lugar.

Cuando teóricos como Canclini afirman que una idea colectiva se encuentra orientada por símbolos que presenta el espacio, es importante tomar en cuenta que a través

del análisis semiótico es posible formar una definición más clara de ciudad. Lotman (1996), por ejemplo, introduce el término de semiosfera, un espacio que posee varios signos o hechos culturales de un lugar determinado. Los signos a los que se refiere Lotman son elementos que permiten interpretar y entender el mundo que nos rodea, en este caso, el que se narra literariamente. Así mismo, para Eco (1984) existe el término iconoesfera, cuyo significado es muy parecido al de Lotman, pero este se centra en un análisis visual. En este caso, los elementos se encuentran vinculados, sobre todo, a la interpretación social y a la concesión de objetos y lugares simbólicos que tiene la urbe de la que se habla. En la iconosfera se toma en cuenta una hermenéutica desde los conceptos sociales, pero Eco (1976), también propone que un texto estético posee contenido semiótico porque se manipula la expresión a través de elementos decodificables dentro del espacio semiótico. Por ello, en la novela gráfica, para definir a la ciudad, se puede tomar en cuenta a la arquitectura ilustrada en la obra como elemento literario debido a que compone el discurso narrativo. La arquitectura, en este caso, va a tomar un papel significativo en el análisis narratológico ya que no solo traslada el concepto del urbanismo en la novela, sino que propone un contexto histórico y simbólico para connotar el texto (Eco, 2005).

Si bien la novela gráfica se encuentra enriquecida por el plano visual, el plano textual es un elemento que interactúa con la imagen en toda la obra y, por tanto, existe la posibilidad de un análisis literario. Así mismo, para percibir dicho análisis, la intertextualidad es otra forma de poner en evidencia el componente literario dentro de una novela gráfica, pues al contrastar la obra con otras a partir de un elemento en particular se refleja la intención literaria. Por ejemplo, si bien *El ejército de los tiburones martillo* es una de las primeras novelas gráficas del país, por no decir la primera, no es la única obra que habla de la ciudad de Quito de forma literaria. Por ello, observar cómo otros

autores describen a la ciudad da una pauta no solo semiótica, sino histórica de cómo ha sido concebida esa ciudad literaria que forma parte de la literatura nacional como parte del espacio narratológico. A esta visión se añade la teoría de estudiar a la ciudad de Quito que se crea en esta novela a través de una mirada cronotópica sin alejarse de las teorías narratológicas tradicionales, con el fin de que, en efecto, la ciudad en esta obra sea percibida como una novela. Las teorías literarias permiten no solo estudiar a la novela gráfica como un género más, sino que también permiten evidenciar la dinamización existente entre estos dos planos. Del mismo modo, se pone en contraste cómo cada una de estas formas de expresión y sus particularidades componen un espacio narrativo, que es el elemento principal de estudio de esta investigación.

Las teorías que hacen énfasis en la indagación de los textos también esclarecen la construcción de una ciudad a través de los elementos lingüísticos, expresiones y referencias dentro de los diálogos, puesto que delimitan, literariamente, un espacio geográfico, de igual forma como lo hacen las imágenes de un lugar para forman el concepto de ciudad. Estos dos planos se comprometen en la creación de una narrativa unificada sobre Quito y, por tanto, forma una identidad literaria particular al tratarse de una de las primeras novelas gráficas del país.

A pesar de que hoy en día la novela gráfica es tomada en cuenta como una obra literaria *per se* y es analizada como tal. En nuestro país no siempre ha sido así, pues, se trata de un género que recién aparece en el campo editorial y en los estudios académicos. Es decir, es un producto literario que, junto a otros, está saliendo de la periferia literaria como Even-Zohar (2013) denomina a aquellas obras que no cumplen los códigos que son parte de la literatura canonizada y, que, a diferencia de otras, tienen cierto dominio en el medio. Cuando se habla de la novela gráfica, todavía es tratada como una obra perteneciente al interés de las masas y, por tanto, se localiza en la periferia de la literatura.

Incluso, al tener dicha etiqueta puede ser catalogada como obra no culta, pues en el proceso no intervienen operadores culturales, lo que aleja más a esta novela del canon de lectura (Eco, 1984). A pesar de que este panorama, existen lugares como Estados Unidos, España e incluso países latinoamericanos como Argentina y Colombia donde la integración de las literaturas gráficas al campo literario ha ejercido de forma rápida y temprana, lo que ha dado como resultado una investigación más desarrollada al respecto.

Por ejemplo, la novela gráfica *Maus* de Art Spiegelman, publicada en 1991, cuenta una memoria del Holocausto Nazi a través de personajes zoomorfos y con un escenario que cuenta con varias referencias simbólicas de la época como una calle en forma de esvástica (Faxedas, 2010). Para García (2010) *Maus* constituye una de las primeras novelas gráficas, porque cuando ganó el premio Pulitzer no fue tomada en cuenta como comic o material periodístico, sino como obra literaria, este hecho cambia, de forma evidente, la concepción que se tiene sobre este nuevo formato de lectura. España, en cambio, posee toda una trayectoria relacionada con el lenguaje gráfico y textual en el tebeo, el cómic político, hasta llegar a las novelas gráficas que representan varias temáticas, una de ellas, y más representativa, la Guerra Civil Española en donde las ciudades son fundamentales para el desarrollo del discurso (Izquierdo, 2019). Argentina, como ya se conoce, posee casi 100 años en el desarrollo de historietas y novelas gráficas, según el Museo del Humor en Buenos Aires. Colombia, por su parte también ha mostrado indicios de este tipo de formato literario, pero con una obra más reciente titulada *Virus tropical* de Power Paola que presenta una familia tradicional colombiana en medio de un ambiente actual donde plasma estereotipos e iconografía en el escenario urbano.

Esta breve revisión de los lugares que tienen un historial más extenso en la creación de este tipo de narración ofrece un concepto más cercano de lo que hoy

entendemos por novela gráfica. Sin embargo, para definir este género se debe tomar en cuenta que siempre ha existido una coexistencia entre las imágenes y los textos. Por ello, que al momento de definir a la novela gráfica se debe tomar en consideración varios formatos previos como el cómic tradicional o secuencias artísticas. Según García (2010), la novela gráfica es, de hecho, una herencia que deja el cómic, incluso del cómic de superhéroes a los que Eco (1984) reconoce como historias autoconclusivas.

Al tomar en cuenta que la definición de novela gráfica ha evolucionado con el pasar de los años, el concepto de la ciudad es distinto en cada lugar y la interpretación visual y textual tiene vínculos históricos y sociales; la investigación se propone tener un método hipotético y deductivo ya que la finalidad es llegar a la conclusión de que a través de las construcciones literarias y de imagen se forma el discurso de la ciudad de Quito como ciudad literaria. Al mismo tiempo, se comprobará, por medio del análisis semiótico, cuáles son los elementos simbólicos que caracterizan a la ciudad quiteña y cómo esta genera una identidad literaria gráfica al poner en contraste con otras novelas gráficas. Es decir, uno de los intereses de este estudio es el reconocimiento de los elementos que diferencian a la novela gráfica del Ecuador con otros y cómo a partir de estos indicios se puede fortalecer este género literario en nuestro medio.

A partir del conocimiento sobre el estado de la novela gráfica en otros países, se genera el interés, por medio de la investigación, en problematizar este hecho y encontrar un nicho de estudio para la novela gráfica en el país, específicamente, con la representación de la ciudad de Quito. El campo de estudio para esta obra es amplio, pero al mismo tiempo importante porque este tipo de formato literario apenas está creciendo en el país. Vincular esta obra con las obras ecuatorianas establecidas crea una perspectiva más amplia de la literatura en el país y, en particular, de Quito. Este enlace entre literaturas permite conocer cómo se diversifica la narrativa quiteña, pero también enfatiza los nuevos

lugares de enunciación que se generan cuando surge un género. Tal es el caso de Fabián Patinho, autor de *El ejército de los tiburones martillo*, que a través de su obra y sus líneas de trabajo se evidencian los diferentes lugares desde los que se puede narrar una historia. Él es autor visual y escritor de teatro e inicia su carrera como el creador de la tira cómica Ana y Milena. Este antecedente hace que el autor se posicione dentro de la narrativa visual. Es así que propone y legitima una nueva forma de expresión literaria y plástica. El análisis de la obra da a conocer otras formas de exponer las ideas de forma estética que vincula el nivel gráfico y textual. Además, el estudio ha sido seleccionado ya que, de cierta forma, es un intento de reivindicar un medio que se encuentra marginado o en la periferia.

Sobre el tratamiento del desarrollo de la investigación, en el primer capítulo se realizará un acercamiento a los antecedentes e historia de la novela gráfica con el fin de conceptualizar, caracterizar y contextualizar al género literario a indagar. Así mismo, se tratará la presencia de la novela gráfica en la región y en el país, para conocer el estado del arte de la novela gráfica. En el segundo capítulo, en cambio, se tratará sobre el discurso semiótico, narrativo y técnicas literarias que construyen la historia. En este capítulo se mencionan y explican los conceptos que se emplearán en el análisis; además de términos para argumentar la indagación y que apoyan el punto de vista de la interpretación por sus bases teóricas y estéticas. En el tercer capítulo se hablará sobre la ciudad real, imaginaria y literaria desde diferentes enfoques para llegar a un acercamiento a la definición. Así mismo, se describirá a la ciudad real de Quito y cómo han hablado otros autores sobre esta urbe. Tratar el motivo “ciudad” es importante para este estudio porque se debe aclarar el tipo de ciudad con la que vamos a trabajar y las condiciones subjetivas y objetivas que tiene este ente en la literatura, con el fin de no entrar en generalidades y delimitar el elemento a analizar.

En el capítulo cuarto se procederá al análisis visual y textual de la novela gráfica con un añadido sobre aspectos en común, pues los dos lenguajes se encuentran en el mismo plano narrativo. Finalmente, en las conclusiones se llegará a un acuerdo sobre todas las interpretaciones que han surgido durante el análisis; las recomendaciones, por su parte explicarán, los retos y nuevos campos de investigación que permite el estudio de la novela gráfica.

Capítulo I: La novela gráfica al descubierto

1.1. Regresando al origen: inicios de la novela gráfica

Las primeras novelas gráficas empiezan a surgir en la década de los años noventa tras la aparición de *Maus* de Art Spiegelman en 1991. A partir de ese momento, el medio literario empieza a definir este género como lo reconocemos hoy en día. Es decir, como una obra, herencia del cómic, que posee texto e imagen y motivos literarios como los de una novela tradicional. Sin embargo, si se realiza una reflexión sobre los términos mencionados es posible ver que, en realidad, la novela gráfica toma elementos que ya han estado presentes en nuestro medio por mucho tiempo, a través del campo generado por la cultura de masas, las literaturas *underground* o no canónicas. En otras palabras, este nuevo formato de literatura ha sido el resultado de una secuencia de acontecimientos pasados que se han manifestado tanto en el arte como en la cultura y que han permitido construir este formato de lectura.

García (2010) menciona en su estudio sobre la novela gráfica que el concepto que se le da a este producto literario ha surgido de una composición de momentos pictóricos y, por supuesto, literarios; por ello, señala que, además de ser un género híbrido, no es un modo de lectura reciente. Este se ha formado progresivamente desde el primer momento en que aparecieron las expresiones donde prevalece una coexistencia entre el componente visual y textual. De este modo, uno de los puntos de partida para entender la aparición de la novela gráfica ha sido siempre el cómic. Sin embargo, a pesar de que la creación y la recepción de tiras cómicas es una actividad antigua que se remonta a finales del siglo XIX, gracias a las entregas periódicas en Estados Unidos e Inglaterra, no significa que es el primer antecedente de la novela en cuestión (Eisner, 1985). De hecho, el arte de narrar historias, por medios gráficos y textuales, está presente desde hace

muchos siglos; incluso, el punto de origen se aleja de las regiones geográficas en donde creíamos que surgió este tipo de narrativa.

Los primeros indicios, tanto del cómic como de la novela gráfica, se ubican en las tradiciones de las culturas orientales, y no tanto de las occidentales como en un inicio se pudo haber pensado debido a la producción actual de este material. Estas primeras manifestaciones narrativas están ligadas con hechos cotidianos de una comunidad en particular; a pesar de contar historias sencillas, las narraciones ya formaban parte de su mundo literario. Por ejemplo, en Irán del siglo XIII, se encuentran las primeras muestras de lo que pudo haber sido un cómic o bien una novela gráfica a causa de la similitud entre los rasgos de texto/imagen y la apariencia en general. Para ser precisos, en 1298 aparece una especie de manuscrito con dibujos llamado *Kelileh-va-Demneh*; se trata de una fábula tradicional de la región iraní con ilustraciones que tienen una pequeña descripción textual debajo de cada recuadro. En conjunto, logran narrar una historia corta, pero completa y comprensible (Tarhandeh, 2011).

En la región oriental, muchas de las obras provenían de la tradición oral y, en lo posterior, eran representadas en algún formato físico como era el caso de los manuscritos. Esta forma de documentar, como se pudo observar en el caso iraní, se diversificó a la expresión artística a través de una muestra pictórica. Algo muy parecido ocurrió en Persia con la obra *Hezar-o Yek Shab* o *Las mil y una noches*, donde se expone casi todos los relatos que contiene la obra a través de una historia ilustrada. En esta ocasión, el trabajo se torna más complejo. Se trata de una producción manual más extensa ya que cada historia empleaba varias páginas y, cada una de ellas, contenía seis divisiones de ilustraciones. Cada panel, como era denominado el recuadro de la secuencia de imágenes, contaba con un texto corto o una frase que acompañaba y describía cada escena narrada.

Para Tarhandeh (2011), este ejemplo es una de las primeras muestras de la existencia de una tira cómica.

La representación realizada de *Las mil y una noches* no solo reveló la resignificación de una obra de tradición oral a un formato gráfico, sino que influyó en la difusión de este trabajo artístico; así como el reconocimiento de la labor como ilustrador de textos. Tarhandeh (2011) explica que las técnicas de arte empleadas en la obra fueron reconocidas en Italia, sobre todo, la técnica litográfica desarrollada en oriente. Este suceso significa, en cierto modo, la primera globalización de este formato, pues tanto la acción de narrar historias con imágenes como las técnicas empleadas fueron trasladadas de oriente a occidente donde se popularizó.

Cuando el formato se occidentalizó adquirió otros objetivos, ya no solo se trató de canalizar las obras de la tradición oral a un contexto gráfico, sino que sirvió como un soporte de divulgación de ideas religiosas, nacionalistas e incluso adquirió una finalidad educativa.

En el caso de Europa, por ejemplo, este modo de expresión se supeditó a copias de la biblia, textos con autoría de monjes u otros textos místicos. Debido al cambio de la intencionalidad en los escritos ilustrados, por los fines religiosos de la época, la inclusión de las imágenes en los textos se redujo; se volvieron más prudentes y cautelosas. Para Peñafiel (2015), en las abadías de la Edad Media, las ilustraciones se produjeron como un elemento de acompañamiento, lo que dio lugar a que la imagen se ubique en el costado de cada texto o en la letra inicial de cada bloque escrito. A pesar de que los gráficos se encontraban como un ornamento que apelaban al interés y a la curiosidad por la lectura, la idea de paratextualidad justificó el valor que puede tener la incorporación de elementos pictóricos al texto.

Cuando apareció la imprenta, el trabajo de los iluministas, nombre que se les dio a los dibujantes religiosos, tuvo una disminución considerable en la elaboración de libros. Sin embargo, el hecho permitió que la tarea de generar escritos ilustrados se extendiera a otros sectores donde su progreso fue más evidente. Una de las áreas que adoptó este formato fue la educativa-religiosa del siglo XVI. El objetivo principal era recrear, por medio de grabados, los comportamientos impartidos a los infantes de la época. Cada imagen, como ocurría en el caso iraní, tenía una frase descriptiva de la acción. Si bien la finalidad de este material era didáctica, había otros textos ilustrados que narraban pasajes bíblicos (Peñafiel, 2015). Los libros eran conocidos como *Primer Books*; el nombre mencionado incidirá, de cierta forma, en uno de los primeros calificativos que recibirá la novela gráfica en el siglo XIX.

Sin embargo, una de las obras que define al libro con texto e imágenes como una posibilidad de literatura es el *Orbis, Sensualium Pictus*, un compendio educativo que trataba sobre varios temas. La obra era considerada parte de la literatura infantil a causa del sentido poético con el que eran narrados los asuntos escolares, así como el discurso que guardaban los dibujos. Incluso, muchas de las ilustraciones recreaban pequeñas historias para enseñar (Peñafiel, 2015). Durante el siglo XVI, el vínculo existente entre el componente visual y textual estuvo determinado por el sector pedagógico; desde ese momento, ilustrar los textos comenzó a ser considerado como un acto infantil y para personas con una baja instrucción (García, 2010). En otras palabras, el formato se estigmatizó y quedó como un medio para hacer posible la alfabetización de la población europea, sobre todo.

El carácter formativo que adquirió el medio hizo que no se concrete ningún tipo de evolución en el campo literario. De hecho, durante algunos años el formato se inscribió dentro del canon de la educación y no respondía a un producto literario como tal, a pesar

de poseer varias de las características determinantes en este tipo de obra como la función narrativa, la presencia de viñetas o el texto como complemento fundamental de la imagen. Aunque este contexto se encontraba en Europa e iba a perdurar hasta finales del siglo XIX; en oriente no es posible hablar de la misma situación.

En 1814, Hokusai, artista japonés, creó el *manga*. Con ello, Japón comienza con toda una cultura relacionada con el cómic. En este caso, sí es considerado un tipo de literatura ya que el canon tradicional acepta narrativas gráficas, desde hace mucho tiempo en su cultura. Sin embargo, también ha tenido conflictos en el proceso de canonización, según García (2010), en esta época los creadores de este tipo de arte no sabían si debían enorgullecerse o no de esta forma de expresión, pues el término *manga* se traduce como “dibujos irresponsables”.

Así como las narrativas gráficas dieron cabida a una intencionalidad didáctica en Europa y artística en Japón. En Irán de 1815 se retomaron las narraciones ilustradas, en esta oportunidad, la producción se encuentra más detallada y guarda una apariencia más similar a la de las tiras cómicas. Sin embargo, los motivos de las historias tienen finalidades nacionalistas y, en algunos casos, religiosas. A partir de ese año se convirtió en una tradición las narraciones vinculadas a los motivos bélicos y políticos. Aunque, en esta época, los creadores de este formato se centraron en los motivos cívicos, algunas herramientas pertenecientes a la narratología fueron pulidas. Por ejemplo, el tiempo y el espacio en los relatos empezaron a ser más complejos y elaborados. En 1865, Tufaan al-Bokaa, narrador visual iraní, narra una batalla con enemigos del país a través de una secuencia cómica. Más tarde, en el mismo lugar, se comienza a publicar tiras cómicas de una extensión considerable, semejantes a las de un libro, dirigidas al público infantil. El objetivo era promover los ideales nacionales del país (Tarhandeh, 2011). No obstante, también se dio apertura a la formación de un sector artístico y literario más consolidado,

pues se crea los Ghahveh-Khaneh, también conocidos como casas de té, donde poetas e ilustradores se reunían en favor del arte, pero también de las narrativas ilustradas. Lo mencionado puede representar lo que hoy en día se conoce como el medio *underground*, refiriéndonos a la literatura gráfica.

Toda la amalgama de experiencias asociadas con las narrativas ilustradas o los formatos artísticos que se valen del texto y la imagen para contar motivos literarios, religiosos, nacionalistas o, simplemente, hechos de la cotidianidad brindan un panorama claro de los antecedentes de la novela gráfica moderna. Pues, en la mitad del siglo XIX Töpffer, caricaturista suizo, empieza a crear *Le histoires en estampes* un tipo de cómics para la publicación en los periódicos británicos y estadounidenses. Si bien en 1890 las tiras cómicas o las caricaturas se popularizaron en estos territorios, los medios de Estados Unidos comenzaron a publicar este material semanalmente, por lo que se convirtió en un producto masivo (Tarhandeh, 2011). Por ello, Töpffer se desvincula de este medio e incursiona en la elaboración de un formato alejado de las temáticas empleadas en las tiras cómicas, con una extensión de contenido más amplio y con una convivencia simultánea del texto y la imagen en un mismo plano narrativo. Él se refiere a esta creación como novela gráfica para alejarse del concepto de masa y, por tanto, de lo que podría no ser culto (García, 2010).

Para lograr este fin, Töpffer trata de teorizar la novela gráfica e intenta definirla a través de varios nombres como *histoires en images* o *écits illustrés*. Sin embargo, la intención de incluir este formato como un género dentro de la literatura resultó un fracaso, pues la propuesta sobre la narrativa gráfica no era tomada en cuenta como una idea formal, mucho menos, diseñada para ingresar a la esfera académica. Por tanto, en los últimos años del siglo XIX, el concepto de novela gráfica queda como un arte

prácticamente huérfano porque todo el mundo se enfocará en el nacimiento del comic moderno.

García (2010) señala que en este período de transición, el campo de las historias ilustradas se divide en arte serio y arte popular o de las masas. Desde esta fragmentación, las producciones realizadas de forma masiva fueron el elemento central de estudio. Las investigaciones que se realizaban sobre los cómics resaltaban el carácter visual, lo que permitió un desarrollo artístico en la elaboración de historietas. Como resultado, el cómic se posiciona como un formato consolidado y adquiere un papel fundamental en la sociedad de masas de la modernidad. Al mismo tiempo, en la etapa de cambio entre el siglo XIX y XX, tanto el cómic como la caricatura, ya no se consideraba un medio infantil y toma un perfil más complejo. Por primera vez, se concibe que la narración puede ser impulsada, sincrónicamente, desde el campo visual y textual.

En 1895 se publica *The Yellow Kid* y se consolida, además de la narración colaborativa entre el texto y la imagen, el uso de los bocadillos, la imagen en secuencia, el uso de viñetas y las onomatopeyas. Características elementales en este tipo de narrativa. Esta publicación va a consolidar la producción del cómic dentro de la cultura popular en Estados Unidos; aunque la tira cómica y, por tanto, la novela gráfica, serán parte de un movimiento antiliterario hasta 1990. Por el contrario, en España existe una situación distinta, el *tebeo*, una tira cómica que recibe ese nombre por la revista *TBO*, en un inicio forma parte de la literatura para diezmar el bajo nivel de alfabetización a través de temas políticos (García, 2010).

Si bien el concepto del cómic estaba bastante desarrollado para principios del siglo XX en Estados Unidos. En 1927, en Alemania, se potencia el aspecto gráfico de la narración. Litógrafos alemanes, belgas y estadounidenses desarrollan técnicas mucho más detalladas y sofisticadas por medio de los grabados. Así mismo, la corriente artística del

Dadaísmo, por un tiempo, experimenta y crea los primeros *Comic Books*, otro nombre con el que se le conoce a la novela gráfica. En esta creación se destaca la extensión que adquieren las historias. Según Eisner (1985), el componente visual se torna complejo porque en la novela gráfica se nota que gran parte de la narración está a cargo de los dibujos. Esta técnica permite que ya no haya la oposición texto-imagen en la historia.

La novela gráfica se forma progresivamente, gracias a la influencia del cómic, pero también evoluciona como un medio independiente, un concepto que está muy alejado del apogeo del comic norteamericano. La realidad en la que circula la novela gráfica advierte un inicio disidente y periférico en relación al cómic que está orientado a las masas. Es decir, a pesar de que las tiras cómicas se piensen como un producto antiliterario y popular tienen la capacidad, gracias a la acogida del público y al interés por estudios visuales, de desplazar a otros géneros de narrativa gráfica hacia el margen de estos formatos ilustrados. Even-Zohar (2013) explica el fenómeno a través de la teoría de los polisistemas culturales y literarios. Tal es el caso de las historias gráficas que poseen su propio sistema literario, alejado de la literatura canónica, pero autónomo. Sin embargo, dentro de este sistema periférico existen productos, como el comic estadounidense, capaz de crear un subsistema para obras como la novela gráfica.

Debido a los diferentes poderes que adquieren ciertas obras en estos sistemas culturales, el cómic se consolida como uno de los productos más leídos. En 1929, aparece, por primera vez, el intento de orientar a las tiras cómicas hacia las historias de superhéroes. En ese año se creó Tarzán que guarda su origen en la *literatura pulp*, un producto de rasgos comerciales que tiene como característica principal a la ciencia ficción. En 1934, en cambio, se crea la tira cómica *Flash Gordon* y, desde ese momento, se despliegan los cómics de superhéroes que tienen gran acogida durante varios años. En 1938 se crearon los Action Comics y surgen personajes como Superman. Este periodo es

conocido como la Edad de Oro del cómic, no solo por la aceptación y el consumo de este género, sino por la aparición de las editoriales dedicadas a esta nueva forma de lectura; un ejemplo, es DC Comics (García, 2010). Para Eco (1984), a más de asentarse el nuevo formato orientado a las masas, se propone una obra estereotípica y tradicional para la cultura popular. Las historias, además, apartan al lector de cualquier análisis literario complejo porque las narraciones, por lo general, proponen una estructura lineal o hacen uso de fórmulas preestablecidas que se vuelven recurrentes en el cómic. Los estudios académicos que se realizan a partir de los años sesenta ubican al comic de personajes heroicos como obras pertenecientes al estilo *kitsch*, que dentro de la literatura tiene una connotación de historias trilladas, degradación de la cultura por la masificación de textos y la prominencia de una cultura logocéntrica que empieza a dejar de lado la estética (Eco, 1984).

Mientras el cómic de superhéroes estaba sujeto a las nuevas críticas académicas y a los cuestionamientos por la calidad del producto literario que se ofrecía al público. Los *Comic Books* evolucionaban a grandes pasos y cada vez más se orientaban al posicionamiento de la novela gráfica. Sin embargo, este importante desarrollo se daba en el campo de las literaturas *underground* y, por tanto, aún no salían de esta periferia. En todo caso, surgió más rápido que otros formatos como el fanzine, que aún están sujetos a este subsistema literario como lo llamaría Even-Zohar en la teoría de los polisistemas.

Como se ha mencionado, la extensión de la obra es una de las particularidades que define a la novela gráfica. Sin embargo, el rasgo no es determinante, pues incluye otros elementos, sobre todo, literarios que ayudarán a que este formato se diferencie de los comics de superhéroes. Ante esta apreciación, el desarrollo de las obras visuales de Japón tuvo influencia sobre las novelas gráficas *underground*, pues ellas empiezan a adoptar

varios de los atributos orientales como la complejización temporal y espacial, así como el valor por rescatar el carácter literario (García, 2010).

En la década de 1980 se populariza el término novela gráfica, de cierto modo, gracias al trabajo editorial, pues el producto se formaliza y se promueve como una lectura que emerge de las literaturas periféricas. Quizá por cuestiones de interés comercial, Marvel Comics empieza a producir comic books, pero se diferencia de la novela gráfica por el contenido literario. Los productos de Marvel Comics mantienen las historias estereotipadas de superhéroes, mientras que el otro formato se interesa por desarrollar motivos literarios, más profundos, si se lo desea llamar así (García, 2010).

La consolidación definitiva de la novela gráfica fue cuando *Maus* ganó el premio Pulitzer en el año de 1991. Según García (2010), el galardón fue un fenómeno literario porque, a pesar de ser un formato híbrido que figuraba como una obra que infantilizaba al aspecto literario, la novela de Spiegelman involucró motivos narrativos serios como la memoria del Holocausto, así como otros elementos narrativos. La premiación que obtuvo esta novela gráfica tuvo influencia no solo en el campo de la literatura, sino también en el área de las artes plásticas. Pues, tanto las imágenes como el texto eran componentes susceptibles a estudios académicos e incluso exposiciones artísticas. A causa de estas consecuencias provocadas por el reconocimiento de la novela gráfica, repentinamente el acto de leer comics o narrativas visuales se volvió un hecho culto. Este último enfoque sobre la novela gráfica, concebido a finales del siglo XX, permanece hasta hoy en día. Es más, el formato, por temas de reivindicación de obras que han formado parte de la periferia literaria, se ha desarrollado rápidamente. Así mismo, el género gráfico se encuentra en un proceso de diversificación y expansión, en varios países de Latinoamérica se adopta esta nueva forma de narrar y, lo más importante, es que cada obra se adapta a su realidad. Es decir, no solo se visibiliza la creación de este formato, sino que también

se complementa la literatura de cada país en función de elementos propios a través de este medio literario.

1.2. La novela gráfica en Latinoamérica.

La novela gráfica en Latinoamérica será tomada en cuenta desde un enfoque contemporáneo, pues, al igual que en Europa o en Estados Unidos, la novela gráfica se ha formado a través de los siglos y ha considerado a varios formatos pasados como antecedentes que han permitido la formación exacta del concepto de novela gráfica que existe en la actualidad. Para la creación de este formato gráfico en América Latina se debe tomar en cuenta que parte, también, de una herencia del cómic. Indudablemente varios países latinoamericanos, así como en otros países, se ha desarrollado de forma contundente la literatura donde habita el texto y la imagen en un mismo plano narrativo. Muestra de ello, es que existen registros de caricaturas, caricaturas políticas, alegorías, tiras cómicas e historietas más completas que demuestran la existencia de una misma línea de evolución de los medios gráficos como en cualquier otro país. Argentina, por ejemplo, cuenta con casi un siglo de tradición gráfica. Sin embargo, es necesario destacar que, al igual que otra obra literaria, los motivos pueden variar de acuerdo con el contexto en el que se encuentre. Este rasgo se encuentra, sobre todo, en las obras contemporáneas que buscan, de cierta forma, ilustrar la identidad latinoamericana, así como realidades que viven los países o temas de actuales por lo que atraviesa la sociedad.

A pesar del enfoque actual que recibe la novela gráfica en los países de América Latina. Un hito que inicia la producción independiente de este formato es *El eternauta* publicado entre los años de 1957 a 1959 por Héctor Oesterheld y Francisco Solano. Si bien se trató de una especie de tiras cómicas por entregas, la recopilación del material formaba una novela, pues no se trataba de historias autoconclusivas, como llamaba Eco

a los cómics que tenían su fin en una misma entrega periódica, sino que era una historia que guardaba una secuencia lineal. Esta obra narra la historia de un viajero temporal, aunque la narración se presenta con un carácter de ciencia ficción, se incorporan temas políticos y subyacen referencias a la situación del país como la presencia de una guerrilla para referirse al contexto de dictadura del país. En todo caso, tanto el aspecto físico como el contenido de la obra están en la categoría de novela gráfica. Para que una narrativa ilustrada sea considerada como una novela gráfica, en Argentina se tomaba en cuenta que el tema esté orientado a un público adulto, que tenga una extensión considerable y que los personajes se desarrollen a través de la trama. A pesar de representar una de las primeras novelas gráficas Argentina, únicamente, trascendió en el territorio sudamericano (Velasco, 2015).

El caso de Argentina con respecto a la literatura gráfica es muy similar a la de otros países de la región; se ha trabajado con cómics o historias gráficas con mucha conexión a las realidades latinoamericanas y, de cierto modo, han tardado en el proceso de ser considerados productos estético-literarios. En varias ocasiones, las obras producidas bajo este género han quedado como obras contestatarias u obras para el entretenimiento o la didáctica. La historia cambia, como se mencionó en los párrafos anteriores, con la obra argentina *El eternauta* y la reformulación de la creación de historietas creadas en ese país. Evidentemente, los temas de la narrativa estadounidense, por ejemplo, con la latinoamericana distan en sus tópicos. Sin embargo, en ese punto reside la identidad y la formación de una nueva rama o nicho para las historias gráficas. La narrativa en América Latina, sobre todo la gráfica, ya no se interesa por hablar de *superhéroes*, sino que desglosa nuevos discursos que rompen los esquemas tradicionales del cómic. Las historias se enfocan más a las realidades que vive la región y aun así

forman historias que no necesariamente responden a esquemas del siglo XX como las caricaturas de sátira política.

Al igual que cualquier género nuevo o no canónico, la novela gráfica en América Latina nace desde la *periferia literaria* o las literaturas underground. Aunque el contenido de las historias puede ser de interés de un número alto de lectores, la recepción no se compara con la recepción de la literatura tradicional. Las editoriales según Velasco (2015) juegan un papel importante en la maduración de la literatura gráfica en América Latina. Este hecho también explica los discursos que aparecen en este nuevo género; son lugares de enunciación más actuales e inclusivos.

Ahora bien, en Ecuador el origen de la narrativa gráfica no se diferencia tanto de los demás países de la región. Durante las primeras décadas del siglo XX las narrativas gráficas tenían cualidades comunicacionales orientadas a temas políticos. Durante esta época, la función principal de la historieta era la de oposición política o crítica social. Al igual que otros países de América Latina, la literatura gráfica se ha desarrollado, pero aun almacena sus orígenes críticos y argumentativos sobre la realidad latina. En Ecuador se mantiene temas como la corrupción o la marginalidad, pero trasladados a un discurso contemporáneo y con nuevas técnicas narrativas.

1.3. Conceptualización y caracterización de la novela gráfica

La concepción de la novela se ha modificado de acuerdo a la recepción literaria de este tipo de material. En un inicio, como se mencionó en el acercamiento histórico a la novela gráfica, las obras cuyo contenido estaba formado por imágenes y textos eran catalogadas, inmediatamente, como tiras cómicas. Sin embargo, esta noción cambia en la década de los noventa cuando el medio de la comunicación premia a una novela gráfica

por su contenido literario. A partir de ese momento, García (2010) explica que la novela gráfica es considerada como una maduración del cómic, pues surge del cómic *underground* que dista, como principio base, de las características del cómic tradicional americano. Varios acercamientos a la conceptualización de la novela gráfica nacen a partir de una diferenciación contundente entre el cómic de superhéroes –pensado como un producto para las masas –y la novela gráfica como un material literario con valores artísticos.

Con el fin de definir a la novela gráfica y establecer una delimitación entre el cómic y este tipo de novela literaria, proponemos un cuadro donde las características de cada tipo de obra estarán contrastadas. La finalidad de identificar los rasgos de cada texto de forma individual no significa la validación de un género y el rechazo del otro; por el contrario, se busca realizar un análisis apropiado de la novela gráfica de Patinho a partir de una definición pertinente de este género.

Cómic	Novela gráfica
La narrativa del cómic se encuentra se encuentra en el área de las historias asociadas al mundo de los superhéroes. La particularidad mencionada ocurre, principalmente, cuando se toma en consideración el cómic tradicional de la década de 1950.	La narrativa de la novela gráfica se encuentra involucra motivos literarios que asumen cierta complejidad en el desarrollo de la historia.
El cómic trabaja con historias autoconclusivas. Es decir, solo es necesario el uso de una tira cómica para	La novela gráfica se basa en una sola historia. Durante el desarrollo del discurso se pueden presentar diversos motivos

tener un final definitivo. La característica permite al cómic tener varios temas en diferentes publicaciones. El final de un cómic tiende a ser cerrado y objetivo si se trata de brindar un mensaje.	literarios, pero forma parte de una misma unidad. Los finales en las novelas gráficas se asemejan a una novela tradicional, pues pueden ser distintos e incluso abiertos.
El cómic siempre ha estado vinculado con las narrativas transmedia. Las narrativas transmedia son aquellos espacios que tienen la capacidad de crear un universo de ficción con un fin de consumo. Por ejemplo, a partir de un cómic puede nacer un nuevo producto.	La novela gráfica se encuentra asociada a las editoriales literarias. Debido al origen alternativo que tiene la novela gráfica es posible atribuir este producto literario a las editoriales independiente. Así mismo, la aparición de una novela gráfica no representa la creación de otros tipos de mercado de consumo aparte, claro, del gasto editorial. En otras palabras, el mundo de ficción creado en una novela gráfica no se traduce en la creación de un mercado de consumo.
Que el cómic trabaje con un solo tema en cada tira cómica o en cada publicación significa que la extensión es corta y que la única forma de tratar otro tema es la creación de otra unidad mínima de cómic. Cada cómic trabaja con un tema distinto en cada unidad. Por ello, desde una	La novela gráfica es una unidad autónoma, pero con una mayor extensión a causa del tema tratado. En una sola publicación, la novela gráfica trata el tema central, en compañía de los subtemas literarios; es decir, mantiene una temática homogénea.

perspectiva global, la temática del cómic es heterogénea.	
Cada cómic es una unidad mínima. Al tratarse de los cómics tradicionales, la idea de creación de un universo ficticio se encuentra latente en la narrativa. Por ello, el cómic como unidad mínima depende otra unidad mínima para tener consistencia en el discurso. Por ejemplo, <i>La Liga de la Justicia</i> (1961), como cómic de la sociedad de masas, adquiere relevancia cuando se conectan todas las unidades cómicas.	La novela gráfica se trata de una unidad autónoma y no depende de otras publicaciones para adquirir sentido. Sin embargo, la extensión es la característica que define a este género literario. Además de una estructura que acoge motivos literarios homogéneos para desarrollar una sola historia.
El cómic condensa toda una historia, con una temática única, en una sola unidad narrativa. El rasgo impide que se desarrollen estructuras complejas de narración. En consecuencia, todo el contenido del cómic está denotado. La información que llega al consumidor no necesita tener una interpretación extensa.	Debido a la extensión y la complejidad temático-literaria que posee la novela gráfica, el discurso narrativo admite recursos literarios que mantienen la coherencia del texto. Así mismo, el uso de herramientas narrativas enriquece el contenido, pero también implica una interpretación. Técnicas del manejo temporal, la elipsis, el lugar de enunciación de los personajes, el espacio y los diálogos son algunas de las

	características que complejizan la estructura de la obra.
El cómic se encuentra rodeado de referencia de la cultura popular y la historia se desarrolla en un contexto asociado a la globalización.	La novela gráfica se caracteriza por visibilizar diversos lugares de anunciación y espacios. La narración de la novela gráfica puede tener un contenido con referencias cultas o de un lugar determinado.

La tabla de contenidos expone las principales características que ayudan a definir a la novela gráfica en función de componentes como la estructura, la extensión, la cantidad de temas que abarca, la recepción, la dependencia con otras publicaciones o, en su defecto, la independencia de la obra. Se podría decir que uno de los factores fundamentales para comprender la diferencia entre el cómic y la novela gráfica es la extensión que ocupa la narración y el desarrollo de los temas empleados. Si nos enfocamos en la novela gráfica nos podemos dar cuenta que, gracias a la extensión que implica la obra, se desarrolla el tema central, pero también se incluyen motivos y submotivos literarios que acompañan al relato base.

Aunque una de las características definitorias para llegar al concepto de la novela gráfica es la extensión de contenido; hay otros rasgos que complementan el sentido que tiene la novela gráfica como un texto literario. El gran nivel simbólico es uno de los componentes que construye el discurso de la historia. Si bien el cómic también posee un grado simbólico en las imágenes, este se encuentra anexado a la cultura de masas; mientras que la novela hace referencia a un material culto o asociado con aspectos culturales y sociales. Por un lado, tenemos a los cómics de superhéroes que cuentan con

personajes arquetípicos, escenas explícitas de los combates entre los personajes y mensajes que se encuentran previamente denotados. En contraste, la novela gráfica amplía el espacio semiótico, pues resignifica la realidad no globalizada en un plano iconográfico según el espacio del que se narre. Es decir, toma elementos culturales representativos y los codifica en un lenguaje artístico-literario.

Tanto el cómic como la novela gráfica son estructuras completas con características propias. Sin embargo, en la diferenciación reside la complejidad y la seriedad que tiene la novela gráfica que, probablemente, antes no era tan evidente por su reciente desarrollo en la literatura como tal. A través del cuadro, sin la intención de desmerecer al otro formato, nos damos cuenta que la novela gráfica, para mantener el extenso enramaje, hace uso de varios recursos narrativos que son pensados desde la “alta literatura”, si cabe el término, y que son adaptados a un formato híbrido. Todos los componentes que puede albergar una novela gráfica permiten circular por teorías canónicas de la literatura.

Capítulo II: Discurso narrativo, semiótico y la iconografía

La construcción y la comprensión del contenido que plantea una obra dependen de los conocimientos que se han adquirido a través del tiempo. Cuando las experiencias o los hábitos son aplicados a los signos, que integran el discurso, se habla de una interpretación. Eco (1976) menciona que gran parte de la comunicación estética está compuesta por signos, con el fin de aludir cosas y estados del mundo. Por ello, una obra se encuentra sujeta a una diversidad de lecturas. Además de la asimilación que se ve atravesada por la influencia de una cultura determinada. Un libro, ya sea por su estado textual o visual, posee una carga connotada que debe ser entendida como una instancia móvil y de constante cambio. Para Zecchetto (2002) una perspectiva amplia del lenguaje, las redes de fenómenos antropológicos y las dinámicas sociales son algunas de las perspectivas que dotan de sentido al discurso. Así mismo, el discurso evoluciona en su interpretación cuando es asumido de forma dinámica y se incluyen situaciones pragmáticas como los contextos sociales, culturales e históricos. De este modo, el proceso interpretativo se vuelve más amplio.

La forma en la que se pronuncian las obras literarias es estética. En esta construcción, el discurso se puede ejecutar a través de diferentes vías. Tanto el desarrollo de las expresiones visuales como de las expresiones lingüísticas tienen la capacidad de albergar no solo la función estética, sino el alto contenido simbólico, por el hecho de ser un material artístico. Si bien el simbolismo que aporta una obra puede ser motivo de la reafirmación de la subjetividad en la interpretación, ya que se genera individualmente y de acuerdo a experiencias previas, la significación que se le puede otorgar a los signos en una obra también depende de un consenso cultural. Muchas lecturas de los elementos connotados pueden ser guiadas a partir de los conceptos creados históricamente o incluso por ideas concebidas en un contexto popular. Sin embargo, y como se dijo con

anterioridad, la noción de denotar los símbolos por medio de significados consensuados no es un punto de vista rígido. Tanto en el discurso como en la interpretación interviene, según Zecchetto (2002), la creatividad y el control de dar sentido a la lectura por la libertad que brinda una obra artística.

Para Eco (1976), el texto estético supone un trabajo particular, diferente al que puede tener otros textos. Esta clase de discurso tiene anegada en su estructura la manipulación de la expresión que está inducida por el reajuste del contenido. Cuando la obra tiene estas características es posible hablar de la presencia de la función semiótica, la cual influye en los códigos que, a su vez, sirven como la base del tratamiento de la operación estética. Todo este proceso da cabida a que el contenido forme su propia visión del mundo. De este modo, surge un trabajo interpretativo en el receptor que se enfoca en la generación de una reacción. En otras palabras, “el texto representa un retículo de actos comunicativos, encaminados a provocar respuestas originales” (p.367).

Si el reajuste de contenidos ocasiona la aparición de la función semiótica en un texto estético, la novela gráfica va a adquirir este sentido y, por ende, la respectiva interpretación original. Bajo este aspecto, el contenido estético representa un modelo de laboratorio que apuesta por todos los aspectos semióticos posibles e involucran a todos los modos de producción. La obra, entonces, se trata de una posibilidad de la metasemiótica, pues, acepta todo tipo de código que sea interpretado; es así que se toma en cuenta al contenido lingüístico y visual como una oportunidad para el análisis (Eco, 1976).

Para Zecchetto (2002), la lectura o la interpretación del discurso es totalmente relativa porque si bien se basa en las teorías formales del conocimiento, no es el único aspecto involucrado en el momento del análisis. De hecho, existen otras funciones que permiten estructurar una interpretación completa por parte del destinatario de la obra; una

de ellas es el contexto que incluye elementos pragmáticos para colocar, de forma concreta, a los discursos en un medio determinado. Sin embargo, una aclaración que debe ser puntualizada cuando se maneja el concepto del discurso en el análisis de una obra es que éste no necesariamente se encuentra vinculado a un contenido textual. La tradición de la interpretación literaria ha marcado, en varias ocasiones, que solo las obras que tienen un formato escrito son parte de la literatura canónica. Por ello, las investigaciones literarias eran realizadas en función de una observación al contenido textual. A pesar de esta visión, en la actualidad, “la hermenéutica ha hecho que el texto sea entendido como una noción que abarca varias posibilidades de expresión desde las lingüísticas hasta contemplar los trabajos visuales, audiovisuales y, en general, todo tipo de producto cultural” (p.186).

Que el discurso de una novela gráfica incluya dos lenguajes distintos (visual y textual) en un mismo plano narrativo hace que la función interpretativa sea *at infinitum*, pues el análisis se encontrará sujeto a un contexto ampliamente pragmático ya que incluye dos formas de comunicación que son disímiles en su expresión. De igual forma, el simbolismo que adquiere la obra acepta varias opciones de significación, pero la semiótica, por su parte hace que dicho significado mantenga coherencia con la obra y la lectura no pierda relevancia en la interpretación.

2.1. Discurso narrativo

Debido a que en el estudio de la novela gráfica se encuentra inmerso el análisis semiótico y literario en un mismo plano enunciativo, el discurso narrativo incluirá autores que trabajan con tales conceptos con el fin de que el estudio no se vea limitado a un solo lenguaje. Como se mencionó anteriormente, si bien la idea de discurso es amplia, en este momento, nos centraremos en el carácter textual que posee la obra. Para Zecchetto (2002), el discurso narrativo mantiene relación con la gramática narrativa y aspectos del plano

textual. Por ejemplo, se presentan las *estructuras semionarrativas* como la posibilidad de incluir la parte abstracta de la interpretación de la lectura del texto, pero también se adjuntan los componentes de la sintaxis y de la semántica de la narración. Greimas (1990) ubica el segmento lingüístico en la narración:

Un enunciado narrativo se crea cuando entran en relación dos o más actantes. A través del uso de los actos y acciones podemos leer todo el discurso narrativo como una búsqueda del sentido o de la significación atribuible a la acción humana y al sujeto como actante... Cuando los roles actanciales están asociados a los roles temáticos se vuelven lugares de convergencia y de vertimiento de las estructuras narrativas y discursivas (Greimas, 1990, p.23).

Entonces, según la cita, el contenido textual se puede encontrar determinado por elementos que pertenecen a la narración en general. Para continuar con la línea de estudio propuesta para el discurso narrativo, Barthes (1996) emplea el término de las funciones para segmentar al relato y entender el trabajo que realiza cada una de esas partes dentro de la historia o del discurso de la narración. Una de las estructuras que ubica el autor es el segmento de la narración, en términos textuales. En la noción propuesta por Barthes el enunciado «lo que quiere decir» constituye, de manera determinante, la unidad funcional del enunciado. Es decir, el discurso narrativo está construido a partir del proceso comunicativo textual que se implanta en la obra, pues establece la continuidad de la historia y otros componentes narrativos. Por ello, Barthes (1996) dice que en la función estructural del enunciado se incorporan elementos textuales como el diálogo, el monólogo, los párrafos e incluso palabras sueltas con coherencia para el discurso. En la novela gráfica la estructura lingüística se muestra sujeta a los diálogos que están caracterizados por ser breves y concretos, además de la peculiaridad de encontrarse, en su forma, localizados en bocadillos. Así como pequeños textos que mencionan ubicación

espacio-temporal. Los componentes textuales de la novela gráfica determinan no solo la parte textual de la obra, sino que también reflejan una parte de la estructura del discurso narrativo.

Sin embargo, Barthes (1996) explica que las unidades lingüísticas son independientes a otras unidades de la narración, pues cada segmento o cada estructura independiente forma, a través de su propia intención, el discurso narrativo. Si bien las unidades independientes pueden confluir en algún punto del relato, esto no significa que es una estructura recurrente. Se comprende que si las unidades textuales se asocian con otras será con el fin de lograr la construcción del discurso narrativo.

Ahora bien, si los componentes textuales forman parte del discurso por su carácter lingüístico evidente, Barthes (1996) apunta que existe otra unidad que no es presentada por medio de los textos, pero que conforma el aspecto narrativo. Se trata de los personajes. Ellos transmiten parte de la narración a través del diálogo o el texto que los acompaña. Es decir, cuando se cuentan las acciones de los personajes se incluye no solo la información que brinda el texto, sino también la información implícita que está en cada actante. Sin embargo, se debe comprender que los datos que se encuentran connotados en cada personaje dependen de la hermenéutica y la experiencia del lector. En este punto, influye el aspecto semiótico que puede brindar cada personaje con símbolos que se presenten a lo largo de la narración, por ejemplo, con la ayuda de una descripción textual. La otra parte de la interpretación de los personajes dependerá de los indicios que deje cada uno en la narración según indica Barthes en la obra *Análisis estructural*.

Barthes (1996) menciona que en el discurso narrativo el sentido comienza a partir del nivel narracional, pero también de los sistemas incorporados en el discurso como el social, económico e ideológico que brindan otros elementos a la interpretación del relato. Así como la lingüística se detiene en la oración; el análisis del relato se centra en

el discurso textual, observación que atraviesa por la semiótica (Barthes, 1996, p.121). En la novela gráfica de Patinho, los componentes textuales poseen rasgos característicos que influyen en el discurso de la obra, muchos de los elementos aluden a una realidad social e histórica a causa de la trama que tiene la narración. Además, los textos, a través de sus peculiaridades, definen a los personajes, espacios y la intencionalidad de cada diálogo.

Aunque el texto es una forma de expresión lingüística que responde a normas gramaticales y de escritura, el análisis semiótico siempre intervendrá en el proceso interpretativo general de la obra. Por ello, al estructurar un relato quedan establecidos dos poderes como llama Barthes (1996) a la división realizada en el sistema de una historia. Uno de los poderes es el de distender los signos a lo largo de la historia y, el otro, se trata de insertar a estas distorsiones expansiones imprevisibles (Barthes, 1996, p. 122). Las distorsiones dotan al relato de una lógica que se funda en la relación de los hechos narrados con la memoria intelectual. Dicho de otro modo, la narración toma sentido cuando es vinculada a sucesos de la vida real. Las unidades narradas, pensadas desde la experiencia del autor, adquieren un punto de vista mimético, pues el discurso de lo narrativo se trata una copia pura de los sucesos que ocurren en la vida real y que, en el relato, figuran como una fórmula elemental de la narrativa (Barthes, 1996, p.122).

Barthes (1996), a través de un punto de vista semiótico, representa al discurso narrativo como un reflejo de la experiencia del autor y de la imitación de hechos reales. La narración adquiere más sentido cuando se encuentra vinculada a un motivo cultural o es referente de un contexto particular. La identificación de los dos elementos mencionados permite la respectiva diferenciación entre la narración real y la narración ficcional; por tanto, se comprende todo el discurso. De este modo, Barthes (1996) propone a la mimesis como uno de los componentes que facilitan la construcción del relato, pero el tema es abordado desde la semiótica.

Ahora bien, desde una perspectiva narratológica, Gérard Genette (1998) plantea que la “prehistoria de la narratología”, como él llama a la narratología tradicional, alberga a la *historia/relato/narración* como una triada fundamental para comprender el discurso narrativo. Sin embargo, esta triada no representa un orden lógico en una obra, ni permite diferenciar, de forma clara, al relato ficcional del relato real, lo que representa un problema, porque de este parámetro depende la identificación de la situación narrativa y, sobre todo, la comprensión del discurso. Genette (1998) sugiere que la triada debe ser reformulada y reorganizada a partir de la respectiva precisión entre el relato no ficticio y el relato ficticio, pues de eso dependerá la estructuración del discurso. En el relato que es no ficcional se propone la estructura: *historia* como los acontecimientos desarrollados, *narración*, el acto narrativo del emisor y *relato*, el producto de toda esta acción. Por otro lado, cuando el texto es ficcional, la narración que en esencia es pragmática, se vuelve falsa ya que la ficción constituye un proceso de simulación; en otras palabras, el relato ficcional es la muestra clara de una mimesis. A pesar de la falsedad que posee el texto, el discurso narrativo también posee una estructura en base a la reorganización de la triada. En caso de la obra ficcional, la estructura partiría de la *narración* y, posteriormente, la *historia* y el *relato* en un mismo nivel en la estructura, pues, son partes indisolubles del relato literario.

Genette (1998) aclara que cualquier relato literario puede ser recibido como un relato ficcional porque el autor no inventa, sino cuenta; en este punto, se retoma la idea de la mimesis y la estructura planteada a través de la triada de narración, historia y relato. Del mismo modo, se pone en consideración la posibilidad de que el modo narrativo sea amplio y que, en esa extensión, se incluya a la diégesis, no como componente similar a la mimesis y a todo lo que esta propone; pero sí como un elemento que influye dentro del carácter ficcional. En este sentido, el relato literario, casi siempre, se trata de un género

mixto, pues admite a la diégesis como el relato puro y a la mimesis como la representación humana a través del diálogo que, además, permite dilucidar la referencialidad con el contexto y la cultura implícita en la imitación o representación propuesta por la mimesis para la construcción del discurso.

Si bien la diégesis es el relato narrado dentro del campo ficticio y explica la naturaleza del relato ficcional; según Genette (1998), la composición diégesis/mimesis no representa una convivencia negativa para el discurso. Por el contrario, la mimesis dentro de los sucesos narrados tiene la capacidad de mejorar y enriquecer el discurso a través del arreglo de ciertos recursos literarios. Uno de los ejemplos más concretos que incluye la mimesis es la actitud narrativa. A pesar de que la obra se trata de un relato puramente ficcional, la verosimilitud que puede incorporar el relato se logra por medio de una reproducción de comportamientos reales que optimizarán el discurso narrativo de ficción. A estos rasgos imitados de la realidad, Genette (1998) los reconoce como ilusión *mimética* (p.33).

La actitud narrativa es fundamental en el proceso de la mimesis porque tiene la capacidad de explicar y determinar la construcción del relato novelesco. La actitud narrativa permite evidenciar el discurso narrativo de una obra de ficción, pues cualquiera que sea la persona gramatical seleccionada para contar la historia, se va a conocer la postura y la perspectiva del narrador frente a los hechos narrados. La actitud mencionada destaca la estructura del relato, pero también brinda un equilibrio de la ficción creada frente a los elementos reproducidos de la realidad que facilitan la verosimilitud del relato. En todo caso, la distinción implícita entre lo real y la ficción que alberga la actitud narrativa es la que enfatiza la mimesis del relato y la incidencia que cumple en la estructura del texto. Genette (1998) explica que la *actitud* tomada se encuentra estrechamente vinculada con lo «propiaamente narrativo» debido a que la finalidad es la

de “hacer real” a la historia. En otras palabras, la actitud narrativa es uno de los recursos que aporta con la ficción y la creación del mundo literario, pero mantiene coherencia con la realidad para beneficiar a la historia.

A pesar de que existen varias técnicas narrativas que permiten el manejo adecuado de la realidad en una ficción, Genette (1998) se detiene en la descripción y advierte que “no toda descripción, repito, es efecto de realidad; y, recíprocamente, no todo efecto de realidad es necesariamente descriptivo” (p.35). En este sentido, se comprende que no todo lo expuesto en una obra, principalmente las descripciones, responden a un interés de mostrar coherencia o relación con la realidad, más si se trata de un relato de ficción. La advertencia sobre las figuras descriptivas en una obra de ficción y su vínculo con lo real da paso a que Genette (1998) establezca la importancia no solo de los aspectos técnicos del texto, sino también de la influencia de la pragmática en el discurso del relato. La función pragmática es la que dará sentido a toda la historia y, al mismo tiempo, conferirá la diferenciación de los componentes reales y creados en toda la ficción. Por ello, Genette (1998) especifica que la mimesis debe ser, necesariamente, *retroactiva* porque reconoce, a detalle, los hechos o componentes de la realidad que repercuten en la narración. La mimesis que posee un discurso narrativo integra a la pragmática porque contiene el «debemos saber» que contribuye con la comprensión de lo ocurre en el relato, la estructura de la historia y el porqué del uso de ciertas técnicas narrativas en particular dentro de ese discurso.

En el carácter mimético que aborda un relato de ficción se encuentra integrada la reproducción del discurso o lo que piensan los personajes de la historia. A pesar de que el motivo central del estudio de esta disertación no sean los personajes, sino el espacio; el rasgo de la mimesis asociado al discurso que adquiere el personaje facilitará el análisis del espacio ya que en los diálogos se puede identificar la forma o la variedad lingüística

de los personajes. La determinación de las características del modo de habla de los personajes es un factor que influye y enriquece el análisis espacial de la obra. Ahora bien, desde un inicio, Genette (1998) establece que la creación de discurso de cada personaje de la historia corresponde a una reproducción y, por tanto, indica el carácter ficticio de la obra. En la reproducción del discurso o de los diálogos se puede encontrar signos que nos aclaran la actitud de los personajes como el signo de exclamación o de interrogación. Sin embargo, Genette (1998) explica que estos signos no muestran de forma completa la reproducción de lo real; es decir, no cumplen con el “mimetismo” ya que se trata de un discurso más literal. Por ello Genette (1998) aclara que en la supuesta reproducción de discurso de los personajes es necesario recurrir a otras herramientas como las lingüísticas o psicológicas para establecer la finalidad de los discursos de los personajes dentro del relato.

En el caso de la novela gráfica, *El ejército de los tiburones martillo* cumple con la mimesis propuesta por Genette (1998), pues, dentro del plano textual y el plano visual, el discurso se desarrolla de acuerdo con los términos de historia, relato y narración; así como la puntualización de lo ficcional y lo real del contenido de la obra ecuatoriana. De este modo, en la obra de Patinho, la historia es cronológica y con varios puntos de retrospectiva (analepsis). Así como se integran detalles estructurales de la literatura, la novela gráfica tiene la capacidad de integrar otros recursos literarios que permiten la configuración de la historia, uno de los componentes es el espacio que, si bien, se encuentra en términos gráficos en su resignificación literaria se puede encontrar como la imagen cronotópica. La teoría propuesta por Bajtín (1975) forma parte tanto de la mimesis II como del discurso narrativo de la novela, pues a través de los escenarios se organiza el relato, aunque el elemento se trate de un conjunto de imágenes.

Para Bajtín (1975) el cronotopo es la relación estética indisoluble que existe entre el espacio y el tiempo en una obra literaria. Además, constituye la forma y el contenido del texto. El cronotopo, visto desde el discurso narrativo que compone, es la visibilización del tiempo en el que el espacio, a su vez, coexiste con el carácter temporal e interviene en el argumento y en la historia, pues determina el contenido de la obra. La imagen cronotópica brinda una información más completa a la trama porque tanto el tiempo como el espacio son específicos en una narración; es decir, cada texto propone un escenario en particular y un tiempo de la historia determinado. Esta unión, por su parte, genera motivos literarios definidos ya que se delimita el lugar de la acción y permite contextualizar y explicar las acciones que son ejecutadas en la obra. Así mismo, para Bajtín (1975), la representación del aspecto geográfico en la novela refleja, necesariamente, aspectos culturales como costumbres, creencias y particularidades de una sociedad que son expuestas a través de la descripción de los escenarios. Es decir, el concepto del cronotopo permite develar los temas literarios de la trama que, por motivos estéticos y de la narración, se encuentran como abstracciones en el paisaje urbano, pero que, de todos modos, remiten a un significado concreto, incluso muy específico por la delimitación de la ciudad a la que se refiere la historia. De igual manera, el espacio refleja o puede situar al lector, gracias a indicios, en un tiempo o época determinada, por lo que el tiempo tiene un papel importante en la formación topográfica.

Debido a que en la narración muchos de los signos, ya sean textuales o visuales, se encuentran connotados en el desarrollo del relato, el cronotopo cumple un papel fundamental en la denotación de los signos vinculados, sobre todo, al espacio y al tiempo ya que permite, de algún modo, la materialización del contenido abstracto, implícito, referencial y contextual que brindan los signos que pertenecen a un lugar. La materialización de los signos a través del cronotopo facilita la interpretación del texto,

pues Bajtín (1975) especifica que a través de la incorporación del estudio de la cultura es posible comprender, de forma más completa, los símbolos o dichas abstracciones que se localizan en el espacio físico de una novela y que, en la vida real, se han construido a través de los años. Uno de los rasgos que define al cronotopo es que las imágenes que se exponen en la historia son concepciones propias de un lugar o una ciudad. Por ello, durante el discurso narrativo son específicos los retratos que se consideran, ya que representaciones que no caractericen al lugar del que se habla no va a contribuir con la narración o la verosimilitud de la obra.

Para Bajtín (1975), la importancia del cronotopo no solo reside en la materialización del tiempo en el espacio o la concreción plástica dentro de la novela, sino que el cronotopo trasciende a la organización temática. Del mismo modo, es un componente capaz de organizar los acontecimientos argumentales de la historia, así como la creación de vínculos entre los nudos argumentales. El cronotopo, incluso, constituye o configura el *corpus* porque por medio del lenguaje otorga imágenes que son la mediación entre las formas simbólicas presentes en el espacio y en el tiempo y la denotación de dichas imágenes que se establecen sobre un lugar geográfico. El cronotopo, además, dispone el *corpus* porque narra, informa, pero también otorga un carácter concreto-sensitivo a los argumentos de la historia (p.400).

El cronotopo, entonces, es un recurso literario que al tratarse del análisis del espacio y del tiempo ayuda a configurar el discurso narrativo. Por este motivo, el término, acuñado por Bajtín, forma parte de la construcción de la mimesis II no solo porque organiza las acciones y la secuencia argumental del relato, sino que también por el trabajo referencial que hace sobre la realidad, pues la mimesis también integra la finalidad ficcional e histórica. En la novela gráfica de Patinho, el tiempo configura la secuencia de acciones y los argumentos de la narración y el espacio, por su parte, aporta con la

organización del argumento y, sobre todo, con la materialización de lo que puede ser una ciudad a través de símbolos que, a su vez, argumentan por qué es una ciudad en particular.

2.2. Discurso semiótico

El discurso narrativo en la literatura desarrolla, principalmente, el plano lingüístico de la obra. Sin embargo, el discurso narrativo también tiene la capacidad de admitir un análisis semiótico que enriquece al estudio textual. El carácter semiótico que tiene una novela se encuentra sujeto a la presencia de signos, ya sean visuales o textuales; cada uno de ellos confluye en el discurso narrativo, pues tienen un valor simbólico que al interrelacionarse y entrar en la estructura de la obra brinda un mensaje a través de la información que facilita. Tanto la escritura como las imágenes son parte del lenguaje, si bien expresan al mundo de forma distinta, ambos, en la narración muestran un nuevo mundo interpretado que está connotado en el texto por el carácter semiótico. En la literatura es común ver que el desarrollo de este análisis semiótico tenga un vínculo estrecho con el plano textual y que, a partir de ello, se desarrolle y que dé a conocer el discurso narrativo. Sin embargo, en la novela gráfica se debe trabajar con el plano visual como un ente independiente, pero en constante correlación con la parte lingüística. En estos casos, ninguno de los dos lenguajes se antepone sobre el otro y, mucho menos, luchan entre ellos, pero se debe comprender que durante el proceso hermenéutico los dos signos tienen una forma distinta de expresar el mundo a pesar de contar una misma historia. Por ello, en la sección del discurso narrativo nos centramos en la organización de la estructura literaria y la concepción del discurso narrativo a través de factores lingüísticos como el proceso mimético, el uso del lenguaje para describir la intención del hablante o la imagen cronotópica como materialización textual de lo abstracto. Los rasgos

mencionados admiten, evidentemente, el carácter semiótico, pero el contenido asociado con la semiótica en la imagen debe ser especificado.

Ahora bien, con la intención de establecer a la imagen como un signo susceptible al análisis semiótico, Zecchetto (2002) menciona que la imagen o el material ilustrado siempre estarán sujetos a la producción social, en consecuencia, abre la posibilidad de la conceptualización del componente visual. En otras palabras, a través de la contextualización e identificación de los elementos sociales de la realidad que configuran la imagen es viable denotar el componente visual que, a su vez, también forman parte del discurso narrativo. En este sentido, Zecchetto (2002) menciona que en el discurso visual se debe considerar que la imagen el significado y el significante son elementos sincrónicos, mientras que la significación y el sentido están ligados con el carácter diacrónico. Debido a que el factor diacrónico se despliega a lo largo de la historia, necesariamente se ve determinado por el carácter cultural. Por ello, se dice que el análisis de la imagen siempre dependerá de la contextualización que se le atribuya (p.180).

De acuerdo a lo citado, la secuencia de imágenes que brinda la novela gráfica siempre estará ligada a las condiciones espacio-temporales y, por tanto, a los factores culturales que intervengan en dicho contenido visual. El análisis semiótico provee de una amplia gama de información y la interpretación se vuelve inagotable, pues los textos visuales, como también pueden ser denominadas las imágenes, varían conforme pasa el tiempo. “En cada época o circunstancias diversas, producen connotaciones y significados nuevos e insospechados, creándose así situaciones hermenéuticas donde cada sujeto o grupo de individuos generan interpretaciones cada vez nuevas y originales” (Zecchetto, 2002, p. 180).

En la novela gráfica *El ejército de los tiburones martillo*, particularmente, varias interpretaciones de las ilustraciones se encuentran marcadas por concepciones e imágenes

mentales de la actualidad. Sin embargo, otras interpretaciones también se encuentran sujetas a ideas que se han mantenido con el pasar del tiempo debido a la ubicación espacio-temporal con la que trabaja la novela. Gadamer (1998) resalta el trabajo interpretativo de una imagen y se puntualiza que tener el conocimiento objetivo de una imagen prácticamente es una ficción porque no existe un concepto definido sin antes entender algún conocimiento previo vinculado a un contexto cultural desde el cual sea posible realizar la interpretación. Así mismo, la hermenéutica de una imagen también involucra una tradición sobre elemento a analizar. A pesar de la capacidad de mutación que tiene la semiótica; en la interpretación son incluidos percepciones marcadas por pasado que aportan con más información o permite llegar al lector a una conclusión. La comprensión de una imagen, ya sea colectiva o individual, depende, además, del horizonte simbólico que se encuentre en el contexto.

La propuesta de Gadamer (1998) intuye la importancia del carácter colectivo que puede tener el contenido visual. Dicho de otra manera, un dibujo puede poseer una denotación común ante un mismo grupo de personas a causa de que se encuentran en un mismo ambiente semiótico y, por tanto, una misma imagen mental sobre el hecho estético.

Debido al carácter colectivo que puede tener una imagen y la simbología consensuada a la que puede estar sujeta; Yuri Lotman (1996) acuña el término *semiosfera* para referirse a un espacio semiótico en el que se encuentran inmersos signos, símbolos o cualquier hecho cultural de un determinado lugar. La semiosfera brinda un análisis cultural que permite evidenciar las características de un campo en particular. El concepto enfatiza el protagonismo que tiene un lugar geográfico, pues se especifica que dentro de este espacio delimitado hay conceptos semióticos que, difícilmente, se pueden encontrar en otros lugares. La concreción de la espacialidad propicia un medio donde las ideas

semióticas o las perspectivas del mundo circulen como información propia del lugar y que un grupo de individuos la acojan. Por ello Lotman (1996) menciona que cada persona o comunidad es generadora de sentido lo que ocasiona un mismo nivel de semiosis (p.104).

Todo el desarrollo de una novela literaria puede ser visto como un proceso de naturaleza semiótica en donde el espectro cultural se traspone para dar sentido a un signo que se encuentra previamente connotado. Los aspectos culturales que, en su mayoría, son de origen pragmático permiten que cualquier lenguaje que guíe o determine el discurso narrativo sea interpretado. Tanto el lenguaje textual como visual despliegan estos conceptos, pues ambos guardan no solo los componentes teóricos y literarios de la historia, también incluyen una alusión a la realidad a la que se refiere el discurso. En cada lenguaje se encuentran normas que priman sobre otras, como ocurre con la gramática en la línea lingüística del relato. Sin embargo, la jerarquía que dispone cada lenguaje es independiente a la coexistencia del lenguaje textual e ilustrado en la novela gráfica ya que en ella los dos discursos se complementan. Como se ha afirmado, la parte textual de una obra contiene rasgos propios que se diferencian de otras formas de expresión; asimismo, posee normas intrínsecas del lenguaje y de la semiótica que, evidentemente, no son ignoradas. Con el fin de realizar una puntualización de la parte gráfica, Lotman (1996) expone que en el campo visual la jerarquía de los componentes es más evidente porque cada rasgo es diferenciado y asociado a un significado. En otras palabras, los gráficos, usualmente, tienen más semejanza con la realidad; por ello, pueden ser identificados y analizados de formas más rápida con la ayuda de su contexto que también puede estar determinada por la misma imagen.

Sin hablar de la novela gráfica o de cualquier otra literatura gráfica, en particular, Lotman (1996) propone que los lenguajes de diferente índole pueden convivir en un

mismo ambiente semiótico. Es decir, pueden formar parte de la semiosfera. El espacio semiótico específico y delimitado por un contexto que formula Lotman (1996) resalta la capacidad de transformación y resignificación de los discursos estéticos. Los lenguajes artísticos pueden mutar, si cabe el término, en otro lenguaje. De este modo, es que un discurso que tiene un principio textual puede transformarse en un discurso visual a través del uso correcto de los rasgos definitorios del lenguaje en cuestión. La resignificación incluye la noción de que los lenguajes pueden tener equivalencias de carácter semiótico y discursivo que contribuyen a la formación de una narrativa por medio de un lenguaje en particular.

Para ilustrar, en la novela gráfica existen escenas completas que, únicamente, son transmitidas de modo gráfico. En ellas se suprime cualquier tipo de texto. En esta situación, los diálogos son omitidos por acciones que se encuentran representadas en un lenguaje visual. Si bien, las escenas pudieron ser descritas a través del diálogo o de cuadros que contengan un texto para explicar la situación; las imágenes tienen la capacidad suficiente para asumir el discurso que se trata de narrar. El ejemplo no solo demuestra la transformación de un lenguaje a otro, sino también se demuestra la convivencia de los dos lenguajes en un mismo producto literario. Lotman (1996) reconoce a este fenómeno discursivo de la transformación del lenguaje como una traducción.

2.2. La iconografía

La posibilidad de la imagen por comunicar una idea completa, a través de la semiótica y de la convivencia con otro lenguaje como el textual, se debe a que la imagen posee un sentido de epifanía. Para Zecchetto (2002), la imagen se dispone en una obra como una revelación por el simple hecho de manifestar información coherente dentro del discurso narrativo. Así mismo, la imagen es compleja porque en su manifestación se

puede concretizar una representación de la narración ya que al tratarse de una imagen icónica brinda elementos valiosos que ayudan a la comprensión del texto. La diversidad de elementos que puede tener la imagen se debe a que, a diferencia de un texto, un dibujo tiene un sentido bidimensional. Es decir, su representación se encuentra más vinculada con la realidad, pues los elementos o los rasgos que muestra en su estructura se asemejan más a los componentes de nuestro entorno cercano y, por ello, se puede contextualizar a la imagen. La intervención de varios elementos que tiene una imagen no es sinónimo de un discurso narrativo caótico; por el contrario, tiene un sentido de percepción más exacto.

La variedad de componentes que supone la imagen en la estructura puede ser entendida como la presencia de una imagen iconográfica. Para definir este concepto, Zecchetto (2002) menciona:

Las imágenes icónicas las percibimos dentro de un campo de fuerzas donde los elementos interactúan recíprocamente, y mediante la experiencia de la intuición figurativa (insight), nos damos cuenta de su unidad, del paradigma visual que reproducen, como una experiencia primordial independiente de la voluntad consiente porque resulta ser parte integrante de la misma experiencia *del ver* (p. 174).

Las imágenes iconográficas se reducen a una cuestión del realismo, pues ellas pueden componer de forma completa el discurso. Ante ese panorama, la idea de Zecchetto (2002) se complementa con la postura de Lotman (1996) porque se llega a la conclusión de una imagen puede generar un discurso tal y como lo realiza un discurso lingüístico. Que la imagen sea más fiel a la realidad no significa que pierde su complejidad, sino que se vuelve un elemento más inclinado a la manifestación que, en esencia, se vincula con la realidad. Esta conexión con lo real y con el principio de manifestación supone que la

imagen sostiene un funcionamiento semiótico; esta característica le permite generar su propio discurso, pero también ser independiente frente a otros lenguajes estéticos.

Entonces la complejidad que tiene la imagen y la diversidad de elementos que puede integrar explica el carácter semiótico y representativo que puede tener un dibujo artístico. En la novela gráfica *El ejército de los tiburones martillo* se muestra, por ejemplo, un sinnúmero de imágenes relacionadas con la ciudad que además de aludir una realidad simbolizan o dejan simbolizada a un espacio en particular. Este hecho no solo ocurre con la ciudad, también las imágenes pueden representar cuán importantes son las imágenes para una comunidad.

Cuando la imagen visual posee vínculos con la realidad, los rasgos que definen su significado no se encuentran únicamente en las semejanzas que guarda con los referentes aludidos; la característica definitoria que propone el nexo entre la realidad y una ilustración es el contenido que exponen los dos elementos. La existencia del discurso otorga a la imagen la posibilidad de tener un proceso semiótico. Así mismo, la estructura de un texto visual tiene implícito una red de signos que alude a una semiosis, casi infinita, pues se encuentra compuesta e influida por el conjunto cognitivo del individuo que interviene en el proceso de percepción del constructo de la imagen.

La imagen que forma parte del campo visual es observada a través de un criterio de “pertinencia” que integra características, cualidades o propiedades definidas que pueden representar con coherencia al objeto referido en el discurso (Zecchetto, 2002, p. 165). La pertinencia hace que una expresión pictórica pueda ser diferenciada de otras representaciones. Para concretar dicha diferenciación es necesario que durante la semiosis se involucre el tejido cultural con el fin de resaltar y establecer diferencias entre las expresiones artísticas de diferentes lugares y reconocer qué rasgos definen a cada una de las manifestaciones visuales. Eco (1976) menciona que una imagen iconográfica, al tener

en su estructura varias imágenes referentes, crea una unidad cultural debido a que a través de las concepciones adquiridas por una cultura definen a la suya y, al mismo tiempo, se establece un mundo iconográfico y semiótico diferente al de otras culturas (p.111). La caracterización particular y la delimitación cultural que propone la imagen ofrecen la matización de la interpretación de acuerdo a los conceptos e ideas almacenadas por la cultura a la que se alude en el discurso. La noción de la imagen iconográfica es complementada en el libro *Apocalípticos e Integrados*, pues, Eco (1984) sugiere que el repertorio iconográfico de una obra no solo se remite al conocimiento del artista, sino también al repertorio imaginativo de las clases populares (p. 32).

Según Eco (1984), la iconografía puede constituir uno de los elementos que más resalta la condición de la cultura de masas ya que los elementos iconográficos componen un campo amplio de convenciones. Las convenciones que están inmersas en la iconografía de una obra “constituyen un verdadero repertorio simbólico, lo cual nos permite hablar de una semiótica del cómic” (Eco, 1984, p. 169). En este caso, Eco menciona al cómic porque es uno de los referentes principales de la cultura de masas. Sin embargo, el carácter visual e iconográfico que posee este producto puede ser trasladado a la novela gráfica y a otras literaturas gráficas, sobre todo, por la forma visual en la que se encuentran expresadas. Las iconografías, en las narrativas gráficas, llegan a ser un pretexto para un ejercicio formal de la difusión y la transmisión de los significados tanto de las imágenes, como de los contextos que tienen los conjuntos de imágenes.

Eco (1984) añade que el repertorio iconográfico funciona como *topoi* porque ayuda al lector a remitirse al lugar particular del que se habla en la imagen. La intencionalidad de lo iconográfico en la narrativa gráfica no solo demuestra la visualización de la metáfora verbal, sino también permite el acceso a la función mitopoética que está determinada por unidades culturales. La iconografía, al tener un

conjunto de imágenes en un mismo campo visual, posee elementos que remiten a una realidad estereotipada; muchos de los componentes de la imagen tienen un valor canónico establecido con anterioridad por lo que el receptor puede captar el contenido simbólico y, por ende, su significado completo. Las imágenes iconográficas pueden desplegar tendencias mitopoéticas como: imágenes arquetípicas, mitológicas, tradiciones o tradiciones populares asociadas con hechos de la realidad y del imaginario de las personas. Los elementos mencionados influyen en la identificación de los elementos simbólicos importantes para el discurso visual ya que forman parte de la sensibilidad popular. Tanto el concepto iconográfico como de la mitopoética crean vínculos entre la imagen y las realidades históricas, culturales e incluso creencias.

Para Eco (1984), el encuadre que brinda un discurso visual, en términos técnicos, la viñeta del cómic constituye una imagen iconográfica debido a que la composición que posee determina un mensaje preciso. “Los encuadres de por sí ya poseen un valor fijo y funcionan como mensaje unívoco” (Eco, 1984, p. 173). Los elementos que se encuentran yuxtapuestos en la imagen y que la componen generan un hilo narrativo y un concepto en particular (Perucho, 2001, p.56). Así como la iconografía que presentaban los cuadros medievales, cada imagen o cada encuadre de una narrativa gráfica en la actualidad brindan un contexto con enlaces históricos y significados culturales particulares a través de cada objeto que tiene la ilustración.

El encuadre es fundamental para seguir con coherencia el discurso narrativo, varias de las imágenes dispuestas en estos encuadres o viñetas son iconográficas porque encierran en su interior información, significados, contextos e información espacio-temporal; en consecuencia, un mensaje preciso a través de elementos visuales. Sin embargo, en el amplio discurso visual se pueden manifestar varias imágenes, pero solo algunas serán coherentes con el discurso que maneja la obra literaria. En otras palabras,

las manifestaciones pictóricas que se muestran en una obra gráfica no son fortuitas tienen intencionalidad y son expuestas a través de un plano visual particular (encuadre). Para explicar la selección de imágenes y su incidencia en el discurso, Barthes (1989) identifica el término *studium* y *punctum*. Si bien los conceptos tienen relación de pertenencia con el campo fotográfico, la intencionalidad de las imágenes en la novela gráfica es similar, pues, en ambos casos, se plasman imágenes objetivas en un discurso. *Studium* es el plano de la imagen que brinda un testimonio o un mensaje y que depende, particularmente, de la cultura para ser entendida ya que tiene un conjunto de imágenes simbólicas dentro de una misma imagen. Las imágenes en el *studium* contienen armonía, coherencia y cierta artificialidad por la dependencia entre el emisor y el receptor. *Punctum*, en cambio, es el plano de la imagen que está caracterizada por tener un carácter casual, pero que impacta. Si bien el *punctum* es la imagen casi al azar también tiene la capacidad de brindar detalles a la imagen, es decir, un plano detalles. Cuando los dos planos de la imagen confluyen y forman parte de una imagen también tienen la posibilidad de construir tanto la imagen iconográfica como un discurso narrativo.

En la novela gráfica, y en cualquier obra en la que intervenga lo visual, el *studium* son las imágenes que muestran la información objetiva y denotada para que el lector las comprenda a través de conceptos culturales y tengan coherencia en la historia, así como una referencia contextual. El *punctum* podrían ser los detalles de las imágenes que brindan espontaneidad al discurso, cuya información es subjetiva.

Capítulo III: La ciudad

3.1. ¿Qué es ciudad?

El concepto de ciudad, en cualquier campo de estudio social, es heterogéneo y complejo; en distintas ocasiones, ha cambiado por el paso del tiempo o por diferentes nociones culturales. La definición de ciudad muta de acuerdo con nuestro contexto y las circunstancias que experimentamos dentro de este espacio real. La arbitrariedad es una característica intrínseca en el proceso de la conceptualización de ciudad debido a la diversidad de ideas que disponemos sobre el término. La variabilidad del concepto hace que las definiciones posean diferentes enfoques o sean, únicamente, aproximaciones. El concepto de ciudad, en consecuencia, no puede ser generalizado y, muchos menos, precisado en función del contexto de otras ciudades. De allí la necesidad de definir lo que es ciudad en de acuerdo a un contexto determinado, al momento de analizar una obra literaria.

Aun con la complejidad que tiene el término ciudad y la amplia gama de significaciones que ofrece este espacio, existen acercamientos conceptuales que establecen parámetros generales que ayudan a determinar lo que podría ser una ciudad o lo que podría ser entendido como un espacio urbano. Según el DRAE “la ciudad es un conjunto de edificios y calles, regidos por un ayuntamiento, cuya población densa y numerosa se dedica por lo común a actividades no agrícolas” Desde este criterio, la ciudad es asumida como una entidad que posee un aspecto definible y una población característica. La apariencia de una ciudad prescribe su existencia. Por ello, la descripción de la infraestructura es uno de los juicios principales que se toman en cuenta para catalogar un espacio; al igual que los rasgos demográficos que alberga.

Además de la construcción y la disposición del espacio, el DRAE menciona que la ciudad se encuentra vinculada a la idea de una realidad alejada de las acciones que se ejecutan comúnmente en la ruralidad. La conceptualización de la ciudad, entonces, nace a partir de las funciones que se realizan en dicho espacio. Generalmente, la ciudad, para ser adjudicada como tal, es asociada con procesos económicos, políticos y productivos que posiblemente no son realizados en las zonas rurales. Por ello, Canclini (1997) explica que, a partir del siglo XX, el significado de ciudad es establecido a través de una diferenciación contundente y categórica con el campo. Es decir, “concebir a la ciudad como lo que no es campo” (Canclini, 1997, p. 69). El enfoque mencionado hace que los dos espacios se polaricen y se determinen roles de acuerdo a cada lugar. Tanto la segmentación entre espacios como el reconocimiento de las funciones son directrices para definir a la ciudad.

Los conceptos mencionados en los párrafos anteriores responden a un modelo de ciudad contemporánea. Las propiedades señaladas por el DRAE y por Canclini (1997) en *Imaginarios urbanos* no son ajenas a la realidad de las ciudades actuales. Aunque las definiciones se encuentran establecidas desde un punto de vista moderno, la ciudad siempre ha tenido una forma canónica de ser descrita. El rol social, el aspecto físico y la diferenciación con otros espacios son algunos de los parámetros centrales que generan tal descripción. En otras palabras, a pesar de la inherente arbitrariedad al momento de conceptualizar a la ciudad, a lo largo del tiempo se han formado pautas generales para delimitar este espacio.

El *fenómeno urbano* siempre ha estado comprendido en el pensamiento social. Históricamente, para poder atribuir un significado a la ciudad se han considerado contextos sociales, económicos, políticos y nociones espacio-temporales que explican la noción de ciudad. Las categorías enumeradas no solo determinan lo que es una urbe,

también advierten el tipo ciudad. Por ello, es posible identificar distintas realidades urbanas; la ciudad antigua, medieval, moderna o industrial son algunas de las urbes cuyo perfil histórico las definen como tal, pues mantienen semejanzas entre sí. Concebir a un espacio como metrópoli por sus propiedades viene desde tiempo atrás. Por ejemplo, la ciudad antigua, griega y romana, tenía un sistema definido por las polis (ciudad-estado) que obedecía a principios políticos, comerciales, religiosos y sociales. De ahí la descripción de la ciudad en la obra *Antígona*. Sófocles pone a Tebas como el espacio geográfico que contiene costumbres urbanas, leyes, dinero, comercio y afluencia social. Cuando los rasgos indicados en la tragedia clásica se equiparan con las cualidades contemporáneas de la ciudad es posible evidenciar un elevado grado de similitud con lo que hoy en día consideramos una urbe, aún con el pasar del tiempo.

La ciudad por definición e historia se perfila como un ente cuyo espacio se construye a partir de una arquitectura que se adapta a las necesidades de una población que tiene un estilo de vida opuesto al rural. Además del aspecto arquitectónico y su topografía, la urbe es un centro de acopio de nuevos discursos sociales y nuevas actividades. Las ciudades acogen situaciones comerciales, productivas, económicas, políticas y culturales que permiten una organización social distinta. Las particularidades universales que generan la conceptualización de la ciudad trascienden las fronteras temporales y espaciales. Sin embargo, para definir una ciudad específica el contexto es fundamental para comprender su sentido único.

3.2. La ciudad real y la ciudad imaginada

Como se ha explicado en los párrafos anteriores el concepto de la ciudad muta de acuerdo al contexto en el que se encuentra. Por ello, existe la posibilidad de identificar

varios tipos de ciudades o de realidades urbanas. Del mismo modo, hay otras categorías que permiten identificar cómo una ciudad es entendida; lo real y lo imaginario son algunas de ellas. Los dos planos delimitan los elementos que construyen a la urbe, esclarecen su significado e identifican los discursos sociales que se forma en este espacio. La especificación de ambas categorías posibilita la caracterización de un lugar urbano y propicia el análisis semiótico de la ciudad.

En su libro *El derecho a la ciudad*, Henri Lefebvre (1968) dice que “lo real es la sociedad, el Derecho y el Estado que cimienta el edificio” (p. 55). Lo real en una ciudad se comprende como el espacio tangible que tiene la sociedad. En otras palabras, lo más cercano a la noción de lo real en una urbe es la infraestructura y todos los componentes que sean perceptibles para sus habitantes. Sin embargo, también se comprende como algo real a todos los acontecimientos que suceden en ese espacio, pues se desarrollan dentro del plano de la realidad. La ciudad real integra hechos y materia concreta. Cuando se considera el concepto de lo real, Lefebvre (1968) aclara que:

La ciudad es una base práctico-sensible, una morfología, un dato presente e inmediato, algo que está ahí: una entidad espacial inicialmente discreta —es decir, un punto o mancha en el mapa—, a la que corresponde una infraestructura de mantenimiento, unas instituciones formales, una gestión funcionarial y técnica, unos datos demográficos, una sociedad definible (p.12).

Resulta importante destacar que Lefebvre, a pesar de referirse a la ciudad real, práctico-sensible o morfológica, incluye otras categorías que, aunque parezcan nociones no tangibles, aparecen en el plano de la realidad como lo son los roles que se cumplen en este espacio. Por tanto, la ciudad es real cuando realiza un compendio de todos los componentes que surgen en un ambiente no simbólico. Para Lefebvre (1968), la ciudad

real no involucra reflexiones o análisis; es únicamente lo que está presente frente a la mirada de los habitantes. Sin embargo, no significa que lo real es simple; por el contrario, la ciudad real es compleja porque se encuentra atravesada por varios ejes que la construyen. Social, político, económico, arquitectónico, religioso y cultural son algunos de los ámbitos que la forma, pues se trata de una composición de los procesos y cambios que ha experimentado la urbe a través de la historia. Así como Lefebvre, Canclini (1997) menciona que la ciudad, aunque comparta una realidad común con otras ciudades, es heterogénea y plural por la sociedad que la habita. La metrópoli real se configura también por la realidad que vive cada persona, pues cada una figura como un proceso que se integra a lo real colectivo.

Ahora bien, la ciudad real es un ente presente, evidente e innegable para la sociedad; todos los ciudadanos construyen esa realidad a través de lo material, los acontecimientos y las funciones realizadas. Sin embargo, el carácter de lo real no se queda estático o inmóvil; al contrario, promueve la creación y reproducción de discursos sociales con gran carga simbólica. Dicho de otro modo, la realidad genera, como consecuencia, un plano imaginario o metafórico que es desarrollado por la misma comunidad. Canclini (1997) menciona que “las ciudades no son solo un fenómeno físico, un modo de ocupar el espacio, de aglomerarse, sino también lugares donde ocurren fenómenos expresivos que entran en tensión con la racionalización y con la pretensión de racionalizar la vida social” (p.72). El espacio físico real, entonces, origina respuestas o ideas simbólicas para esa realidad que experimentan los habitantes. De este modo, se construye la percepción sobre la ciudad que habitamos; esto, precisamente, es lo que permite la diferenciación de una ciudad frente a otras. Sarlo (2009) afirma que la ciudad real presiona, inevitablemente, un discurso simbólico, pues apela a la experiencia de la persona en la urbe.

A diferencia de la ciudad real, la ciudad imaginada se crea a partir de una reflexión sobre la realidad que viven los habitantes. El imaginario urbano es el resultado del razonamiento que tiene el sujeto acerca de los fenómenos sociales y sus experiencias en la ciudad real. La ciudad imaginada es la exégesis, el cuestionamiento y la comprensión del mundo que rodea a la persona. La interpretación simbólica de la ciudad subyace del espacio real; el discurso imaginado de la urbe tiene un carácter individual y colectivo que complejiza la forma que percibimos el lugar habitado. Por ejemplo, para Canclini (1995), la construcción subjetiva de la ciudad es la permanente deconstrucción de la realidad por la que atraviesan los ciudadanos.

Las prácticas “reales”, dispersas, que registran las encuestas o el trabajo de campo, y los discursos que las reunifican o segregan en el imaginario urbano. Interrogarse por el sentido de la ciudad es explorar la estructura y la desestructuración de formas demográficas, socioeconómicas y culturales que tienen cierta "realidad" objetivable (p. 74).

El discurso simbólico sobre la ciudad comienza y convive, de forma permanente, con la ciudad real. Al igual que Canclini (1995), Lynch (1960) menciona que el diagrama simbólico nace a partir de un proceso bilateral entre el *escenario físico vívido* y la perspectiva de los observadores (habitantes). Sin embargo, para la creación de una imagen simbólica, el autor aclara que los elementos reales del entorno deben ser únicos, significativos para la comunidad, y claros para que se dé la construcción de este discurso. Para los habitantes de una ciudad, los componentes reales deben ser relevantes para que se forme una imagen colectiva fuerte sobre la ciudad y permita que ésta sea diferenciada de las demás. El nivel de “legibilidad” que tenga el entorno real para los habitantes será crucial al momento de definirla; pues, si entre las percepciones individuales de los pobladores existen coincidencias, significa que los símbolos se vuelven homogéneos y

consensuados y, por tanto, dichas concepciones caracterizan a la ciudad de la que se habla.

La reflexión de cada habitante se transforma en una expresión colectiva. De este modo, aparecen los imaginarios sociales. La forma de concebir una ciudad se encuentra sujeta a la polifonía de voces que, al encontrarse unidas, cobran sentido porque, de algún modo, se determina una idea colectiva y homogénea del lugar habitado. Es así que autores como Canclini y Sarlo coinciden que el *habitar* (la experiencia de los habitantes en la urbe) es uno de los factores que generan los discursos simbólicos. Los conceptos simbólicos e intangibles que se originan de la constante interacción de los individuos con la realidad remiten no solo a una definición colectiva de ciudad, también se refieren a las costumbres y tradiciones de ese lugar. Por ello, tras la reflexión del plano físico propuesta por los habitantes de un espacio es que las ciudades comienzan a tener un significado más propio y cercano a quienes residen la urbe.

La ciudad imaginada nace de la interpretación que tienen las personas sobre el entorno inmediato y la coexistencia que tienen con el mundo real. El discurso simbólico, sin embargo, no se fundamenta únicamente en la comprensión e interpretación del plano real, es uno de los factores principales, pero no es el único. La ciudad imaginada se construye a través de las opiniones y sesgos de su población. Este proceso de valoración espacial supone la apropiación de la ciudad de la que se habla y, por tanto, su concepción colectiva. Carrión (1999) aclara que la dimensión de lo simbólico se cimienta, también, en la evaluación, la valoración y el conflicto que genere vivir en un espacio urbano (p.219). En otras palabras, el discurso simbólico es subjetivo desde cualquier punto de vista, pues no solo nace de la interpretación del espacio tangible, también nace de lo emocional. Este rasgo, más allá de opacar cualquier posible apreciación sobre la ciudad

habitada, genera un sentido de posesión e identidad más fuerte y definitorio con respecto a la urbe, pues se imprime también la idiosincrasia de un lugar.

La ciudad imaginada es la representación de los sentimientos y las aspiraciones sociales. Los habitantes integran al discurso simbólico colectivo lo que desean del espacio o lo que esperan que fuera su ciudad. Construir simbólicamente a la ciudad es parte de la arbitrariedad del término; por ello, resulta sencillo comprender por qué la creación de la imagen de la urbe habitada se encuentra atravesada por los deseos de la sociedad. La construcción del plano subjetivo de la ciudad abre la posibilidad de integrar ideas individuales y colectivas que generan una producción de material simbólico. La ciudad imaginada, entonces, es la abstracción de la ciudad real, pero también la incorporación de nuevas ideas simbólicas

Como se ha mencionado, toda la composición de la imagen de la ciudad se encuentra influida por ideas individuales y colectivas que promueven un discurso simbólico. En el proceso de imaginar a la urbe aparecen ideas ficticias, aspiracionales o inventadas que, además de ser fabricaciones simbólicas, advierten una narración del espacio. Por esta razón, Canclini (1995) asegura que la ciudad no solo es un espacio de conocimiento, también constituye un lugar donde se imagina y se narra (p.35). En otras palabras, la ciudad es un lugar de enunciación. A través de la afirmación expuesta, el concepto de ciudad y el espacio como tal ingresan al campo literario y de la narrativa. De ahí el interés de trabajar con los textos que describen, pero también imaginan la urbe: los relatos literarios, los cuentos, las crónicas que narran nuestros pasos urbanos (Canclini, 1995).

Para Silva (2008), los imaginarios urbanos no se quedan estáticos en la interpretación del plano de la ciudad real, por el contrario, el simbolismo generado

potencia la dimensión estética de la ciudad (p.17). Así mismo, el autor aclara que los discursos simbólicos sociales pueden ser considerados hechos estéticos debido a que se originan desde el asombro y la sensibilidad de lo observado. Los imaginarios albergan una naturaleza estética porque revelan la capacidad cognitiva de la persona, la capacidad para interpretar y crear metáforas de la realidad. La ciudad imaginada revela la estética que pueden tener los habitantes. Esa misma estética mencionada se puede trasladar al carácter creativo de una obra o incentivar su escritura.

3.3. La ciudad en la literatura

El espacio en una obra literaria es uno de los elementos que contribuye con la configuración del discurso narrativo. Los espacios son diversos, pero siempre aportan con información para una visión global y específica del texto. Según Lutwack (1984), el espacio no se limita a la descripción de un paisaje o al punto de vista del narrador con respecto a un lugar representado dentro de la narración; la figura del espacio en la literatura posee un sentido más amplio y tiene un *efecto acumulativo*. Es decir, la manifestación del espacio no solo tiene un carácter descriptivo, también puede incluir nociones invisibles o subjetivas como la configuración de ideas o el conjunto de condiciones que caracteriza al lugar; así como el discurso simbólico social de la ciudad. Así mismo, el espacio narrativo puede contener implícitamente la estructura psicológica de algún personaje o de toda una comunidad. Por ello, cuando Lutwack (1984) menciona que el espacio tiene un *efecto acumulativo* se refiere a que el espacio debe aportar con percepción sensorial, pero también debe despertar emociones e ideas, pues se trata de un vehículo de significados en la historia.

Del mismo modo, el espacio aporta con verosimilitud a la narración literaria, pues a pesar de encontrarse en la ficción, los lugares se ajustan, inevitablemente, a una realidad. Varios de los escenarios son capaces de caracterizar el habla, la historia del sitio, el

folklore, las costumbres o las modas. Para Lutwack (1984), la representación de los espacios en la literatura y su semejanza con la realidad se debe a la necesidad de contrarrestar la extravagancia de la historia ficticia con elementos que se encuentren más asociados con la experiencia del lector (p.29). En otras palabras, el éxito de la comprensión del espacio expuesto en una obra radica en el reconocimiento de que ese espacio en específico se configura a partir de elementos reales y ficticios. Esta amalgama es la que promueve la verosimilitud en el discurso, en especial, cuando se trata del componente espacial de la narración.

Como en todo material literario, los espacios tienen un valor literal y un valor simbólico. En la literatura, el lugar siempre se encuentra sujeto a la intención descriptiva y topográfica, pero también asume una función simbólica. Para Lutwack (1984), en el análisis definitorio de una obra, es imposible evitar la finalidad simbólica que puede tener un lugar, incluso, si la descripción espacial es más fuerte que la explicación metafórica. Cuando un espacio es descrito a detalle y es caracterizado por una serie de elementos asociados a una referencia determinada equivale a un sistema simbólico o a un lugar arquetípico. En efecto, la descripción espacial realizada en una historia significará la alegoría de un escenario literario común o previamente reconocido.

Por ejemplo, un lugar arquetípico es la ciudad, pues está construida a partir de elementos asociados a este espacio literario. Los elementos, en este caso, no son arbitrarios, sino que se tratan de unidades vinculadas a lo citadino o a lo urbano. Ahora bien, la forma en que son expresadas las unidades definirá a qué tipo de ciudad se refiere el texto. Por ello, Tan (2011) expresa que la representación de un lugar (ciudad) en una historia literaria significa todo un desplazamiento cultural, pues, todo elemento que se encuentra plasmado en la narración tiene la capacidad de generar nociones sobre identidad y pertenencia durante el proceso de lectura y, por supuesto, de creación. “Todo

espacio narrativo se encuentra “obsesionado” con los códigos, pero gracias a ello se puede ubicar una especie de metáfora de diversos problemas sociales, políticos y personales” (Tan, 2011, p. 7). Aunque varios de los elementos que conforman una ciudad se encuentran localizados en un lugar común de la literatura; la historia y la manera en que sea representada la ciudad, ya sea de forma gráfica o textual, definirá un escenario específico a través de su simbología y la cultura aludida.

La ciudad en la literatura oscila entre imágenes reales e imágenes simbólicas. La literatura, por medio del lenguaje, hace un recorrido visual por la ciudad real, funciona como un mapa de la topografía del lugar y se asemeja con un entorno cercano reconocible para el lector. La escritura de la ciudad, sin embargo, es la forma estético-artística para describirla; por ello, durante la representación de este espacio se encuentran metáforas, alegoría, imágenes, símiles o las mismas palabras como adjetivos que retratan a la urbe de una forma distinta con el fin de que sea un hecho artístico. Para Sarlo (2009), la ciudad escrita y literaria es una utopía porque integra el discurso simbólico que tiene quien escribe la obra y también el imaginario urbano que tiene la sociedad sobre ese lugar y que, de cierto modo, la define y aspira. Si bien la ciudad en la literatura es construida con la idea de ser un ente singular, siempre está sujeto a un modelo prescriptivo. Para ilustrar lo mencionado, en el naturalismo existe un tipo de ciudad distinto al de la urbe propuesto por el realismo. Lo mismo ocurre con literatura contemporánea o sus obras como la novela gráfica; a pesar de querer configurar un mundo único siempre se encuentran esquemas o “prototipos” de ciudad que encajan con el género literario con el que se trabaje.

La escritura de las ciudades en la literatura garantiza no solo la imagen descriptiva del lugar, también significa la representación de la historia, la memoria, las costumbres y formas de vida que posee. “En las ciudades escritas, la función literaria y ficcional es tan

fuerte como la referencial” (Sarlo, 2009, p. 148). Como se mencionó con anterioridad, la ciudad en la literatura no se desliga del plano real que puede tener un espacio urbano, pero tampoco descuida la representación creativa y estética que caracteriza el trabajo literario. Por ello, Sarlo (2009) propone que la construcción de la ciudad en la literatura es una especie de intervención o *performance*, donde la persona que escribe actúa como un caminante (*flâneur*) que aporta con una descripción física, simbólica y todas las referencias del lugar en construcción. Este principio, que resulta casi poético, es una prueba de la integración de la escritura estético-creativa que requiere la literatura para diferenciarse de las abstracciones sociales que se realizan al formar la imagen de la ciudad.

La construcción de la ciudad como escenario en la literatura implica una representación del espacio a partir de signos textuales y léxicos que aportan con el sentido literario. Evidentemente, el rasgo mencionado se encuentra ligado u orientado a una obra literaria que emplea únicamente el componente textual (novela tradicional o canónica). Sin embargo, la intervención en la narración se puede diversificar al campo visual a través de signos visuales y gráficos que completen la narración como lo hacen los elementos textuales. La novela gráfica, por ejemplo, sería un género literario que requiere del trabajo creativo-estético de representar a una ciudad tanto en el plano visual como textual sin dejar de representar las referencias reales y los discursos simbólicos. La novela gráfica, como una obra literaria, puede ser diferente con respecto a las novelas tradicionales, pero al momento de representar una ciudad posee los mismos principios como el acercamiento a una ciudad estereotípica, la referencia a lo real, la descripción de esa realidad, la producción y reproducción de un discurso simbólico y los imaginarios urbanos colectivos que tiene la urbe.

3.5. Un breve acercamiento a la ciudad real de Quito

Con el fin de comprender la representación literaria de la ciudad de Quito en la novela gráfica de Patinho es pertinente hacer un acercamiento a la ciudad real de la que se habla. Pues como se trató en los puntos que anteceden, una ciudad literaria nace de la noción de lo real. Considerar el plano de la realidad que tiene un espacio brinda una base para la comprensión de los discursos que se generen posteriormente en la obra. La estructura del plano de lo real está dada por el componente físico-tangible (lo sensorial), los roles que desempeña la ciudad mencionada y cualquier actividad que se desempeñe en el plano de la realidad y sea evidente para el habitante.

La realidad de Quito, como cualquier otra ciudad, puede estar influida por parámetros como la geografía, la historia, la economía, la política o la sociedad que la integra. Identificar y delimitar todas las características reales brindará una idea general, pero objetiva de la ciudad de la que se habla. Así mismo, permitirá la diferenciación de las demás ciudades. La diferenciación de la urbe a partir de la noción real deja en claro cuáles son las bases en las cuáles se fundamentará el pensamiento, no solo de los habitantes, si no del autor que plasmará esa ciudad tanto gráfica como textualmente.

Ahora bien, la ciudad de Quito es la capital de la República del Ecuador y es reconocida como distrito metropolitano con funciones administrativas específicas. Según la página oficial del Municipio de Quito la organización administrativa y territorial de la ciudad se encuentra dividida por zonas: Calderón, Eloy Alfaro, Eugenio Espejo, Los Chillos, La Delicia, Manuela Sáenz, Quitumbe, Tumbaco y Turística La Mariscal son las nueve administraciones zonales. La ciudad real presenta estos sectores, pero cuando la ciudad es resignificada en la novela gráfica, de algún modo, se exponen ciertos sectores importantes para la historia gráfica. La forma en que se administra la ciudad genera,

también, una lectura de las prioridades que tiene este espacio. La burocracia, la educación, la salud, el transporte, la limpieza y el aseo, el cuidado al patrimonio y a la vivienda son algunas de las categorías que resaltan en la administración de la ciudad.

Demográficamente, Quito es una de las ciudades más pobladas del país. Según el INEC, en la ciudad capital hay 2'239.191 habitantes, desde el censo realizado en el 2010; lo que supone un aumento considerable desde la fecha mencionada. Para Carrión (2010) el crecimiento poblacional en Quito es heterogéneo, pues cambia de acuerdo factores como el transcurso de los años o fenómenos sociales como los flujos migratorios tanto. La información demográfica advierte que la población en Quito es considerada diversa y, por tanto, existen varios grupos sociales. La característica demográfica de la ciudad real es un componente que se transcribe al campo literario a través de los personajes, por ejemplo, pues se trata de otro componente que dibuja a la ciudad. Para ejemplificar la influencia demográfica real sobre el espacio literario Patinho ilustra varias viñetas donde el espacio público es ocupado por grandes grupos de personas, lo que significa que la ciudad es un lugar poblado. Por otro lado, una de las categorías donde es más evidente la ciudad real y tangible es la topografía; Quito cuenta con una superficie de 4.183 kilómetros cuadrados y se encuentra ubicada a una altura de 2.850 metros sobre el nivel del mar. El reconocimiento real del paisaje urbano significa la especificidad de la ciudad, pues las características geográficas que posee la quiteña nunca será igual a la condición geográfica de otras ciudades.

Si bien el desarrollo económico es algo que existe en todo el territorio nacional, la ciudad de Quito, por ser la capital del país, considera al ámbito de la economía y la política uno de los ejes centrales es su estilo de vida. El rol real que cumple la ciudad de Quito en el plano de la economía y la política forma parte del imaginario de la ciudad. Gran parte de la economía se posiciona en los centros urbanos, Quito no es la excepción,

pues en la ciudad existe una aglomeración de actividades económicas y comerciales. Por ello, varios de estos imaginarios son resignificados en el plano literario. Para Carrión (2010) todos los ámbitos del estilo de vida urbano tienen importancia en el medio. Por ello, el autor aclara que aspectos como la religión, las fiestas, el arte e incluso eventos culturales son hechos que toman sentido en la realidad quiteña ya que forman parte del modo de vida del habitante, muchas de ellas son hechos rituales de la vida cotidiana.

El presente forma parte de la construcción real de la ciudad, pues todo puede ser evidenciado a la mirada del habitante de forma inmediata. Sin embargo, la historia de la ciudad que, a pesar de haberse desarrollado en el pasado, forma parte de la realidad de Quito. Frente al campo histórico, Carrión (2010) sugiere algunos eventos importantes de la ciudad de Quito que permiten tener varias aristas para la construcción histórica de la urbe que influye en la forma en que percibimos a nuestro entorno. Por ejemplo, Quito nace por procesos de invasión de la región (territorios del Tahuantinsuyo), fue parte colonización española, se desarrolló bajo la administración de Real Audiencia de Quito, cumplió con procesos independentistas y, en consecuencia, fue nombrada “Quito Luz de América”, la ciudad de Quito ha experimentado varias formas de gobierno y eso ha formado parte del discurso social. En 1978 la ciudad es nombrada Patrimonio Cultural de la Humanidad, por parte de la UNESCO y este es otro de los hitos que han modificado la forma de concebir a la ciudad. Estos son algunos de los hechos históricos que funcionan como puntos cardinales para la comprensión de la ciudad real. La ciudad real se construye a partir de los hechos que ocurren en el espacio y que son evidentes para los habitantes. Cada ámbito o función cumplida en Quito influye en la construcción de su imagen real y, en consecuencia, en su imagen simbólica. El plano de lo real que alberga la ciudad de Quito es un elemento que potencia la identificación de esta urbe en particular.

En otras palabras, identificar la base real de Quito permite que no se divague sobre la ciudad que es.

3.6. La ciudad literaria: autores que hablan de Quito

El trabajo de disertación se enfoca en la construcción gráfica y literaria de la ciudad de Quito en la obra de Fabián Patinho. La ciudad de Quito siempre ha sido un escenario recurrente y relevante en la literatura ecuatoriana. A pesar de que las obras hablan de la misma ciudad, varios autores la representan de forma distinta ya sea por el estilo de quien crea la obra o por la temporalidad a la que responde la historia. Aun con la variabilidad de representación que tiene la ciudad de Quito en la literatura ecuatoriana, hay características constantes que aparecen en las narraciones al momento de exponer a la urbe quiteña. Por ello, es pertinente hacer un repaso de cómo los autores han representado a la ciudad de Quito y qué similitudes guardan cuando se describe este espacio.

Revisar la presencia de la ciudad de Quito en la historiografía literaria permite comprender cómo este espacio ha sido entendido por los autores y cuál ha sido la imagen de la capital a través del tiempo. El reconocimiento del mismo escenario en diferentes obras permitirá analizar la fuerza que tiene el discurso simbólico de la ciudad no solo en la literatura nacional, sino también en el imaginario colectivo de la sociedad. Así mismo se podrá identificar como ha cambiado el plano real y simbólico. El siguiente repaso únicamente tratará cómo la ciudad es presentada. En 1973, Alicia Yáñez Cossío publica *Bruna, soroche y los tíos* y la ciudad de Quito en esta obra es retratada, simbólicamente, como una ciudad extremadamente religiosa (conventual) y con prejuicios respecto al proceso de mestizaje y, a partir de eso, se desenvuelve el estilo de vida. A causa de los motivos presentados, la ciudad es un espacio derruido, antiguo y aletargado. En este caso,

el contexto es representado de forma simbólica en los espacios. Sin embargo, en el plano de lo real la ciudad es descrita de tal manera que resalta el ámbito religioso.

En 1975, Iván Égüez publica *La Linares* y con esta obra la ciudad de Quito se vuelve un escenario totalmente detallado y ubicado a inicios del siglo XX y enfocado a la idea de una urbe moderna o, mejor dicho, que empiece el proceso de modernización. Si bien en esta obra la ciudad real es descrita como una urbe renovada y moderna, para su tiempo; la ciudad simbólica e imaginada continúa teniendo rasgos anticuados y negativos pues es una sociedad que falsa y, en consecuencia, el escenario posee esa connotación. Por otro lado, en 1978, Abdón Ubidia publica *Ciudad de invierno* donde el espacio se encuentra ubicado temporalmente, en la década de los setentas y ochentas. Debido a la ubicación espacio-temporal la ciudad física es descrita con opulencia debido al contexto del *boom* Petrolero que experimento el Ecuador. Sin embargo, el discurso simbólico de la ciudad se centró en la aparición de una sociedad problemática, frágil, superficial y en extremo consumista.

Finalmente, en la novela contemporánea aparece Daniela Alcívar Bellolio (2020) que, en una ponencia digital, reflexionó sobre la ciudad y mencionó que este espacio se construye a partir, principalmente, de las experiencias personales y la generación a la que corresponde. Por ello, cuando la autora contemporánea piensa en la ciudad ella se remite a la ciudad de la década de los noventa que se encuentra caracterizada por conflictos sociales, violencia, paros y protestas. A partir de esta abstracción de la realidad se generado un discurso simbólico para la representación de la ciudad en sus obras. La construcción de la ciudad quiteña mantiene, a lo largo del tiempo, rasgos que la caracterizan como el estrecho vínculo a lo religioso o a la farsa social. Sin embargo, la ubicación temporal define el tipo de ciudad y esa apreciación es dada, principalmente por

el discurso real. La percepción de Quito se transforma principalmente en el plano descriptivo; pues el plano simbólico mantiene los imaginarios colectivos.

Capítulo IV: La ciudad en construcción

4.1. Análisis

El siguiente capítulo tiene como objetivo demostrar y explicar cómo el discurso textual y gráfico construye un espacio narrativo, en este caso la ciudad de Quito, en la novela gráfica *El ejército de los tiburones martillo* de Fabián Patinho. Considerando a la semiótica y a los elementos narrativos como los principales componentes que permiten crear una historia a través del uso de diferentes lenguajes en una novela de este tipo. Por ser un género híbrido, en la novela gráfica intervienen recursos tanto gráficos como lingüísticos que, por separado, resultan independientes y ajenos, pero cuando están en un mismo producto resultan inseparables. Aunque una obra se vea compuesta por ambos lenguajes; el nivel de comprensión de la forma gráfica y la textual es tan conciso y autónomo que es posible realizar un análisis completo de estas dos formas de expresión. En un intento de indagación con enfoque estructuralista, la idea central del trabajo es examinar cómo se desenvuelve cada lenguaje en la novela gráfica tanto de forma individual como en una sola organización.

Si bien el lenguaje textual y visual, con ayuda de los signos y recursos literarios engastados en la historia, construyen la ciudad literaria en la obra de Patinho; la ciudad de Quito, durante el proceso de lectura, también es construida por cómo es comprendida por el lector. La representación de la ciudad en la novela gráfica es, claramente, un compendio de todos los elementos que reflejan la esencia de la ciudad quiteña; elementos que son socialmente entendidos y aceptados. Sin embargo, a través de la representación gráfica y lingüística, la encarnación de Quito resulta incuestionable. Los dos lenguajes resaltan todas las características de la ciudad, pues los elementos reproducidos en la historia son los que, en realidad, definen a la ciudad de la que se habla. Lo visual y lo textual hace evidente el cronotopo de la historia, las dos formas de expresión son capaces

de proyectar el espacio y el tiempo, aun cuando los conceptos son abstractos y variables al punto de vista de cada lector.

El modo en que se encuentra representada la ciudad de Patinho, genera, automáticamente un vínculo de familiaridad con el lector. Si bien se trata de una ciudad que colinda entre los terrenos de la ficcionalidad y la realidad, la imagen preconcebida de Quito y sus características no resultan ajenas a la perspectiva de quien lee la obra. Aunque el trabajo no se enfoca en el estudio de la recepción de la obra, sí posee un enfoque semiótico. Y, por ello, es fundamental considerar la idea que tiene el lector sobre Quito o las nociones (previas) que tenemos sobre la ciudad con el fin de comprender al Quito expuesto en la novela gráfica. Así pues, integrar el conocimiento previo significa considerar el pensamiento colectivo sobre una ciudad con la finalidad de captar la representación literaria de la misma ciudad.

El proceso de reflexión sobre los conocimientos que posee el lector sobre la ciudad de Quito indica cómo esas nociones sociales se transforman e influyen en dar un significado a la obra. El proceso de abstracción mencionada corresponde, categóricamente, a un proceso semiótico para otorgar un sentido a la obra literaria. Del mismo modo, al tratarse de un género que une el lenguaje visual y textual en un mismo plano, el desarrollo de significación se encuentra en su punto máximo. La razón de este estado es que la narratividad (unión de los distintos lenguajes) que propone la historia gráfica promueve todo un discurso semiótico y argumentativo que brinda, consecuentemente, connotaciones. La connotación completa y concreta de la ciudad que se construye en la novela gráfica de Patinho se obtiene a través de la amalgama entre la imagen, el texto y la experiencia previa sobre el tema, ya que allí es donde cobra sentido.

Es evidente que la vinculación entre el plano textual y visual desata la significación precisa de la obra o del espacio literario de la obra. La imagen y el texto marcan los elementos a analizar; los elementos que orientan a una “correcta”, si cabe el término, conceptualización del Quito representado en la historia. Considerar a la semiótica, los recursos literarios, la imagen y lo textual para indagar sobre el espacio es trabajar, prácticamente, con el fondo y la forma de la obra y definir cómo se ha construido al Quito literario. Si bien la novela gráfica ya cuenta con un discurso narrativo delimitado, la historia no puede entenderse sin un sesgo cultural porque al tratarse de un lugar tan específico como Quito, los conceptos sociales intervienen automáticamente en la interpretación. Los componentes visuales y textuales que entrega el autor en su obra nos permiten encontrar los signos clave para comprender qué define a la ciudad de Quito de la obra y, también, nos brinda todo el discurso literario que posibilita acceder a una interpretación más libre y dinámica, sin alejarse del significado íntimo de la historia.

4.1.1. Componentes del discurso visual

Los detalles que poseen las ilustraciones de la obra de Patinho potencian el componente estético-artístico de la obra y el significado del escenario graficado. Que las ilustraciones sean muy exactas en su representación ayuda a que el lector se sienta identificado con el espacio del que se habla en la historia. En la novela gráfica de Patinho vincularse con las ilustraciones y reconocer, fácilmente, las locaciones de Quito hacen que el escenario pueda ser interpretado a través de la historia y de los conocimientos previos del receptor. Todos los gráficos proyectados en la obra son capaces de especificar el espacio literario de la historia; pues dentro de un dibujo se marcan características consustanciales de Quito y que hace que el lugar sea identificado. Las características plasmadas en cada imagen guardan un vínculo cercano realidad y con el conocimiento de

las personas. Es decir, el autor emplea espacios icónicos de la ciudad de Quito, que se encuentran dentro del imaginario del lector, con el fin de construir una ciudad literaria que posea verosimilitud y singularice el escenario de otras obras literarias.

Si bien la calidad y la precisión de las imágenes que emplea el autor nos remiten a la ciudad de Quito; nos son los únicos componentes gráficos que crean el vínculo entre el dibujo y el lector. Que el autor en cada ilustración se enfoque en aspectos específicos de la ciudad quiteña es otra de las técnicas que permite la interpretación y la lectura de la historia gráfica. Las ilustraciones son tan concisas y detalladas que se asemejan al trabajo de una fotografía; de hecho, Fabián Patinho se basa en un archivo fotográfico para realizar cada ilustración (Patinho, 2020). El proceso mencionado significa que cada ilustración del libro, al igual que la fotografía, posee una captura puntual que aporta con la identificación inmediata, la referencia a la realidad y la sorpresa estética que produce una obra. En otras palabras, la naturaleza de la imagen reproducida por el autor tiene una intención de mensaje, su elección no es al azar.

Para Barthes (2015), una imagen es una composición de signos discontinuos porque no son lineales y no cuentan con un orden y, a pesar de ello, aparece la idea de una escena, un conjunto de signos con un significado único y con un valor (p.33). La imagen tiene la capacidad de crear una red de elementos (signos) que, al estar dispuestos en un solo conjunto, generan no solo un significado, sino también sensaciones, memorias y sentimientos que generan una interpretación más completa. Una ilustración puede brindar un significado al análisis porque en la obra gráfica se *captura* una imagen icónica o representativa para la historia que se cuenta. Sin embargo, ese significado también se ve compuesto por el efecto que puede producir en el lector. Por ejemplo, el receptor de la obra de Patinho, que posee un conocimiento sobre la ciudad de Quito o que forma parte de la ciudad, desarrolla, durante el proceso de lectura, un proceso de vinculación con la

imagen. Quien lee la obra puede sentirse familiarizado con la imagen, puede identificar los lugares e incluso puede sorprender, pues está reconociendo en una obra al entorno en el que habita. La relación que se crea también es una parte que construye a la ciudad literaria, desde el punto de vista semiótico.

La respuesta (impresión) del lector frente a las imágenes de Quito forman parte del proceso interpretativo de la obra. Los dibujos entran en la interpretación porque poseen signos con carga simbólica para las personas. Las ilustraciones de Patinho son, de cierto modo, objetivas porque remiten al Quito no solo literario, sino también al real. Cada viñeta ilustrada por el autor orienta a la interpretación y a la impresión estético-literaria por la calidad en el detalle. Los signos que Patinho incluye en cada ilustración de la ciudad generan un estímulo. Como se ha señalado en los párrafos anteriores, las imágenes de esta novela gráfica no son fotografías, sin embargo, se asemejan por su exactitud y lo que se experimenta al observarlas. Por ello, en este análisis se toma en cuenta al término acuñado por Roland Barthes conocido como *punctum*; como punto de partida para comprender que la imagen desarrolla procesos interpretativos y análisis narrativos por la carga de signos. El *punctum* es el componente de la parte visual que impacta y genera una nube de nociones en torno a lo graficado. En la novela gráfica *El ejército de los tiburones martillo* lo que impacta (*punctum*) es Quito.

Quito como escenario literario es el ente que genera impacto y propicia la interpretación por su valor simbólico. Los gráficos exponen la parte denotativa o física de la ciudad; es decir, lo que se encuentra a la vista desde cualquier perspectiva. Ahora, lo que genera la imagen, debido a los signos inmersos en ella, es una sensación de conexión entre el Quito real y el Quito literario (ficticio). Los detalles denotados en la mayoría de los escenarios graficados en la obra, por no decir la mayoría, impactan a los sentidos por el hecho de relacionarse directamente con la realidad de la ciudad quiteña.

El componente “que impacta” (punctum); en este caso, Quito, desarrolla toda una narrativa por cómo está compuesta la imagen.

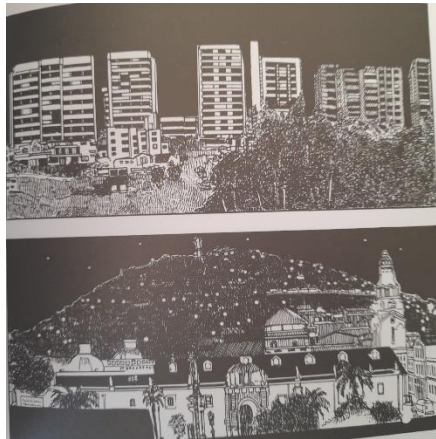


Ilustración 1(Patinho, 2019, p. 173)

La primera imagen expuesta muestra, de forma objetiva, los elementos de la ciudad. Por un lado, se encuentra el norte de Quito con edificios modernos y representativos (Sector Gonzáles Suárez). Luego, en la segunda ilustración se grafica parte del Centro Histórico, donde se exaltan lugares como las iglesias. La secuencia gráfica no solo exhibe los escenarios donde se desarrollan las acciones, también se despliega una serie de significados simbólicos a causa de los signos proyectados. La Virgen de Quito junto con el Panecillo y la Catedral representa la zona tradicional de la ciudad, pero también connota el vínculo que tiene el quiteño con esa tradición, con la religión o el arte, por ejemplo. Los edificios, por el contrario, muestran la parte moderna de la ciudad y sugiere una visión cosmopolita. La secuencia realizada por Patinho evoca parte del imaginario sobre Quito que construye la ciudad imaginada y también la literaria. En otras palabras, los paisajes retratados denotan un Quito real, pero también representa el devenir de los imaginarios, las memorias y los conceptos sociales sobre la ciudad que, en consecuencia, terminan de construir la ciudad ficticio-literaria de la novela.

En la novela gráfica los signos que se encuentran en cada imagen crean significados definitorios sobre el lugar de Quito representado. Más allá de incluir espacios de la ciudad en la obra, los significantes que contienen esos escenarios ayudan al desarrollo de la historia. Cada ilustración posee una función dentro del relato para hacer posible la creación de un relato conciso. Barthes (1996) menciona, precisamente, que las funciones en la narración sirven como estructuras que posibilitan la escritura de la novela. Las funciones permiten la visualización del papel que cumple cada componente narrativo dentro de la novela. En caso del lenguaje visual, las imágenes durante toda la novela gráfica cumplen el rol de narrar muestran escenas, lugares y acciones. De forma general, los gráficos funcionan como otro lenguaje que construye tanto la historia como el espacio literario. Sin embargo, para precisar la importancia y la coherencia que posee el plano visual dentro de la obra de Patinho, se propone desglosar la toda la construcción visual e indagar sobre cada ilustración. En este proceso, se encontrará que, incluso, cada imagen o viñeta posee una función específica, contiene diferentes finalidades y posee diferente significado con relación a otras unidades gráficas.

Una de las funciones de las imágenes del espacio en la novela gráfica es mostrar dónde se va a desarrollar la acción de los personajes. Las ilustraciones, que sirven como una forma de transición entre escena o acciones, son representadas a través de la captura de lugares icónicos que representan diferentes sectores de Quito. Las imágenes no son una selección fortuita del autor, claramente, poseen la intención de hacer que el lector identifique los lugares por su grado de relevancia para el habitante. Exhibir lugares específicos de la ciudad (no todos) demuestra el tipo de ciudad a la que se orienta la obra y qué espacios son más simbólicos. Particularmente, en esta obra el Quito ilustrado fluctúa entre un Quito tradicional, histórico y popular frente a un Quito contemporáneo y con un intento de ser cosmopolita. La historia de la novela permite considerar estas dos

perspectivas de la ciudad porque varias de las acciones se desarrollan en estos dos “micro mundos” urbanos (Centro y norte de la ciudad).



Ilustración 2 (Patinho, 2019, p. 47)



Ilustración 2(Patinho, 2019, p. 48)

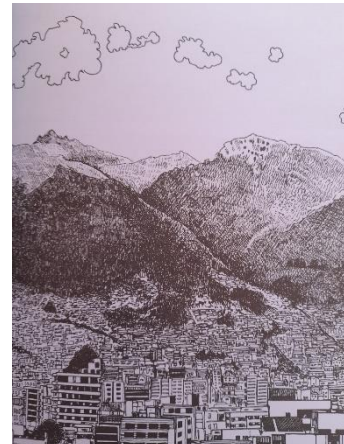


Ilustración 4(Patinho, 2019, p. 57)

Para ejemplificar lo mencionado, en la ilustración 2 se grafica una de las calles del Centro Histórico (calle Venezuela); los elementos que resaltan dentro de la imagen es la cuesta, la arquitectura colonial y, por supuesto, la Basílica del Voto Nacional. La representación visual adjunta y resalta estos signos porque traza la idea de un lugar característico de Quito. Por ejemplo, uno de los primeros pensamientos sobre este sector es que su topografía está compuesta por varias cuestas y estructuras religiosas. Ahora bien, en la historia Flavia, uno de los personajes centrales de obra, se dirige al Centro de la urbe para empezar a investigar sobre obras de arte perdidas. El lugar donde se ejecuta la acción citada, entonces, representa que ciertas actividades se desempeñan de acuerdo al lugar de la ciudad. Se puede decir, entonces, que el espacio se encuentra sujeto a roles o temas en particular. En la novela gráfica, es usual que Patinho oriente a sus personajes al Centro histórico cuando la acción está vinculada a temas culturales o artísticos. Por ello, para quien lee la obra, la imagen del “centro” se convierte en “el lugar donde hay arte”.

En la ilustración 3, en cambio, se realiza, en apariencia, un acercamiento al personaje. Sin embargo, la escena no solo significa la movilización del actante, también

quiere decir que el espacio va a cambiar. Esta serie de viñetas es una de las técnicas que usa Patinho para trasladar la acción a otro escenario de la ciudad, igual de icónico y reconocible. Que la secuencia de imágenes destaque las cuevas que posee la topografía urbana contribuye a identificar los rasgos característicos de la ciudad. Representar las pendientes que tienen las calles de la ciudad, de cierto modo, simboliza el paso del Quito antigua a la parte moderna de la capital; pues la mayoría se encuentran en el Centro Histórico. Por ello. En la ilustración 4 se observa cómo el escenario cambia drásticamente al Norte de la ciudad. En la viñeta mencionada, el discurso visual y narrativo muta, pues la imagen integra elementos como las montañas y los edificios, con una arquitectura diferente a la del centro de la ciudad y, por lo tanto, diferentes motivos y temas a tratar dentro de la narración.

Ahora bien, en el discurso narrativo, la imagen también emplea recursos literarios que modulan y construyen la percepción del escenario. Todas las representaciones que exponen a la ciudad de Quito emplean figuras descriptivas o pintorescas: topografía o paisaje, corografía y descripción, son algunas de ellas. En la ilustración 4, por ejemplo, se evidencia la descripción del espacio de forma detallada, pero también emplea la *corografía* como figura de pensamiento pintoresca que describe una región o ciudad en específico (Fernández, 2007, p. 83). En la novela gráfica una de las tantas formas en la que Quito es descrita es a través de su paisaje natural, pues es otra forma de singularizar el espacio en relación con otros. En la ilustración mencionada se destaca la cadena montañosa que tiene la ciudad; en la obra de Patinho, con el fin de construir esa ciudad literaria, se realiza una hiperbolización de esa característica geográfica. Del mismo modo, en el Quito literario existe un contraste entre la naturaleza de la ciudad frente a la “ciudad de concreto”. Para ello, en cambio, Patinho superpone los edificios en la imagen. De este

modo, se construye una parte de la ciudad literaria y se exaltan las dos particularidades del Quito real.

Ante lo expuesto, es posible evidenciar que las imágenes ofrecen las características principales que toma el autor de la realidad para retratar el Quito literario. Las imágenes pueden crear discursos completos dentro de la historia y, al mismo tiempo, contribuir con el relato central. La construcción gráfica de la ciudad de Quito deviene en que todos los elementos que integran el dibujo poseen gran valor simbólico para quien lee la obra y, en general, para el imaginario quiteño. Los signos que se encuentran graficados ya sean vistos de forma individual o en toda una viñeta, es lo que en el plano real es representativo para Quito. Por ello, resultaría incongruente que se plasmen lugares que no son representativos para la ciudad; no se trata de un ejercicio de discriminar sectores o signos que posee la ciudad real, pero se trata de crear una identidad gráfica dentro de la ciudad literaria.

Con el fin de ejemplificar lo mencionado, me remito al carácter iconográfico que tienen las imágenes que se encuentran (de hoja completa) a lo largo de la historia y que no solo son lugares representativos de la ciudad, sino que también posee un valor simbólico, narrativo y funcional para la construcción literaria de la ciudad. En la dimensión gráfica las viñetas equivalen a imágenes iconográficas que connotan todo un significado. En primer lugar, las ilustraciones mencionadas funcionan como figuras de transición entre acciones o escenas al igual que una elipsis dentro de la narración. Las imágenes referidas dan paso a la comprensión de la clara distinción entre el Quito antiguo y el moderno; se podría decir que esta es una de las características en las que se fundamenta la construcción literaria de la ciudad de Patinho.



Ilustración 5 (Patinho, 2019, p. 193)

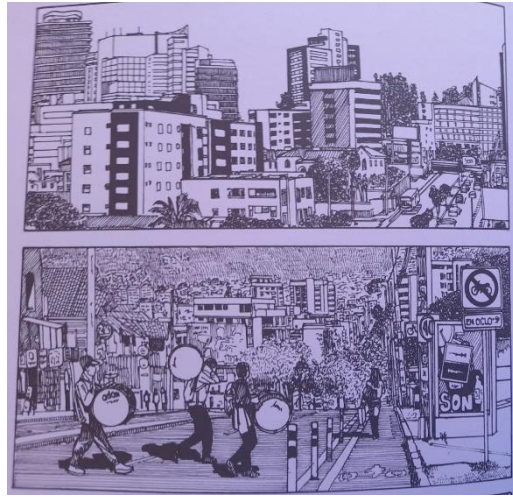


Ilustración 6 (Patinho, 2019, p. 194)

Cada componente de la imagen constituye a un elemento de lectura simbólica. De igual modo, cuando cada imagen o trazo se encuentra enlazado a otro, se genera un significado aún más íntegro y complejo. Por ello, iconográficamente, el conjunto de signos que posee la ilustración engloba todo un tema completo. El tema, significado o asunto que tiene la imagen alude siempre a un conocimiento colectivo o a una concepción. Literariamente, se comprende que la ilustración representa a un escenario dentro de la narración, pero la iconografía nos ayuda a entender que la representación artística genera una idea simbólica y estética.

En efecto, la ilustración 5 exhibe una parte de la ciudad y muestra el escenario literario donde se desarrollará la acción, pero si la imagen es tomada en cuenta como una estructura iconográfica, esta nos proporciona más información. En la imagen artística de Patinho se resalta la Basílica del Voto Nacional, que funciona como un indicio para determinar que se trata de la ciudad de Quito. La ilustración no solo indica el vínculo religioso que tiene la ciudad, también delimita el cambio “abrupto” entre la parte antigua y moderna de la urbe. Esta transición forma parte del discurso de construcción de la ciudad en esta novela gráfica; pues, constantemente, el relato fluctúa entre estos dos espacios.

Aunque se trate de la misma ciudad, cada sector urbano en la novela de Patinho desarrolla un tema distinto; de acuerdo con el lugar del que se habla. Por ejemplo, antes de llegar a la ilustración 5, la acción se desarrollaba en el Centro Histórico porque los personajes Flavia y Kika buscaban unas obras de arte. Como se mencionó en los párrafos anteriores, el tema “arte” se enlaza con el escenario del Quito antiguo. Cuando el tema es completado se añade, en la siguiente viñeta, una imagen del nuevo escenario. A causa de la transición gráfica, el tema de la narración también cambia. En la ilustración 6, se expone el norte de la ciudad (Avenida Colón). Desde el punto de vista iconográfico y semiótico, la imagen muestra elementos como la calle, la arquitectura o la perspectiva que aluden al paisaje del Quito moderno. De hecho, si nos enfocamos en la ilustración 6, notamos que se refleja la entrada a la Plaza Artigas y parte de la González Suárez. A partir del gráfico, el asunto que trabaja Patinho es distinto al asunto con el que trabaja en el centro. En norte de la ciudad reproducen temas como la burocracia, la política y la economía.



Ilustración 7 (Patinho, 2019, p. 155)

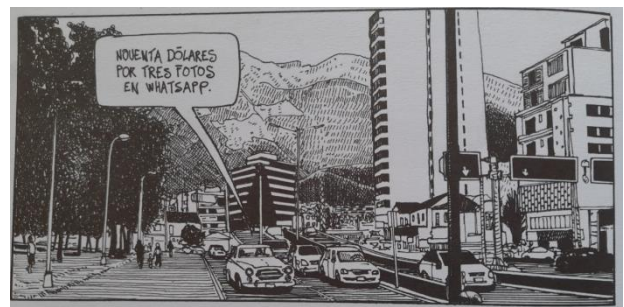


Ilustración 8 (Patinho, 2019, p. 62)

La iconografía de las imágenes permite que se establezca el significado que tiene el lugar representado para el lector. Cada zona de Quito graficada en la novela de Patinho denota un nuevo lugar de enunciación dentro del discurso literario. Por ello, resulta coherente que a cada escenario le corresponda un tema dentro de la historia. Para ejemplificar lo mencionado, en la ilustración 7 se encuentra, lo que podría considerarse,

el final del Centro Histórico; lo más importante de la imagen es el punto de vista que adquiere el autor, pues en ella retrata estructuras arquitectónicas como “La Licuadora” o las oficinas del actual Ministerio de Turismo y la Dirección de Movilización de Quito. Es evidente que la ilustración indica un nuevo escenario. Sin embargo, los íconos que se emplean en la imagen connotan todo un discurso en torno a estas edificaciones. La imagen anuncia un sector que, socialmente, es concebido como un espacio administrativo y burocrático o “donde se hacen los trámites”, como popularmente se conoce a estas áreas de la ciudad. Así mismo, se debe considerar que el autor nos ubica en una zona donde también se encuentra El Banco Central y oficinas del Registro Civil. Toda esta amalgama de signos arquitectónicos construye el espacio gráfico-literario de la obra, pero también indica qué lugares considera el autor para su Quito literario. De este modo, se comprende que la ciudad literaria en esta novela se ve compuesta por un espacio administrativo. En efecto, la ilustración 7 posee esta función porque los personajes realizan procesos burocráticos y mantienen reuniones con funcionarios dentro de este espacio.

Lo mismo ocurre con la ilustración 8, el sector de la Avenida Patria aparece como un espacio apropiado para hacer averiguaciones sobre las obras de arte robadas que buscan los personajes de la historia. Observar la arquitectura graficada por Patinho como un signo sujeto a lectura, es fundamental en esta obra. La imagen de la ciudad de Quito propone un escenario, motivos literarios y un análisis literario que recolecta conocimientos previos reales sobre la ciudad, indicios simbólicos y memorias que construyen la ciudad ficcional. La ciudad es un terreno tan rico en símbolos que tiene la capacidad de desarrollar “ciudades de papel”, es decir, ciudades literarias. La presencia de la arquitectura como imagen con significado en la novela de Patinho representa el escenario narratológico y, también, demuestra el comportamiento social y las formas de vida urbanas.

La representación de la ciudad en una obra gráfica multiplica los recursos narrativos, pues cada viñeta desarrolla un significado, un contexto, una función discursiva dentro del relato o una secuencia temporal. Lo mencionado nos remite, finalmente, a la figura del cronotopo, que no es únicamente la técnica literaria que maneja el espacio y el tiempo de la historia; sino que también es el recorrido sociológico, semiótico e histórico de la narración. El cronotopo es un componente esencial en este análisis porque conjuga conceptos formales como el espacio-tiempo, como recurso narratológico, y conceptos más subjetivos como imaginarios sociales. El concepto propuesto por Bajtín determina el tipo de ciudad que desarrolla la obra y enfatiza las características que posee. Así mismo, como el concepto acoge información histórica sobre el lugar del que se habla, nos contextualiza; por ello, es posible comprender por qué el autor considera ciertos lugares de Quito para su obra.

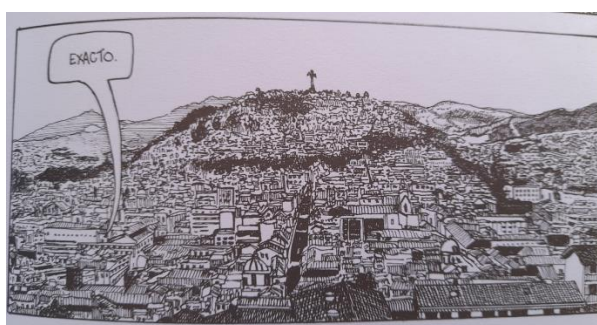


Ilustración 9 (Patinho, 2019, p. 113)

En un primer momento, el cronotopo propone la delimitación espacio-temporal de la obra. En la novela de Patinho, constantemente, se indica, a través de las ilustraciones, que el espacio literario es Quito. Sin embargo, es posible aclarar que en el discurso literario la ciudad se construye a partir de lugares representativos de la urbe. La idea no es desplazar o segregar sectores de la capital, pero sí se evidencia una selección premeditada de los escenarios graficados. ¿La razón? Dichos espacios encierran una noción más cercana de lo que es Quito y lo que representa. En la ilustración 9 se realiza

un enfoque al centro de la ciudad; con el fin de ser objetivos, si la imagen hubiera omitido la figura del Panecillo, difícilmente, se hubiera dicho que la escena se desarrolla en Quito. Entonces, el valor simbólico y social que tiene un espacio es el que da sentido y significado al escenario literario.



Ilustración 10 (Patinho, 2019, p. 145)

Si bien las imágenes que muestran el centro de la ciudad poseen un alto nivel de simbolismo y significado social dentro del imaginario colectivo de los quiteños; el norte de la urbe no es la excepción. Se pensaría que por ser la parte “nueva” de la ciudad tiene un menor grado de vinculación con el habitante, pero es todo lo contrario. En la parte norte, Patinho también recurre a lugares icónicos para representar los espacios en los que se desarrollará la acción y que, al mismo tiempo, no dejen de ser reconocibles para el lector. En la ilustración 10, por ejemplo, se grafica el redondel de la Plaza Artigas; el edificio, que forma parte de la imagen, es un indicio de representación del lugar. Dicha estructura entraña información que alude al contexto de Quito y fortalece el argumento narrativo del autor. La edificación pertenece al Brutalismo, movimiento arquitectónico popular en Quito durante los años setenta y que representa el sentido de modernidad en la ciudad. La presencia del edificio en la novela gráfica bien puede significar la transición de escenario literario (al norte de la urbe) y el reconocimiento implícito de esta

información histórica. El Quito literario representado gráficamente también alude a una historia y a una contextualización que permite generar un vínculo con el lector y también comprender cómo el conocimiento previo configura una ciudad literaria.



Ilustración 11 (Patinho, 2019, p. 181)

La imagen cronotópica se vincula a toda la información que pueda brindar, en este caso, la iconografía. La historia, la arquitectura, los imaginarios sobre la ciudad real las costumbres y tradiciones moldean el cronotopo de la historia en la novela gráfica. Ahora bien, el concepto que propone Bajtín también incluye al tiempo narrativo en el que se desarrollan los hechos dentro del relato. Las diversas ilustraciones de la obra ya nos remiten a un Quito actual, ya sea por la arquitectura o temas literarios que aborda el autor. Sin embargo, para identificar con cierta exactitud el tiempo que representa la novela gráfica nos podemos remitir a la ilustración 11. El gráfico expone la iglesia de San Francisco, pero no este signo no es el que otorga la temporalidad a la imagen, sino que es la superposición de la imagen que muestra la construcción del metro de Quito. Como es de conocimiento general, el tema del metro es un tema actual dentro del medio quiteño; a pesar de ser un hecho reciente, la imagen tiene la capacidad de proporcionar información temporal y, al mismo tiempo, formar parte del imaginario colectivo.

Como se ha podido observar, este grupo de muestras gráficas obtenidas de la novela gráfica *El ejército de los tiburones martillo* de Fabián Patinho representan, desde

un punto de vista panorámico de la obra, cómo se construye el Quito literario a partir de la imagen. Se puede decir que una forma de fabricar a la ciudad en esa novela gráfica es la delimitación entre el centro y el norte de la urbe que constantemente dialogan entre sí como elemento discursivo de la historia. Así mismo, el Quito representado gráficamente en la historia considera sectores específicos de la ciudad, no solo por ser un escenario, sino también por su valor simbólico y funcional en el relato, de ahí sobreviene que cada sector de la ciudad se vincule un tema o subtema dentro de la obra. Los roles que adquieren los personajes, de cierto modo, lo dispone el escenario y su función en esta ciudad literaria. De modo unidireccional, las acciones que hay en la historia crean una percepción del espacio; es decir, la acción realizada aclara la finalidad del escenario y viceversa. Para enfatizar, concluir y establecer los puntos mencionados al largo de este análisis, se propone una tabla de resumen con dicho argumento. Todos los componentes que se enumerarán en la siguiente tabla, han sido escenas literarias expresadas en un lenguaje gráfico en su totalidad.

Sector urbano	Tema, subtema o motivo literario	Acción que propicia el espacio
Centro Histórico	Arte ecuatoriano	• Almacenamiento de obras de arte por parte de las instituciones de cultura. • Plan de recuperación de las piezas de arte elaborado por los personajes Flavia, Kika y su grupo de amigos.

		• Se realizan falsificaciones de obras de arte.
Centro-Norte (San Blas) (El Ejido-Av. Patria)	Burocracia Justicia	• Flavia y su pareja Ulises mantienen reuniones con abogados y funcionarios del sector público. • Flavia se reúne con una funcionaria del depósito de obras de arte para realizar averiguaciones sobre el caso.
Norte (Floresta) (La Mariscal) (González Suárez) (Iñaquito)	Poder económico Corrupción Amistad Familia	• Flavia se reúne con empresarios interesados en la posesión de las obras de arte por su valor económico. • Caso del robo de obras de arte se encuentra vinculado a actos de corrupción. • Kika se reúne con sus amigos. • Ulises y Kika (padre e hija) cuestionan su vínculo afectivo. • Flavia contacta con colegas del medio académico para solucionar el robo de las pinturas.

4.1.2. Componentes del discurso textual

El plano textual no es un componente que se encuentra en toda la novela gráfica, pero su presencia es importante para el desarrollo de la historia. El texto dialoga constantemente con el componente visual, su alternancia, sin embargo, no significa que no posea un discurso propio y concreto. De hecho, el texto tiene la capacidad de construir a la ciudad a través de los signos lingüísticos; incluso puede delimitar a qué ciudad se refiere. La edificación de la urbe a través del texto no significa, precisamente, la escritura de grandes párrafos que describen el espacio. Por el contrario, en la novela gráfica se puede observar que el texto es reducido, pero el manejo del signo lingüístico es el que también define y caracteriza el espacio urbano.

Genette (1998) menciona que, en la narración de una historia, la mimesis es fundamental para integrar el elemento real al discurso literario, sin dejar de construir una obra estética ficcional. La mimesis ayuda a la creación de una narrativa coherente y verosímil. La mimesis también es un elemento que se encuentra dentro del plano visual. Sin embargo, la figura mencionada se torna más evidente en el uso del texto. Una imagen plasma, con exactitud, la acción, el espacio o la escena que se quiere representar. La imagen denota lo “físico” y lo tangible. En cambio, el texto tiene que lograr capturar, a través de recursos literarios, lo que quiere representar. El texto puede reproducir imágenes mentales igual de vívida que una ilustración, pero a través de signos textuales que distan de lo visual, por ejemplo. En este proceso se evidencia, el proceso estético-creativo que cumple la escritura de la novela gráfica y la construcción de la ciudad a partir del texto, los rasgos lingüísticos, los recursos literarios o elementos semióticos que enriquecen y complementan al plano textual.

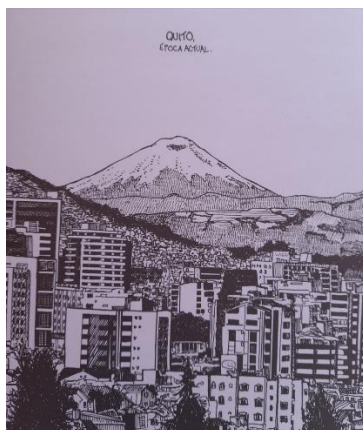


Ilustración 12 (Patinho, 2019, p. 25)

Para comenzar, se podría decir que uno de los primeros elementos textuales que se exponen en la obra, con respecto al escenario de la ciudad de Quito, es la ilustración 12. En la imagen se denota un texto que ubica al lector en el campo espacial y temporal. El texto tiene coherencia por sí solo, aun así, juega con la imagen al tener coherencia con el plano visual. El texto dice “Quito, época actual...” e inmediatamente el gráfico representa un paisaje de Quito con estructuras arquitectónicas modernas. Esta es una muestra de la convivencia de cada lenguaje y, al mismo tiempo, de su independencia. Ahora bien, se podría decir que el texto en esta escena es, en realidad, bastante simple, pues cuenta con tres palabras y, únicamente, se trata de una expresión de carácter enunciativo. Sin embargo, el texto encierra un significado mucho más amplio.

Los signos textuales en la ilustración 12 no solo expresa la ubicación espacio-temporal de la novela, también connota el componente del discurso narrativo. Por la frase, se puede intuir la existencia de un posible narrador omnisciente o un *narrador omnisciente neutro* como propone Corrales (2000) al narrador que conoce todo, pero se limita en omitir comentarios o información extra. Que el texto no nazca de un *bocadillo* o *globo de pensamiento* de algún personaje es un indicio para saber que hay otra voz. En efecto, la voz que narra en la novela gráfica se centra en el espacio y tiempo de la historia, pero al especificar estos dos elementos del discurso narrativo, directamente, se empieza

a construir la ciudad literaria. El tiempo es un elemento que va de la mano con el espacio, por ello también es un componente que construye la ciudad de Quito. La expresión “época actual...” delimita el tipo de urbe de la que va a tratar la obra.

Considerar a un narrador en esta novela gráfica nos permite ver que existe un “guía” en la historia que nos orienta por la ciudad literaria. En otras palabras, el narrador, que se presenta, únicamente, a través de estos textos cortos, es el que nos presenta los lugares de Quito que van a ser parte del relato de Patinho. A pesar de que el narrador es neutro y no genera juicios de valor, sí presenta los lugares que desea y cree convenientes para la historia. De este modo, también se construye la ciudad, pues la selección intencional de espacios configura el escenario ficcional que se quiere establecer. El narrador que basa su existencia en el *espacio del narrador* (como se conoce al recuadro para texto dentro de la viñeta) cumple el rol de flâneur pues hace un recorrido por los lugares representativos que delimitan lo que es Quito.



Ilustración 13 (Patinho, 2019, p. 88)

El texto no solo tiene la capacidad de entregarnos información sobre la época que le corresponde a la ciudad en el discurso literario, también nos brinda referencias concretas sobre los imaginarios de la ciudad de Quito. Dichos imaginarios o nociones sobre el entorno inmediato y real se trasladan al mundo ficcional. El texto puede remitirnos a un contexto a través de expresiones idiomáticas o referencias sociales. El

lenguaje usado en la obra nos orienta a un lugar, gracias al conocimiento previo adquirido podemos diagnosticar dónde se desarrolla la historia. Por ejemplo, en la ilustración 13 se hace una referencia contundente a pintores nacionales como Guayasamín y Kingman, artistas muy conocidos en el medio local. Sin embargo, para culminar la frase, el autor se remite a un imaginario urbano que nos ubica de forma absoluta en un escenario quiteño y que, probablemente, solo quien habita Quito conozca la referencia o, en su defecto, aquel lector que tiene ese conocimiento previo. Patinho (2019), con la oración “como si fuera un cuadro comprado en El Ejido” (p. 88) define un espacio icónico para la ciudad de Quito en la realidad y traslada su significado al espacio literario de la urbe quiteña. De este modo, a través de lugares simbólicos de la ciudad y las concepciones que giran en torno a ellos, se construye a Quito en la novela gráfica, para que su identificación sea más objetiva.



Ilustración 14 (Patinho, 2019, p.69)

Para continuar con la reflexión de que la ciudad de Quito se edifica a partir del lenguaje y la composición textual, me remito a la forma del habla y particularidades del habla que nos remiten a un contexto nacional o local. Aunque el trabajo de investigación no se enfoca, precisamente, en la lingüística, encontrar detalles dentro de los textos que caracterizan al habla quiteña demuestra que el lenguaje también construye y ambienta un escenario. Tanto en la ilustración 14 como en la ilustración 15 se resaltan rasgos de nuestro modo de expresión oral que resaltan el contexto al momento de tener un diálogo

y, sobre todo, que pueden verse reflejadas en la construcción del texto. En la ilustración 13, por ejemplo, el uso de un artículo antes del nombre propio es una de las particularidades representadas en el texto y que delimitan el espacio. En la escena de esa ilustración, Kika se encuentra en el sector de La Floresta; sin embargo, se podría decir que ese rasgo lingüístico pertenece a toda la ciudad. Así mismo, es de uso colectivo y forma parte de uno de los elementos que compone a la ciudad porque es utilizado por personas jóvenes y adultas en Quito.



Ilustración 15 (Patinho, 2019, p.104)

Así mismo, en la ilustración 15, a través de expresiones de uso popular entre los quiteños se delimita el espacio geográfico al que se refiere la obra. A nivel léxico, las palabras malsonantes o “subidas de tono” también caracterizan a una comunidad y, además, responde a un área geográfica por su uso. Estas palabras que, en realidad, abundan en la novela gráfica de Patinho, no hacen otra cosa que reafirmar la presencia de la ciudad de Quito en la novela. En este punto, tener una actitud lingüística positiva frente a estos fenómenos es sumamente importante, pues no se trata de definir a una ciudad a través juicios de valor negativos por su forma de expresión. Por el contrario, ciertos aspectos del léxico, la morfología o la semántica empleada por toda una comunidad genera un rasgo identitario del lugar. Patinho integra en los diálogos estos rasgos con el

fin de realizar un recorrido lingüístico a través de la ciudad y que, al mismo tiempo, la vuelva reconocible y la moldee.



Ilustración 16 (Patinho, 2019, p.127)

Así como existen expresiones que definen a toda la localidad quiteña, la novela gráfica propone, por medio del texto, representar a los sectores de la ciudad y a los grupos sociales que construyen a la ciudad de Quito literaria. Como se mencionó en los párrafos anteriores, el espacio que exhibe el autor se basa fundamentalmente en una urbe conformada por el centro, centro-norte y norte de la ciudad con funciones y temas literarios específicos en cada sector. De este modo, cada escenario nos ubica la historia, el lenguaje de los personajes se adapta a su contexto literario y al lugar en el que se encuentran. A pesar de la intención en delimitar el espacio a través del contenido textual, se debe tomar en cuenta que es una ciudad en constante movimiento. En otras palabras, expresiones o modos del habla no necesariamente corresponden a un sector. Sin embargo, el autor en la ciudad literaria enfatiza la delimitación de los lugares de Quito a partir de

su ubicación y, en este caso, a partir de características lingüísticas que se registran en los diálogos textuales de ciertos personajes.

Para ejemplificar lo dicho, en la ilustración 16, se establece, como primer elemento de la viñeta, la imagen que representa el norte de la ciudad (La Carolina), pero el texto, por su parte, también establece un discurso que nos ubica como lectores en un escenario específico. El autor dispone en el texto una jerga juvenil; en apariencia, en el discurso narrativo, Quito se construye en concordancia entre el espacio de la urbe o zona y el grupo social que lo habita. En la ciudad real, evidentemente, no ocurre esta segmentación categórica, pero en el Quito literario la delimitación funciona como un lugar de enunciación. La jerga escrita además de ser juvenil, no olvida rasgos que distinguen al habla nacional o quiteña como el uso de diminutivos. El texto “sectoriza” la historia y delinea a la ciudad.



Ilustración 17 (Patinho, 2019, p.52)

Los textos que generan los personajes en la ilustración 16 no son los mismos que aparecen en la ilustración 17, no solo por la jerga, también por las expresiones y, sobre

todo, por el tema. En la ilustración 17 se desarrolla, a través de los textos, otro asunto de la historia que corresponde al lugar en el que nos ubica el autor. El lugar advierte la temática que tomará el discurso. En la ilustración, la imagen no presenta un escenario de Quito en particular, pero el texto alude a una reunión con abogado. Como se definió anteriormente, los temas burocráticos o administrativos con los que trabaja la novela gráfica se encuentran vinculados al sector centro-norte de la ciudad. El texto ayuda a indagar sobre la temática, pues emplea un lenguaje popular que es comúnmente usado en estos encuentros.

Se puede decir que el texto que propone Patinho en la novela gráfica no es un texto genérico; por el contrario, propone la identidad de la ciudad. Identificar y delimitar los rasgos lingüísticos, el léxico quiteño o las referencias empleadas en el plano textual es una forma de análisis cronotópico y, al mismo tiempo, semiótico. Lo escrito tiene la misma capacidad de orientar al lector a un tiempo y espacio narrativo; las particularidades del habla quiteña contemporánea no son iguales a las características del habla de antaño. La reflexión mencionada no brinda la causa del porqué el texto ofrece una “imagen” de la ciudad de Quito que busca representar el autor. Por ello, a través de este análisis se visualiza la capacidad del texto para reproducir un discurso enfocado al espacio narrativo.

Si bien el texto es una forma de comunicar distinta a la imagen, el texto posee características semióticas que contribuyen con su interpretación y a brindar una imagen mental de lo que se habla. Para ello, Greimas (1990) propone las estructuras *semionarrativas* que analizan al componente textual desde la gramática hasta su contenido que, desde un inicio, tiene carácter interpretativo. Estas estructuras permiten ver los elementos narrativos como el ¿qué?, ¿quién?, ¿cuándo? y el ¿dónde? de la historia y adjuntar conocimientos adicionales a esta información narrativa. En este caso, nos

interesa el ¿dónde? de la narración; las estructuras *semionarrativas* permiten indagar sobre esa estructura de la historia. En otras palabras, el concepto mencionado permite descomponer al relato y analizar un aspecto de la obra como el espacio, asumir que tiene vacíos que dan lugar a la interpretación y construir la ciudad literaria. Por ello, el texto en la novela gráfica de Patinho expone rasgos característicos del habla quiteca, pero también contiene un alto contenido simbólico que genera la interpretación sobre el espacio de Quito, pues posee también un enfoque hermenéutico. De este modo, ha sido posible generar un análisis sobre el espacio a partir de lo textual.

En la novela gráfica el texto crea, al igual que la ilustración, una secuencia de imágenes en torno a la ciudad de Quito. En el texto, el proceso de representación se basa, principalmente, en la mimesis de la ciudad real y se ve reflejada en los *globos de pensamiento* de los personajes. El plano textual nace a partir de la imitación de la realidad lingüística de Quito que permite la construcción de una ciudad en función de las características del habla quiteña. Así mismo, la formación del Quito literario y sus lugares simbólicos, a nivel textual, se ven representados por referencias socio-culturales del espacio urbano real. El texto, por los ejemplos analizados, generan y hacen énfasis, sobre todo, en los sectores urbanos. La forma en que el texto construye la ciudad de Quito en la novela gráfica es a través del lenguaje, las jergas, las referencias, el léxico o los fenómenos gramaticales a partir de la mimesis de la expresión oral de los habitantes quiteños.

4.1.3. Aspectos en común

En la novela gráfica *El ejército de los tiburones martillo* de Fabián Patinho tanto el componente visual como el componente textual se desenvuelven en un mismo plano del discurso narrativo. Los dos lenguajes en la novela son fundamentales para alcanzar una comprensión global de la historia literaria. Las dos formas de expresión se

complementan y conviven en un mismo nivel narrativo, sin dejar de lado su autonomía. En ambos casos, los lenguajes no se presentan como componentes de acompañamiento; los dos cumplen una función objetiva y principal dentro del relato. Por ello, podemos observar que a lo largo de la novela los dos lenguajes son expuestos, pues ambos tienen su rol discursivo.

El discurso de la historia se ve compuesto por el lenguaje visual y el lenguaje textual. Las dos formas de expresión poseen recursos literarios, elementos de la retórica o principios semióticos que permite el desarrollo del relato. Cada lenguaje posee propiedades estéticas que estructuran la obra. Lo ilustrado y lo escrito tienen sus propias formas de comunicación, todas confluyen para la construcción de la ciudad literaria de Quito. A su modo, cada representación ha logrado establecer atributos urbanos; a pesar de ello, hay recursos que están en ambos lenguajes y, por tanto, se vuelven indisociables.

Lo textual y lo visual no solo convergen para formar la historia que tiene la novela gráfica, también construyen todos los elementos literarios que necesita una obra. El espacio es uno de esos componentes narrativos que se encuentran formados a partir de las dos dimensiones mencionadas. Una de las primeras evidencias para comprender cómo dos formas de expresión tan distintas se unen para consolidar la estructura espacial de la novela es el proceso de semiosis. Ambos lenguajes proponen elementos que se encuentran sujetos a una interpretación semiótica. El análisis semiótico del texto puede ser visto desde el concepto *semiosfera* de Lotman (1996) que se enfoca, principalmente, en el plano escrito de la obra; mientras que la imagen puede ser abordada desde el término *iconosfera* propuesta por Eco (1976) que se centra en el material gráfico. Aunque cada término se refiera a un lenguaje en particular, los dos conceptos se remiten a la realidad semiótica y al valor interpretativo que tiene la imagen y el texto. Ambos términos se refieren a la capacidad interpretativa que tiene cada lenguaje y su contenido simbólico. Ahora bien,

tanto la semiosfera (texto) como la iconosfera (imagen) proponen que en la interpretación se integra toda la información previa y lo que conocemos sobre el signo.

Para alcanzar una interpretación definitoria de la ciudad de Quito en la novela gráfica de Patinho, se requiere que en el análisis del texto y de la imagen se integren imaginarios sociales de la ciudad, arquetipos, concepciones sobre el habitar en Quito y referencias culturales sobre la urbe. Pues tanto la *iconosfera* como la *semiosfera* se remiten al conjunto de símbolos que integran nuestro entorno, ya sean gráficos o textuales. Es decir, la referencialidad y el contexto real generan la interpretación literaria y la formación de una estructura narrativa como el espacio. En la novela gráfica los dos lenguajes contienen signos con significado que aluden a la ciudad de Quito. Aunque la historia gire en torno del robo y comercialización de unas obras de arte y su plan de recuperación, el lenguaje textual y visual comunican, constantemente, sobre el escenario en el que se desarrolla la trama. Varios son los signos que se exponen para denotar y connotar (en el caso de la interpretación) que el espacio de la historia es la ciudad de Quito.

Así como, la *iconosfera* y la *semiosfera* se encuentran vinculadas por cumplir con un proceso de interpretación semiótica tanto a nivel gráfico como textual, respectivamente; se encuentra la alegoría que tiene la capacidad de concatenar esos dos mundos simbólicos. La iconografía también crea un significado a partir del conjunto de signos; sin embargo, el concepto solo se aplica para un plano puramente visual. La alegoría, en cambio, tiene la posibilidad de integrar lo escrito y lo visual y generar un significado concreto. La alegoría puede crear una idea no solo por ser un recurso estético-literario, sino también porque su lectura pasa por un proceso semiótico. Si bien lo alegórico tiende a representar lo que es abstracto, recordemos que el concepto de ciudad, como se mencionó con anterioridad, no se trata, precisamente, de una noción concreta o

tangible. La ciudad de Quito se forma por imaginarios, nociones, ideas y diferentes perspectivas. Partiendo de este principio, la alegoría, a través elementos tangibles, crea a la ciudad literaria que puede ser vista por el lector.



Ilustración 18 (Patinho, 2019, p.131)

La ilustración 18 tiene un principio alegórico, pues integra elementos cotidianos e incluye al texto y a la imagen como parte de su representación. Además, con la respectiva interpretación de los componentes se puede llegar a su significado global. Dentro de la novela gráfica de Patinho, la imagen cumple la función de transición o elipsis para un cambio de escenario; pues no expone a personajes o un diálogo que influya en la trama de la historia. Sin embargo, para esta investigación es una viñeta con mucho valor simbólico porque integra elementos que son definitorios para comprender la presencia de Quito en la historia y cómo se construye literariamente.

Ahora bien, los signos de la viñeta, evidentemente, remiten a un escenario. Sin embargo, para precisar ese espacio se requiere la deconstrucción del cuadro y analizar cada estructura. Cada elemento posee un recurso literario y su valor simbólico que brinda el concepto de ciudad en el discurso narrativo de la obra. La imagen a través de la arquitectura esbozada denota que se trata del Centro Histórico, específicamente, el sector de La Mama Cuchara. Las casas dibujadas, la calle adoquinada con piedras y el pequeño

monumento central son símbolos que remiten a un sector colonial de la ciudad. Así mismo, la representación arquitectónica brinda información adicional que completa la semiosis como las costumbres, las tradiciones, memorias o referencias sobre el lugar. Las ilustraciones que se vinculan a una realidad urbana, como son las edificaciones, reafirman la existencia de un escenario narrativo. Sin embargo, en medio de la alegoría se encuentra una mujer que vende un postre tradicional de la ciudad, la sola representación de esta persona nos vincula al espacio quiteño, la figura graficada es tan fuerte dentro del imaginario de Quito que el proceso interpretativo se ve, prácticamente, concluido. En otras palabras, lo que se inscribe en la imagen es una de los tantos imaginarios consolidados que tenemos sobre Quito.

Por su parte, el texto de la ilustración 18 es una palabra, pero refuerza la idea de encontrarnos en la ciudad mencionada. La interpretación con base a indicios simbólicos de la ciudad de Quito no quiere decir la perpetuación de estereotipos en torno a la urbe. Sin embargo, se debe tomar en cuenta que existen figuras arbitrarias, pero establecidas dentro del imaginario quiteño que permite que la ciudad literaria sea reconocible. El autor propone estas figuras, texto e imagen, como recurso que construye al Quito dentro de la historia. Cuando la viñeta es considerada como una unidad, es posible decir que se trata de una alegoría cuyo significado es una de las tantas representaciones de Quito, sobre todo del Quito antiguo.

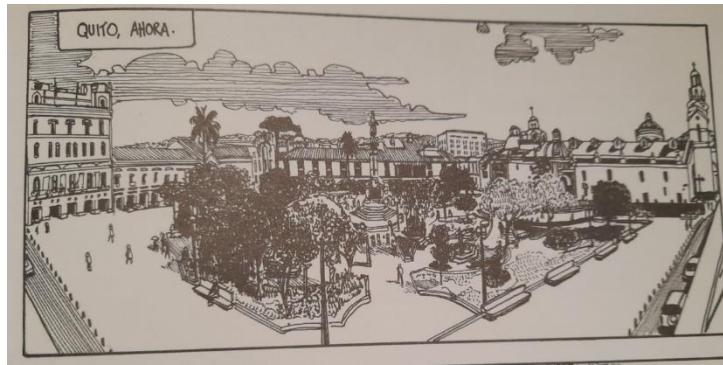


Ilustración 19 (Patinho, 2019, p.119)

Otro aspecto en común entre el plano visual y textual es el concepto literario del cronotopo propuesto por Bajtín. En los párrafos anteriores se ha analizado cada lenguaje de la historia en función de esta noción. Sin embargo, el cronotopo figura a lo largo del relato, incluso cuando texto e imagen dialogan en una misma viñeta; pues ambos tienen la capacidad de generar información espacial en un mismo nivel de la narración. El cronotopo indica el espacio y el tiempo, pero también brinda información social de la ciudad de Quito. De este modo, este término integra un desarrollo semiótico. La piedra angular del análisis a partir de la idea cronotópica es captar la noción de tiempo y espacio en toda la información que nos brinda tanto la obra como los conocimientos previos que construyen la idea de ciudad literaria. Por ejemplo, en la ilustración 19, lo escrito y lo visual buscan generar un solo significado: la ciudad de Quito literaria. A través del texto se ubica el escenario y el tiempo y la imagen, por su parte, es coherente con el texto y contiene signos que reafirman la estructura escrita. El espacio ilustrado representa a la Plaza Grande como se encuentra en la actualidad y hay elementos que completan la idea del Quito actual como autos y la arquitectura exterior.

Tanto en el plano textual como en el plano visual se despliega un amplio proceso semiótico que completa y construye el discurso narrativo. El uso de recursos, en ambos lenguajes, facilita la exposición de un escenario ficticio de modo estético. Sin embargo, se debe considerar que el espacio de Quito se moldea a través de las técnicas narrativas

que emplea la imagen y el texto y de la referencialidad a lo real como los imaginarios sociales. El nivel simbólico que poseen las dos formas de expresión es lo que permite comprender el tipo de ciudad que representa el autor en la obra. En ambos casos, lo escrito y lo graficado realizan un recorrido por la ciudad real para construir la ciudad literaria. Por ello, se encuentra varias referencias al espacio quiteño, sus lugares representativos, sus costumbres, su estilo de vida, el rol que cumple cada zona urbana y las concepciones en torno a Quito.

Capítulo V: Conclusiones y recomendaciones

5.1. Conclusiones

Durante toda la investigación se indagó sobre la forma en que se construye la ciudad de Quito como espacio literario a partir del plano visual y del plano textual de la novela gráfica. En la obra *El ejército de los tiburones martillo* de Fabián Patinho el texto y la imagen no compiten; por el contrario, los dos lenguajes se encuentran en un mismo nivel durante la narración. El equilibrio entre los dos componentes que forman la historia ha permitido ver cómo se desarrolla cada lenguaje y cómo este factor influye en el discurso narrativo de la obra. Si bien el punto central del estudio es el análisis global de la construcción del espacio en este género literario; la deconstrucción de los lenguajes que conforman la obra es fundamental. Tanto el lenguaje textual como el visual tienen modos distintos de representar el espacio de Quito, cada uno ha empleado diferentes recursos literarios y semióticos para hacerlo. Interpretar el espacio creado por estructuras ha permitido tener una perspectiva completa al final de la interpretación.

Con la interpretación individual de cada lenguaje, se evidenció que el plano textual y el plano visual siempre se encuentran ligados a procesos semióticos si uno de los objetivos es indagar sobre espacio literario. La semiosis aporta significados dentro de la historia, pero también nos remite a información que se encuentra vinculada a la experiencia del lector que resulta importante durante el proceso hermenéutico. Durante la interpretación de la obra, se pudo verificar la importancia que tiene el conocimiento previo sobre el espacio del que se habla para comprender el escenario ficticio. La construcción de la ciudad de Quito en la novela gráfica no solo significa la representación denotativa del espacio por medio de ilustraciones o textos, también se trata del simbolismo que contienen los signos plasmados en la obra. La interpretación del espacio

literario es, en realidad, bastante amplia, pues apela a una ciudad real que posee imaginarios sociales y diversas acepciones.

En la novela gráfica, Patinho hace referencia a lugares icónicos de Quito y de fácil reconocimiento para el lector con la finalidad de desarrollar un discurso espacial contundente dentro de la narración. A través del análisis completo del escenario se muestra que la representación de lugares insignes de la ciudad no significa la segregación de otros espacios de la urbe. La selección intencional de los lugares se debe a la carga simbólica de esos espacios para la construcción del concepto de la ciudad de Quito en la historia. Una de las primeras observaciones sobre el escenario literario es que la representación de los espacios urbanos no es arbitraria, pues cada lugar cuenta con un significado fuerte para la concepción de la ciudad quiteña y para la formación de la obra. La delimitación literaria de la ciudad de Quito es objetiva, si cabe el término, pues se especifica los espacios que quieren ser expuestos en la obra y su función en la historia.

Así mismo, debido a la selección intencionada de los espacios de la urbe que hay en la novela gráfica, se ha podido reafirmar que los espacios que conforman el Quito literario son delimitados gracias a su iconicidad dentro del imaginario social. Entendemos, por conceptos sociológicos previos, que existen varios tipos de ciudades; sin embargo, con las figuras escritas e ilustradas por el autor se pudo delimitar el tipo de espacio que se trata de representar en la historia. En el caso de la historia gráfica de Patinho, la construcción de la ciudad de Quito se basa en la delimitación entre el centro, centro-norte y norte de la ciudad. Gracias a la representación gráfica se muestran signos sujetos a un proceso semiótico que ha permitido que en esta investigación se entienda la disposición geográfica de la ciudad de Quito en la historia. Cada representación espacial refleja un lugar simbólico de la ciudad. La delimitación de los sectores que el autor propone configura el discurso narrativo; durante el proceso interpretativo se pudo

observar que cada zona de la urbe creada planteaba un tema para el discurso narrativo. En otras palabras, al reflexionar sobre los espacios expuestos en la novela gráfica es posible identificar diversos lugares de enunciación y motivos literarios.

Se logró observar que la ciudad de Quito en la novela gráfica figura como una urbe que fluctúa entre el espacio antiguo y el espacio moderno. La característica fue verificada tanto en el plano textual como en el plano visual, pues ambos lenguajes realizan un “recorrido” por la ciudad y la caracterizan a través de su propia forma de expresión. El texto mostró particularidades de la forma de hablar quiteña lo que enfatizó el escenario literario; la imagen, en cambio, delineó a la ciudad por medio de signos gráficos muy precisos que permitían identificar los lugares. Como resultado del análisis de los dos discursos se obtuvo, principalmente, la forma en la que se encuentra construida la ciudad de Quito a nivel literario. En el desarrollo de la disquisición aparecieron nuevos resultados que intervienen en la construcción del escenario narrativo como el uso de recursos literarios, conceptos sociológicos o recursos gráficos que permitían el desarrollo del discurso narrativo.

Se identificó que el cronotopo es uno de los conceptos que más se acerca al proceso de análisis espacial de una obra gráfica por sus propiedades estético-literarias y su valor referencial a los imaginarios sociales con respecto a la ciudad. El cronotopo brindó, durante la interpretación, información contextual, temporal y espacial que dejó abierta la posibilidad de comprender la formación del espacio quiteño en el que el autor nos ubicaba. Así mismo, se identificó que el cronotopo estaba presente tanto en el plano visual como en el plano textual; haciendo que el concepto se vuelva esencial al momento de indagar sobre el espacio literario. El componente escrito presentó una serie de referencias al habla quiteña, al léxico, a referencias de la cultura y costumbres de Quito, a imaginarios urbanos e indicios temporales que también forman parte de lo espacial. Lo

ilustrado, por su parte, expuso lugares simbólicos de la ciudad con historia y que, de algún modo, resultaron importantes para el imaginario quiteño; la ilustración de la arquitectura es uno de los signos gráficos más relevantes dentro de la obra, pues brindó información espacio-temporal que nos dice a qué tipo de Quito se refiere el autor.

Se evidenció que la ciudad de Quito en la novela gráfica posee un alto contenido simbólico. La iconografía y la alegoría fueron dos herramientas claves que se emplearon en la historia para hacer evidente el valor interpretativo de los signos que plasma Patinho. La iconografía se centró en la construcción de la urbe a partir del componente visual. Las composiciones visuales a lo largo de la historia representaban elementos icónicos de la ciudad real y eran resignificadas en el discurso narrativo para formar la noción del Quito literario o la ciudad ficticia. Cada trazo vinculado al espacio aportó con ideas sobre lo que puede ser la urbe quiteña. Iglesias, el Centro Histórico, edificios representativos, calles conocidas y paisajes en general fueron algunos de los elementos que delimitaron la definición del Quito literario. Durante la historia, el plano textual y visual propusieron signos que orientaban a la noción de una ciudad literaria con elementos estéticos y narrativos. En esta investigación, la alegoría central en la novela gráfica de Patinho es la ciudad de Quito; con elementos cotidianos, elementos simbólicos, textos que replican el habla quiteña y la reproducción de acciones que ocurren en la urbe quiteña se produce una imagen alegórica con la idea del escenario quiteño. El diálogo entre el texto y la imagen en cada viñeta, el carácter referencial, el valor simbólico de los signos, la construcción del espacio en esos dos planos y el uso de recursos estilísticos nos hace concluir que el Quito real se resignifica en la novela como un espacio literario. Por ello, se puede observar que el autor resalta todos los componentes anteriormente mencionados.

Finalmente, con la significación de la ciudad quiteña expuesta en la novela gráfica se consolida la idea de que el análisis semiótico es un componente indisoluble en este género literario emergente. La ciudad de Quito representada en la obra se construye no solo a partir del plano visual y textual, sino también de los recursos estético-literarios y semióticos que usan estos lenguajes. El elemento espacial en una obra literaria es fundamental para la formación del discurso narrativo, en la novela gráfica, la construcción de la ciudad depende de otras estructuras como los signos visuales con el fin de que el escenario sea identificado en la historia. Al evidenciar cómo Patinho estructura la ciudad de Quito se puede concluir que la esfera simbólica enriquece a toda la obra, así como los imaginarios de la ciudad; sin toda esa referencialidad los escenarios no adquirirían tanto sentido como el que en verdad posee. Todo el constructo referencial, simbólico y la resignificación estética es la que moldea la percepción de la ciudad de Quito en el discurso literario.

5.2. Recomendaciones

Después de evidenciar que la novela gráfica puede tener un extenso análisis sobre el contenido literario y semiótico; las posibilidades de estudio también se amplifican. Por ejemplo, en la obra *El ejército de los tiburones martillo* se ha podido indagar sobre la representación de la ciudad de Quito como espacio literario y gráfico. Sin embargo, en el proceso de lectura se logró identificar más motivos literarios que pueden ser estudiados: la manifestación del personaje femenino en el desarrollo de la historia, el personaje contemporáneo como el nuevo héroe literario o la metaficción expuesta en la obra de Patinho son algunos de los temas que pueden analizarse en esta obra.

Por otro lado, durante la investigación de la evolución que ha tenido la novela gráfica en la historiografía literaria aparece un tema interesante de analizar, se trata de la adaptación de textos tradicionales (escritos en prosa) trasladados a las literaturas gráficas.

Así mismo, durante la investigación, se ha podido ver que la novela gráfica representa una forma de lectura posmoderna y su lugar dentro de la literatura canónica ha sido cuestionado. Esta problemática puede justificar el análisis de la novela gráfica en el campo de la recepción literaria y su papel en las editoriales ecuatorianas o quiteñas. Aunque la disertación tenía como eje central el análisis de la construcción del espacio narrativo, también hay estructuras temporales y otras técnicas narrativas que complementan a la creación de la obra y que pueden ser estudiadas. A lo largo del análisis de la novela gráfica de Patinho se pudo observar que el conocimiento del lector se vuelve fundamental para identificar el espacio. Por ello, otro tema de investigación podría ser la recepción de este texto en particular.

Finalmente, si se llega a considerar a la novela gráfica como obra de estudio es recomendable trabajar siempre a partir de teorías vinculadas a la semiosis, pues facilita la interpretación del elemento narrativo a indagar. La novela gráfica constituye un nuevo formato dentro de la literatura; a pesar de ello, es posible trabajar con teorías que se adapten a este formato. Este género literario es relativamente contemporáneo; por ello se sugiere que temas como el lenguaje, los imaginarios urbanos, los espacios y los estilos de vida sean tomados en cuenta como representaciones vinculadas a lo ficticio con el fin de no generar juicios de valor negativos.

Referencias

- Alcívar, D. (2020). Sobre la novela contemporánea y la obra de Daniela Alcívar Bellolio. Seminario de Literatura Ecuatoriana. Quito, Ecuador: Pontificia Universidad Católica del Ecuador. [Ponencia en modalidad virtual]
- Bajtín, M. (1975). *Teoría y estética de la novela*. Taurus.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Paidós.
- Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos*. Grijalbo.
- Canclini, N. (1997). *Imaginarios urbanos*. Serie universitario de Buenos Aires.
- Carrión, F. (1999). *La ciudad, escenario de comunicación*. Flacso.
- Carrión, F. (2010). *Ciudad, memoria y proyecto*. Flacso.
- Corrales, M. (2000). *Iniciación a la narratología*. Centro de Publicaciones Pontificia Universidad Católica del Ecuador.
- Eco, U. (1976). *Tratado de semiótica general*. Editorial Lumen.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e Integrados*. Editorial Lumen.
- https://monoskop.org/images/c/c4/Eco_Umberto_Apocalipticos_E_Integrados_1984.pdf
- Eco, U. (2005). *La estructura ausente*. Debolsillo.
- Égüez, I. (2010). *La Linares*. Eskeletra editorial
- Eisner, W. (1985). *El comic y el arte secuencial*. Norma editorial.
- Even-Zohar, I. (2013). "El sistema literario". *Revista Translatio* 4, 22-45.
- https://www.tau.ac.il/~itamarez/works/papers/trabajos/EZ-sistema_literario.pdf

- Faxedas, L. (2010). De ratones y hombres. Maus, de Art Spiegelman. *Escritura e imagen*, 6, 129-145.
- Fernández, V. (2007). Diccionario práctico de figuras retóricas y términos afines: Tropos, figuras de pensamiento, de lenguaje, de construcción, de dicción y otras curiosidades. Editorial Don Bosco.
- Gadamer, H. (1998). *Verdad y método II*. Salamanca.
- García, S. (2010). *La novela gráfica*. Astiberri.
- Genette, G. (1998). *Nuevo discurso del relato*. Cátedra.
- Greimas, A. (1990). Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje. Gredos.
- Izquierdo, M. (2019). La Guerra civil española como tema en la novela gráfica actual. *Bergen Language and Linguistics Studies*, 10(1), 11. <https://doi.org/10.15845/bells.v10i1.1443>
- Levebvre, H. (1968). *El derecho a la ciudad*. Capitán Swing.
- Lotman, Y. (1996). *La semiosfera. Semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del espacio* (pp. 65-87). Ediciones Cátedra.
- Lutwack, L. (1984). *The Role of Place in Literature*. Syracuse University Press.
- Lynch, K. (2008). *La imagen de la ciudad*. Editorial Gustavo Gili.
- Patinho, F. (2019). *El ejército de los tiburones martillo*. El fakir.
- Perucho, G. *Semiótica del cómic*. Bellas Artes. Entidad Universitaria.
- Sarlo, B. (2009). *La ciudad vista, mercancías y cultura urbana*. Siglo Veintiuno editores

Silva, A. (2008). *Los imaginarios nos habitan*. Flacso.

Tarhandeh S. (2011). Striving to survive: Comic strips in Iran. *Bookbird a journal of international children's literature*. 4(25) ,24-29.

Ubidia, A. (1999). *Ciudad de invierno*. Eskeletra editorial

Velasco, B. (2015). *Una bitácora de la novela gráfica latinoamericana actual*. UAM.

Yáñez Cossío, A. (1973). *Bruna, soroche y los tíos*. Antares.

Zecchetto, V. (2002). *La danza de los signos*. Abya-Yala.