

EL CUERPO FEMENINO: UN ANÁLISIS DEL DISCURSO MULTIMODAL 1

EL CUERPO FEMENINO: UN ANÁLISIS DEL DISCURSO MULTIMODAL
A TRAVÉS DEL CÓMIC AUTOBIOGRÁFICO



EDWIN ROLANDO ROMERO GUTIÉRREZ
CÉSAR AUGUSTO ZAMBRANO SÁNCHEZ

UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA Y TECNOLÓGICA DE COLOMBIA
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
ESCUELA DE POSGRADOS
MAESTRÍA EN LINGÜÍSTICA
TUNJA
2021

EL CUERPO FEMENINO: UN ANÁLISIS DEL DISCURSO MULTIMODAL 2

EL CUERPO FEMENINO: UN ANÁLISIS DEL DISCURSO MULTIMODAL
A TRAVÉS DEL CÓMIC AUTOBIOGRÁFICO

EDWIN ROLANDO ROMERO GUTIÉRREZ

CÉSAR AUGUSTO ZAMBRANO SÁNCHEZ

Trabajo de grado para optar por el título de Magíster en Lingüística,
dirigido por la Dra. Andrea Sotelo Carreño



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA Y TECNOLÓGICA DE COLOMBIA
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN
ESCUELA DE POSGRADOS
MAESTRÍA EN LINGÜÍSTICA
TUNJA
2021

Firma del presidente de Jurado

Firma del Jurado

Firma del Jurado

Contenido

Introducción	12
1. Marco teórico	33
1.1 Los estudios multimodales.....	33
1.2 Textos multimodales.....	34
1.3 El Cómic: hacía una definición del medio.....	37
1.4 Modos de realización: potencial del modo visual.....	38
1.4.1 La gramática del cómic.....	38
1.4.2 Las Convenciones del cómic.....	42
1.4.3 Aspectos de la Caricatura en el cómic.....	44
1.5 Modos de realización: potencial del modo verbal	52
1.5.1 La enunciación en el Cómic: hacía la construcción del modo verbal	53
1.6 Géneros temáticos del cómic: el cómic autobiográfico	58
1.7 La representación del cuerpo: cuerpos femeninos	61
1.7.1 Cuerpo e identidad.....	65
1.7.2 Del cuerpo y la sexualidad.....	66
1.7.3 Cuerpo y erotismo	67
2. Metodología	69
2.1 Paradigma	69
2.2 Enfoque	70
2.3 Corpus	71
2.4 Diseño de investigación	73
2.4.1 Discurso	73
2.4.2 Diseño	75
2.4.3 Producción.....	76
2.4.4 Distribución	77
2.5 Procedimiento	77
2.5.1 Fase de Búsqueda	78
2.5.2 Fase Descriptiva	78
2.5.3 Fase analítica e interpretativa	80
3. Análisis y Resultados.....	82
3.1 Categoría Relaciones semiótico – discursivas	82

3.1.1	Secuencia 1 – página 1: modo visual.....	82
3.1.2	Tipo de transición	88
3.1.3	Secuencia 1 – página 1: modo verbal	89
3.1.4	Relaciones texto-imagen.....	96
3.1.5	Secuencia 1 -página 2: modo visual	96
3.1.6	Tipo de transición	105
3.1.7	Secuencia 1 – página 2: modo verbal	106
3.1.8	Relación texto – imagen	108
3.1.9	Secuencia 1 -página 3: modo visual	109
3.1.10	Tipo de Transición.....	122
3.1.11	Secuencia 1 – página 3: modo verbal	123
3.1.12	Relaciones texto – imagen.....	125
3.2	Categoría Estratos Multimodales	125
3.2.1	Discurso	126
3.2.2	Diseño	127
3.2.3	Producción.....	128
3.3	Categoría Relaciones semiótico – discursivas	129
3.3.1	Secuencia 2 - página 1: modo visual	129
3.3.2	Tipo de transición	139
3.3.3	Secuencia 2 - página 1: modo verbal.....	140
3.3.4	Relaciones texto – imagen.....	142
3.3.5	Secuencia 2 -página 2: modo visual	142
3.3.6	Tipo de transición	151
3.3.7	Secuencia 2 -página 2: modo verbal.....	152
3.3.8	Relaciones texto - imagen.....	154
3.4	Categoría estratos multimodales	154
3.4.1	Discurso	155
3.4.2	Diseño	156
3.4.3	Producción.....	158
3.4.4	Distribución	160
3.5	Categoría Relación autor - personaje de caricatura	161
3.5.1	La marca de la autora.....	163

EL CUERPO FEMENINO: UN ANÁLISIS DEL DISCURSO MULTIMODAL 6

3.5.2	Rasgos autobiográficos de la autora en conexión con el cómic	166
3.5.3	El arte de Paola Gaviria	167
4.	Discusión de Resultados	168
5.	Conclusiones	177
	Referencias	180
	Anexos.....	189

Lista de Tablas

Tabla 1 <i>Deícticos de persona, tiempo y espacio</i>	55
Tabla 2 <i>Análisis del potencial del modo visual secuencia 1 parte 1</i>	82
Tabla 3 <i>Análisis del potencial de modo verbal secuencia 1 parte 1</i>	89
Tabla 4 <i>Análisis del potencial del modo visual secuencia 1 parte 2</i>	96
Tabla 5 <i>Análisis del potencial del modo visual secuencia 1 parte 3</i>	109
Tabla 6 <i>Análisis metáfora multimodal</i>	121
Tabla 7 <i>Análisis del potencial del modo verbal secuencia 2 parte</i>	129
Tabla 8 <i>Análisis del potencial del modo verbal secuencia 2 parte 1</i>	140
Tabla 9 <i>Análisis del potencial del modo visual secuencia 2 parte 2</i>	142

Lista de Figuras

Figura 1	<i>Grupo de seis emociones primarias reconocidas universalmente</i>	49
Figura 2	<i>Segundo grupo de emociones</i>	49
Figura 3	<i>Continuación Segundo grupo de emociones</i>	50
Figura 4	<i>Tercer grupo de emociones</i>	50
Figura 5	<i>Continuación Tercer grupo de emociones</i>	51
Figura 6	<i>Red de modos, sub modos y características de los medios impresos</i>	79
Figura 7	<i>Expresiones faciales: mirada</i>	87
Figura 8	<i>Transición acción – acción</i>	88
Figura 9	<i>Caratula de “The Cars” original y en Virus Tropical</i>	104
Figura 10	<i>Transición de tema a tema</i>	106
Figura 11	<i>Postura corporal de Paola</i>	116
Figura 12	<i>Preocupación y tristeza leve en Virus Tropical</i>	117
Figura 13	<i>Expresión facial panel 14</i>	119
Figura 14	<i>Metáfora multimodal panel 14</i>	120
Figura 15	<i>Transición tema a tema</i>	122
Figura 16	<i>Panel #4</i>	136
Figura 17	<i>Caratula del álbum “Por Biafra” de los toreros muertos en Virus Tropical</i>	137
Figura 18	<i>Transición escena a escena en Virus Tropical</i>	139
Figura 19	<i>Expresión facial: crueldad</i>	148
Figura 20	<i>El cuerpo de Paola evidenciado en la relación sexual</i>	149
Figura 21	<i>Panel 7: Paola</i>	150
Figura 22	<i>Transición acción – acción</i>	152
Figura 23	<i>Pacto autobiográfico en Lejeune y su representación desde el signo de Peirce</i>	162
Figura 24	<i>Nombre de la autora: pacto autobiográfico</i>	163
Figura 25	<i>Seudónimo como marca de la autora y su ubicación</i>	164
Figura 26	<i>Portada y contraportada</i>	165

Lista de Anexos

Anexo 1. <i>El amor</i>	189
Anexo 2. <i>Adulterio</i>	192

Resumen

La presente investigación, se relaciona con el estudio de la representación del cuerpo femenino en el cómic autobiográfico *Virus tropical*, a través del análisis del discurso multimodal, se desarrolla como tesis de la Maestría en lingüística de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. El propósito del trabajo, se basó en develar la representación del cuerpo femenino en el discurso multimodal del cómic autobiográfico “Virus tropical” de la autora colombiana ecuatoriana Paola Gaviria (Power Paola).

Para el presente estudio, se selecciona un corpus compuesto por dos secuencias narrativas integradas como parte del cómic, que incluyen temas en relación con el amor y la adultez de la autora. En cada una de las secuencias referidas, se hallan modos visuales, verbales y recursos semióticos, propios de los mismos, que componen el acto comunicativo.

Teniendo en cuenta la naturaleza del objeto de estudio, se propone un abordaje metodológico por medio del Análisis del discurso multimodal (ADM) (Kress y Van Leeuwen, 2001); de igual forma, se consideran las fases documental, descriptiva y analítica e interpretativa adaptadas de Camargo y Orjuela, (2011), así como las categorías Relaciones semiótico – discursivas, Estratos multimodales y Relación autor – personaje de caricatura, propuestas por los autores de la investigación, como parte del procedimiento analítico que fue abordado.

A partir de los resultados obtenidos, se evidencia que la representación del cuerpo femenino en este cómic, se da no solo desde lo físico, sino también desde los constructos sociales, con base en la experiencia, la sexualidad, el erotismo, las emociones (burla, dolor, tristeza, amor) y la búsqueda de la identidad por parte de la autora, en concordancia con la autobiografía.

De igual manera, el cuerpo se representa a partir de la perspectiva de la autora, lo que posibilita que se reconozca la subjetividad, y el valor simbólico que la mujer otorga a su propio cuerpo. Dentro de las principales conclusiones, se resalta que es necesario explorar otros cómics elaborados por la misma autora para poder dar cuenta y consolidar que la representación de su cuerpo se desarrolla de la misma manera.

Palabras clave: Cuerpo femenino, representación, análisis del discurso multimodal, cómic autobiográfico.

Introducción

La presente investigación, se relaciona con el estudio de la representación del cuerpo femenino en el cómic autobiográfico *Virus tropical*, a través del análisis del discurso multimodal. A partir de este, se contempla el abordaje del potencial de significado de los modos verbales y visuales, sobre el fundamento del carácter complejo y dinámico de la comunicación, que da cuenta de la forma en la cual las mujeres pueden llegar a configurar la representación de su propio cuerpo, desde la operación del lenguaje en diferentes tipos de texto tales como el cómic.

En concordancia con lo anterior, desde la problemática de esta investigación, se establece que, históricamente, la representación del cuerpo femenino se ha dado desde la base de discursos con una fuerte carga ideológica que promueve las consignas de una cultura patriarcal, la cual ha representado a la mujer misma desde la base de la desigualdad, la discriminación y la diferencia.

Se demuestra que, en la cultura occidental, el cuerpo femenino es diferente del masculino y funciona como “el otro”. Como lo refiere Frydrysiak, (2008) “El otro que es obediente y un objeto pasivo del deseo masculino. Por lo tanto, el cuerpo femenino es devaluado, reprimido, poseído, regulado, objetificado y ampliamente tratado como una causa de opresión” (p. 6).

De acuerdo con lo anterior, se han establecido diferentes formas de ver a la mujer, en donde se observan cuerpos *objetificados e hipersexualizados* que atienden a estereotipos de belleza e ideales sociales que se construyen en correlación con las posturas masculinas, como lo afirma Bourdieu, (2000) "La dominación masculina, que convierte a las mujeres en objetos simbólicos, cuyos ser (*esse*) es un ser percibido (*percipi*), tiene el efecto de colocarlas en un estado permanente de inseguridad corporal o, mejor dicho, de dependencia simbólica (...)"(p. 50).

Como se observa, el cuerpo no solo atiende a la materialidad, sino también a lo que este significa y al valor simbólico que socialmente se le otorga a la luz de las representaciones que de este se deriven.

Para ese trabajo, se considera que la problemática ha sido la imposibilidad que se ha presentado para que la representación del cuerpo femenino se dé sobre la base de su subjetividad y no desde el hombre, lo cual es el resultado de procesos socioculturales que se han determinado a través del tiempo.

Los medios de comunicación como potentes transmisores de información, reproducen y transmiten tales representaciones a través de diversos modos que hacen parte de la comunicación. Revistas, anuncios, caricaturas de periódicos, etc., se manifiestan como prácticas discursivas que muestran a la mujer como un elemento de consumo que se presenta y se construye desde la experiencia del otro y para el otro, no desde ella misma, lo cual refuerza la idea de subordinación y de represión que se teje en torno a su papel en la sociedad y a su cuerpo.

Sin duda alguna, una de estas prácticas discursivas es el cómic. Partiendo de este mismo, se han realizado estudios acerca de la forma en que se representa la mujer, mayoritariamente, en el género de los superhéroes, allí se visualiza la mujer como un sujeto-objeto quien se encuentra al servicio del hombre y quien adquiere roles secundarios en los entornos narrativos de las historias.

Sin embargo, tales representaciones están dadas en la creación del cómic desde lo masculino y para una audiencia masculina, lo cual contribuye a mantener vigentes los discursos en torno a los cuerpos y su control sobre los mismos y sus representaciones.

Como evidencia de lo expuesto previamente, se observa que es necesario comprender la representación que la mujer tiene acerca de su propio cuerpo, lo que se reconoce como un abordaje que se debe realizar de manera independiente de la mirada masculina, tal y como lo propone Grosz, (2018):

“Si se le debe otorgar a las mujeres un puesto congruente pero independiente de los hombres, el cuerpo femenino debe ser capaz de una representación autónoma, esto exige un nuevo uso del lenguaje y nuevas formas de conocimiento capaces de articular la feminidad y la especificidad de las mujeres de maneras muy diferentes de alternativas prevalecientes” (p. 36).

A partir del cómic, en consideración de un género temático poco explorado como lo es el texto multimodal del cómic autobiográfico, se podría dar cuenta de la manera real en la cual la mujer construye una representación subjetiva de su cuerpo de acuerdo con los procesos y las tramas sociales, con el fin de dilucidar, si esta problematización en torno a su propia representación, sigue en relación con las dinámicas patriarcales.

El cómic se considera como una práctica discursiva que se construye sobre la base de diferentes modos, dentro de los cuales se encuentra la integración de diversos sistemas semióticos. Por medio de los mismos, se puede dar cuenta de la elaboración de significados que se construyen socialmente, a partir de la interacción entre estos, lo cual en el estudio del lenguaje se aborda desde la multimodalidad.

El cómic, como texto multimodal, se compone de recursos visuales y escritos, por lo tanto, desde este medio se puede develar la representación que la mujer construye de su cuerpo y su manifestación en este tipo de texto multimodal.

Desde los estudios del lenguaje, se hace imperativo comprender como fenómenos sociales, tales como la representación del cuerpo, toman lugar a partir de las prácticas discursivas

que se expresan a través de diferentes modos y, que confluyen en sistemas semióticos, lo que da cuenta de la complejidad de la comunicación.

En este punto, se evidencia, en qué medida, el lenguaje coadyuva a construir diferentes realidades y permite identificar y comprender, en mayor profundidad, las problemáticas sociales, lo cual posibilita la toma de una postura crítica acerca de los hechos lingüísticos que se expresan en la cotidianidad, y las implicaciones que estos tienen en las construcción y significación de sujetos independientes y autónomos.

A partir de la problemática descrita, la investigación busca dar respuesta al siguiente cuestionamiento ¿De qué manera se representa el cuerpo femenino en el discurso multimodal del cómic autobiográfico *Virus tropical* de la autora colombo ecuatoriana Paola Gaviria (Power Paola)?

Así mismo, con el fin de resolver tal cuestionamiento, se traza el siguiente objetivo general: develar la representación del cuerpo femenino en el discurso multimodal del cómic autobiográfico *Virus tropical*, de la autora colombo ecuatoriana Paola Gaviria (Power Paola).

De igual forma, se plantean los siguientes objetivos específicos, que posibilitan alcanzar el objetivo previamente referenciado:

- Explicar, desde las relaciones semiótico-discursivas, cómo se construye el personaje a partir de los recursos semióticos (planos, lenguaje corporal, expresión facial y tipo de trazo) que presenta el cómic.
- Determinar de qué manera se construyen los significados por medio de la relación entre los modos visuales y verbales desde la multimodalidad.

- Establecer la relación que se presenta entre el autor y su representación como personaje de caricatura en el cómic por medio del pacto autobiográfico.

La problemática abordada en el estudio es relevante y susceptible de investigar, debido a que comprende las formas en que el cuerpo femenino se representa, se hace necesario en los ámbitos académicos actuales concernientes a los estudios lingüísticos, puesto que es a través de las prácticas discursivas que los sujetos se apropian de la realidad, la habitan y, a su vez, dan cuenta acerca de la manera en la cual se construyen las tramas sociales, por medio de la complejidad de la comunicación, que se observa desde diferentes modos del lenguaje que componen los discursos circundantes en medios como el cómic.

Por otro lado, el estudio permite evidenciar la forma en que se constituye la relación discurso-sociedad, teniendo en cuenta, que la representación del cuerpo femenino, se ha construido históricamente desde la base de discursos patriarcales lo cual se observa también en la industria misma del cómic.

Allí, la creación, producción y distribución de tales artefactos multimodales, se encuentra dada, mayoritariamente, desde la perspectiva masculina, en donde por medio de prácticas discursivas, se configuran las relaciones entre los sujetos como mediadoras en la construcción de la realidad.

Por otro lado, la representación del cuerpo femenino se ha abordado desde la filosofía, antropología y literatura, sin embargo, como lo afirma Domínguez, (2017):

“(…) desde todas estas áreas la semiótica sienta las bases para el análisis riguroso de la comunicación a partir de diversos sistemas semióticos. Actualmente, una de las áreas de la lingüística que se ha enfocado en el análisis del discurso compuesto de diversos recursos semióticos es el campo de aplicación de la multimodalidad” (p.4).

Por lo tanto, es indispensable reconocer que la representación del cuerpo femenino también se fundamenta a través de la semiótica, como una ciencia concreta de la comunicación, que se involucra en la multimodalidad, desde donde se ofrecen las bases para estudiar las prácticas discursivas en medios masivos como el cómic.

En este sentido, se evidencia que existe un campo amplio de investigación en donde deben tomar parte los estudios del lenguaje y, por ende, la necesidad de abordar este tipo de investigaciones, lo cual pone de manifiesto la relevancia del presente trabajo.

Se reconoce la pertinencia de la investigación, ya que esta permite ver la manera en que la mujer constituye su representación, cómo la expresa desde la práctica discursiva en el medio del cómic, lo cual posibilita entender bajo qué circunstancias, valores, ideas y contextos se concibe el cuerpo femenino y, a la luz de qué principios, este adquiere sentido dentro los procesos sociales en donde se involucran diferentes elementos para comunicar lo propio del sujeto y de su realidad a la luz del discurso.

También, es indispensable tener cuenta, el abordaje metodológico que se ofrece a partir de las teorías y métodos del análisis multimodal, desde la comprensión de la naturaleza de los fenómenos comunicativos como dinámicos y complejos.

Lo anterior ofrece nuevas vertientes y posibilidades para los estudiosos del lenguaje, así como objetos de estudio que necesitan ser analizados, interpretados y comprendidos en mayor profundidad, como lo es el caso de los cómics autobiográficos, que presentan nuevas formas comunicativas y prácticas discursivas que permiten dotar de significados y valores simbólicos, la vida y el actuar de los sujetos.

De igual forma, el estudio aporta desde el reconocimiento de la caricatura como un texto multimodal, en donde se observan elementos que, como lo afirma Castañeda, (2018) pueden complementar el acto comunicativo y que deben analizarse con más rigor, con el propósito de dar cuenta de la conformación de sociedades a través de los constructos de la comunicación vislumbrados desde la multimodalidad.

Este proyecto se inscribe a la línea, de investigación Lenguaje y Medios de Comunicación de la Maestría en Lingüística de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, puesto que, se basa en develar la representación del cuerpo femenino en el discurso multimodal del cómic autobiográfico *Virus Tropical* y surge, a partir del interés de los investigadores por comprender como diferentes fenómenos toman lugar dentro de los procesos sociales a través del discurso.

En consideración de los antecedentes investigativos relacionados con la representación del cuerpo femenino en el cómic, desde una perspectiva multimodal, se han realizado estudios en los ámbitos internacional, nacional y local. Se destacan aquellos que guardan similitudes teóricas y metodológicas con la presente investigación, así como los aportes que realizan desde sus conclusiones y su estudio de la problemática en cuestión.

Desde tal óptica, se consideran algunos autores que han realizado estudios similares en torno a este fenómeno a nivel internacional, tal y como se puede apreciar en el trabajo de Domínguez, (2017) con el artículo de investigación “La representación de cuerpos femeninos en el discurso multimodal del cómic”.

La autora plantea el siguiente interrogante ¿cómo se puede analizar las representaciones de los cuerpos femeninos en el discurso multimodal del cómic? A partir del mismo, se traza

como objetivo esbozar una propuesta de análisis para las representaciones de cuerpos femeninos en el discurso multimodal del cómic. Considerando el objetivo de la autora, se propone una revisión teórica a partir de los postulados de McCloud, (1993) sobre el concepto de caricatura, el análisis semiótico de los personajes de Eco, (1984) y el análisis del discurso multimodal de Machin y Mayr, (2012).

Dentro de los resultados principales, se afirma que un estudio del cómic debe considerar los aspectos teóricos de la caricatura y comprender su naturaleza misma, desde su concepción como un ente vacío que permite determinarla y pensarla para su transmisión atendiendo a un contexto particular.

Del mismo modo, se debe tener en cuenta el grado de abstracción, ya que no es lo mismo realizar estudios de personajes autobiográficos que de personajes cómicos. El trazado, se diferencia gráficamente dependiendo de su elaboración, producción y temáticas. La expresión facial, como la puerta de interpretación del mundo interior de la caricatura. El lenguaje corporal, puesto que éste muestra la personalidad y representación ideológica, así como los potenciales de significado de los componentes visuales y escritos y las relaciones entre los mismos desde la solidaridad icónica.

Se concluye que existe una necesidad de realizar un análisis más profundo, en términos de lo que significan las imágenes del cómic, y cómo pueden estar en relación o en oposición con aspectos de la trama, lo cual se realiza a través de la triangulación de las posturas teóricas previamente expuestas (McCloud, 1993; Eco 1984; Machin y Mayr 2012). Se propone aplicar los métodos de análisis mencionados, a diferentes géneros temáticos del cómic para seguir estudiando la forma en que las mujeres se representan.

El artículo expuesto aporta a esta investigación gracias a la propuesta de análisis metodológico establecida por la autora, en donde se presentan las categorías pertinentes de análisis de la caricatura, como elemento visual, y el estudio de su relación con los elementos escritos que componen la narrativa del cómic.

Otro estudio que se considera significativo para este trabajo, es el realizado por Chu y Coffey, (2015) “Multimodal Analysis of Graphic Novels: A Case Study Featuring Two Asian Women Travelers” en la revista digital *Intercultural Communication Studies*, los autores realizan una aproximación al cómic desde la perspectiva de McCloud, estableciendo que, en el cómic, se presenta la yuxtaposición de imágenes que se dan en una secuencia deliberada con el fin de transmitir información.

En la misma medida, se propone el término “closure” en donde se afirma que se construye una realidad virtual en el cerebro del lector cuando este se enfrenta a la secuencia del cómic. Por lo tanto, los cómics y novelas gráficas se consideran como potentes textos multimodales que construyen significado y que transmiten información hacia la mente del lector. El propósito de este trabajo fue develar el género de la novela gráfica en el este de Asia como un medio para resaltar el empoderamiento de sus escritoras.

En términos metodológicos, los autores proponen un estudio de caso en donde se encuentran dos mujeres asiáticas quienes escriben novelas gráficas autobiográficas acerca de sus viajes. La muestra del estudio se conformó por dos novelas escritas, una por cada una de las autoras. Con el fin de analizar dichas novelas, se considera un método de análisis multimodal que busca desentrañar la trama de los discursos mediante la interacción textual, discursiva y social,

los autores atienden a teorías de Fairclough en combinación con los presupuestos teóricos de Kress y van Leeuwen para analizar recursos semióticos y discursivos.

Los hallazgos más importantes del estudio se relacionan con el comportamiento y la apariencia de las mujeres, la representación de la identidad de las mismas a través del color, la identificación universal de las mujeres gracias a los trazos de las caricaturas del cómic, así como el reflejo de las estructuras sociales a través de la multimodalidad y el empoderamiento de las mujeres gracias a la construcción de su identidad en el cómic.

Dentro de las conclusiones, se puede resaltar que el significado que poseen las novelas gráficas es indispensable en la construcción de narrativas de mujeres viajeras y sus identidades, al igual que las caricaturas y el texto. De esta forma, las autoras se catalogan así mismas como viajeras independientes e infantiles, en el sentido de reflejarse y auto mejorarse a sí mismas en la construcción del cómic autobiográfico, que revela una extensión de su feminidad, evidenciando cómo estas narrativas incursionan cada vez más en el terreno de la multimodalidad.

El artículo expuesto aporta a esta investigación desde su metodología, ya que se hace uso del análisis multimodal y se propone una aproximación bajo tres categorías desde el modelo de Kress y van Leeuwen. En la misma medida, a partir de tal modelo, se traza una ruta con el fin de analizar los recursos semióticos y de narración que componen textos de esta clase, lo cual contribuye a reforzar la idea de estudiar este tipo de textos desde un método que contemple los sistemas semióticos, esto con el fin de trazar una ruta metodológica pertinente para el objeto de estudio.

En el estudio de este fenómeno, es importante mencionar otras investigaciones como la de Veloso, (2015) con su trabajo “Comic Books as cultural archeology: Gender representation in

Captain America during WWII”, el cual se encuentra localizado en la revista digital *Linguistics & the Human Sciences*. En este artículo de investigación, el autor del texto se propone estudiar la representación de la mujer en las historias de los cómics del capitán América.

Al respecto, realiza una aproximación al concepto del cómic como un documento histórico, refiriéndose a su evolución, ya que en sus inicios eran denominados “funnies” publicados en los periódicos. Después de esto, los “funnies” encontraron un espacio más amplio de producción y abordaron dinámicas sociales más complejas. Desde tal óptica, se incluyeron muchos más recursos semióticos que entretejen la trama de los procesos multimodales.

El cómic se presenta también como un elemento desde donde se crean significados en el texto, además de ello, se revela una coherencia dentro del mismo, pero, a su vez con el contexto en el cual está dado este medio por su distribución, consumo y producción.

La muestra de este estudio se compone de 24 volúmenes del cómic del *Capitán América*, publicados entre marzo de 1941 y 1942. Se hace uso de un modelo de análisis multimodal a partir de los postulados de la semiótica social en torno a las relaciones semióticas de lo visual y verbal. Con el propósito de realizar un análisis sistemático, los autores proponen un modelo de anotación, para determinar cuáles son los patrones que caracterizan los recursos visuales y lingüísticos.

Los principales resultados, se relacionan con los roles como actrices y bailarinas, profesiones para las cuales se otorgan atributos femeninos con un nivel de sensualidad y belleza. La debilidad de la mujer y el refugio que busca en el hombre y la representación de la mujer desde características estereotipadas.

En este estudio, se concluye que las mujeres adquieren un rol secundario en las historias, ya que carecen de las características para asumir roles de importancia, la mujer se representa como servidora de los hombres. Se establece que se requieren más estudios en relación con este tipo de textos, debido a que se presentan significados que circulan, se imponen y se naturalizan en las sociedades acerca de la representación y comportamiento que deben tener hombres y mujeres.

La investigación realiza aportes al presente estudio desde su marco metodológico, puesto que se hace uso del análisis del discurso multimodal, se atiende a teorías de la semiótica social y se establecen conceptos interesantes tales como el hiper marco, que contribuye a la determinación de los elementos que se encuentran dentro del cómic y la relación entre los mismos con el fin de producir y transmitir significados en un contexto.

Por otro lado, Pratiwi, (2013) llevó a cabo el estudio *Women's portrayals in the comic books (A Visual grammar of the heroines' portrayals in the selected comic books published by Dc Comics and Marvel)*, localizado en la revista digital *Passage*. El objetivo de este estudio apuntó a examinar la representación de la mujer, en particular, de las heroínas y de sus alter ego en los cómics publicados por DC y Marvel comics.

Este es un estudio cualitativo en donde se usa la teoría de la gramática visual, propuesta por Kress y van Leeuwen, (2006) así como la teoría sistémico funcional propuesta por Halliday, (2004) esta última usada para el marco de las características verbales en cuanto a sus procesos y circunstancias como textos.

La lectura de imágenes es un marco que se enfoca en las estructuras “del diseño visual de la gramática” que involucra los colores, los marcos y la composición. Los autores afirman, que las

características para analizar estos textos visuales son la postura, el cuerpo, la ropa y tipo de ropa, los colores, el tamaño del marco, los márgenes, los procesos narrativos y el relieve. Para esta investigación se usó un método descriptivo. La muestra de este estudio, fue representada por 4 cómics digitales publicados por DC Comics y Marvel.

Los hallazgos revelan que las mujeres, en este caso las heroínas, se representan de dos maneras: en los textos visuales y los textos verbales. En cuanto a los primeros, las heroínas y su alter ego se representan como mujeres eróticas, *semipornográficas*, misteriosas, trágicas, débiles y fuertes, mientras que, en los textos verbales, son mujeres confidentes, inteligentes, impresionantes, valientes, sexies, humildes y codiciosas.

El erotismo se demuestra por sus rasgos físicos como el tamaño de sus pechos, sus traseros, sus piernas esbeltas, su cintura pequeña, y la línea de su entrepierna. El erotismo también se muestra, a través del acercamiento en donde se pueden detallar rasgos del cuerpo de las heroínas, lo cual evidencia, que su representación en el cómic pretende atraer la atención de los hombres a través de una apariencia sexual estimulante.

Cuando las mujeres desempeñan su rol como heroínas demuestran un gran poder para combatir a sus enemigos. El proceso narrativo que más se usa, es el rol de una persona reactiva. No obstante, las mujeres se encuentran en sometimiento ya que se convierten en objetos visuales en la forma del erotismo.

A partir de los resultados, los autores concluyen que la representación de las mujeres, se expresa de forma positiva y negativa, lo primero, gracias al poder que adquieren y a lo impresionantes y valientes que ellas lucen en sus oficios. La forma negativa se expresa cuando se convierten en símbolos sexuales.

Análisis de este tipo pueden ser realizados a través del análisis de la gramática visual y del discurso. Los autores proponen que las futuras investigaciones deben presentar un entendimiento más amplio de las representaciones de hombres y mujeres en este tipo de medios.

El trabajo reseñado previamente, se relaciona con el presente estudio en cuanto a sus componentes metodológicos, en donde se involucra el análisis visual de las imágenes de los cuerpos de las heroínas, ya que se pueden relacionar elementos, con el fin de comprender cómo dar cuenta de los potenciales de estos textos visuales, en función y correlación con textos verbales, con el fin de propiciar la integración de sistemas semióticos como concepto fundante en los análisis multimodales.

Finalmente, Pacheco y Rodríguez, (2012) adelantaron el estudio titulado “La representación icónica y narrativa de la mujer en el cómic japonés masculino: *el shounen* manga y el horror manga”. Este artículo de investigación se centra en la representación de la mujer en el cómic japonés masculino con miras a desentrañar la realidad y la visión que se ofrece de estos textos acerca de la verdadera representatividad de la mujer japonesa y sus significados socioculturales. El objetivo de esta investigación, se basó en analizar la representación icónica y narrativa del personaje femenino en el cómic japonés orientado a audiencias masculinas.

Se presentan tres grandes momentos en relación con el cómic japonés y los estudios de género. Se trata la postura de la mujer como creadora, autora guionista o dibujante de cómics. En el segundo momento, se considera a la mujer como consumidora de manga. Se encuentra un interés en el estudio del Cosplay, así como a los consumidores de productos específicos de la cultura japonesa. Finalmente, se trata el análisis de la representación de la mujer en el manga que se relaciona con el estudio de la misma.

Se hace uso de un análisis comparativo de la mujer en términos gráficos y narrativos, por lo tanto, se propone un estudio de la construcción iconográfica y narrativa del personaje. La muestra de este estudio es 8 comics concretos para analizar la representación del personaje femenino perteneciente a los géneros de aventura (Shounen Manga) y el comic de terror.

Dentro de los principales resultados, se evidencia un total de 42 personajes femeninos que se estudian de manera sistemática por medio de una ficha de análisis de personajes, los rasgos de fealdad y los rasgos físicos desagradables sólo aparecen en las ancianas. Se comprenden tres grados de atractivo en los personajes femeninos: neutros, atractivos y sexies.

Por otro lado, la construcción narrativa surge en relación con el personaje masculino y se sustenta en los vínculos amar, ayudar y sufrir. A partir de lo anterior, “se refuerza la imagen de la mujer como ser pasivo, sentimental y que, en muchos casos, ella misma causa su propia perdición al seguir los designios de su corazón” (Pacheco y Rodríguez, 2012 p. 129).

Desde la perspectiva del género de terror, la representación de la mujer se enfoca en la imagen que se desdibuja y, por ende, horroriza el rol de madre, esta misma es presentada como una entidad envolvente, primitiva e impura que impacta en la mente del lector.

Las conclusiones arrojadas en esta investigación, demuestran que la representación de la mujer en este tipo de cómics, está influenciada por el género taxonómico de la obra en cuestión. En los cómics de acción y aventuras la mujer desempeña posiciones subordinadas al hombre en donde se encuentra como un sujeto amoroso y una representación icónica que se basa en el atractivo físico, juventud y belleza.

De otra parte, en el cómic de terror, la mujer se representa como una entidad amenazante, terrorífica, sobrenatural y peligrosa. De igual forma, se afirma que la mujer representada en estos comics, presenta información sobre la posición y los deseos que se codifican y se establecen según las fórmulas del hombre.

Este trabajo aporta al presente estudio a partir del análisis que realizan los autores acerca de la representación femenina en cuanto a su nivel de significación icónica, ya que es un aspecto que se encuentra en conexión con postulados teóricos importantes en la investigación, como la visión de Scott McCloud, desde donde se percibe lo icónico como parte esencial de las caricaturas en el cómic.

Lo anterior, se da gracias a su integración con los procesos socioculturales y contextuales del medio en donde se producen tales representaciones y, se reconoce, hasta qué punto las mismas pueden ser representativas de la cultura.

En cuanto al ámbito nacional, se reconoce el estudio llevado a cabo por Castañeda, (2018) “Análisis lingüístico interaccional de la representación de la mujer en 40 historietas Mafalda”, el cual se encuentra en el repositorio de la Universidad de Antioquia.

El propósito de la investigación, se basó en analizar de qué manera se representa la mujer en cuarenta historietas de Mafalda desde la caracterización de la historieta como discurso multimodal. Para ello, la autora traza los siguientes objetivos específicos: (1) Identificar los turnos conversacionales en cuarenta historietas Mafalda (2) Reconocer las categorías de representación de la mujer en cuarenta historietas Mafalda, con base al análisis desde las macrofunciones del lenguaje propuestas por Halliday y Bolívar. (3) Reconocer la importancia del

lenguaje verbal y no verbal en el análisis lingüístico e interaccional de las cuarenta historietas de Mafalda.

La investigación se presenta bajo una perspectiva cualitativa, con un enfoque descriptivo y analítico desde los postulados de la Gramática Sistémico Funcional de Halliday. Se considera la caricatura como un texto multimodal y se realiza un análisis de las macrofunciones del lenguaje en sus aspectos ideacional, interpersonal y textual. En la misma medida, se atiende a perspectiva sociocognitiva de Teun van Dijk, (1980) y la perspectiva interaccional de Adriana Bolívar, (2000).

El corpus seleccionado para este estudio, es la publicación de 40 historietas de Mafalda, las cuales están divididas en 10 Libros publicados entre 1967 y 1973 por Ediciones La Flor en la ciudad de Argentina. Esta época se caracteriza por diversos problemas políticos y económicos a causa de factores como la terminación de la Segunda Guerra Mundial, avances científicos y el despertar cultural junto con la liberación femenina. La selección realizada corresponde al propósito de identificar las formas de representación que hace Quino de la mujer.

Los hallazgos más representativos de esta investigación se relacionan con el gesto, ya que sirve para evidenciar la postura mostrada y adoptada en un acontecimiento comunicativo, este se presenta en las viñetas que no tienen lenguaje verbal. Los silencios son importantes dentro de la historieta, ya que permiten evidenciar las diversas funciones como turnos de seguimiento y cierre conversacional.

Una de las categorías más relevantes para representar la mujer, es la que habla acerca de los oficios domésticos. Se expresa por parte del personaje principal que no quiere ser mediocre como su madre, quien no ha completado sus estudios para dedicarse a las labores del hogar, se dedica a

“el cuidado de sus hijos en una palabra a ser mujer dentro de los preceptos sociales de la época”.

El maquillaje es un elemento que caracteriza a la mujer y el interés que prevalece acerca de los asuntos ajenos, es una característica de género que le otorga identidad.

Por otro lado, en las categorías de estudio y avance científico, se propone que en estas la mujer queda relegada, ya que no es una alternativa cuando se es madre o ama de casa. La representación de la mujer en estas historietas se da por medio del reconocimiento propio y el rol que desempeña en la familia o las pocas oportunidades que la sociedad le brinda.

Además, dentro de las conclusiones más importantes, se resalta la caricatura como un acontecimiento comunicativo que se presenta como un texto multimodal y que pertenece a un constructo social que se da en sociedad y que da forma a la misma. La Gramática Sistémico Funcional, el Análisis Crítico del Discurso, el Silencio, la Evaluación, la Multimodalidad y la Representación son elementos esenciales para entender los constructos sociales y generar espacios de reflexión en torno a sus dinámicas.

Se concluye, que la mujer se representa a través de los objetos que emplea tales como escobas, maquillaje, delantales y elementos de cocina, por lo que se le etiqueta sobre categorías como los oficios domésticos, el maquillaje, la familia tradicional y el chisme. Desde este punto de vista, la autora invita a la reflexión, la liberación y la reivindicación en pro de procesos más equitativos en la sociedad.

La tesis expuesta, se relaciona con esta investigación desde su marco teórico y sus conclusiones, con base en los diversos elementos lingüísticos que hacen posible entender la historieta como un texto discursivo multimodal y desde donde se invita a considerar, en mayor

profundidad, tales elementos como recursos complementarios del acto comunicativo en estudios posteriores.

Finalmente, en el ámbito local, se relaciona el trabajo de Camargo y Orjuela, (2011) acerca del “Análisis crítico del discurso multimodal en la caricatura internacional del periódico The Washington Post”. Este artículo de investigación se encuentra en la revista *Cuadernos de Lingüística Hispánica*. Los autores tratan el asunto de la caricatura como un tipo de discurso en el que se combinan el humor y la crítica.

Dentro de esta combinación, se presentan recursos verbales, gráficos, fotográficos y pictóricos que entrañan el mensaje del caricaturista, y los discursos que se generan a partir del acto comunicativo. El objetivo de este trabajo, se basó en develar los significados contenidos en las caricaturas para reconocer fenómenos culturales, que se dan a partir del acto comunicativo en cuestión.

Esta investigación es cualitativa con un enfoque analítico. Para propósitos del estudio, se presentan los postulados de Kress y van Leeuwen, (2001) acerca del análisis crítico del discurso multimodal, por medio del cual se estudian los discursos en donde se combinan diferentes sistemas de signos denominados modos y los mecanismos que son usados en términos de producción y comprensión.

Por tal motivo, este proceso implica descripción e interpretación de recursos semióticos, de los modos que se emplean, el medio en el que se difunde el discurso y de las prácticas comunicativas que dan cuenta de la construcción de saberes colectivos a partir de este.

Se seleccionó una muestra de 4 caricaturas publicadas en el Washington Post en el primer semestre del 2010. Las caricaturas, se relacionan con el tema de la intervención extranjera. No obstante, en el artículo solo se incluye un análisis de la caricatura *Rebuildling Haiti, or Not*.

Los resultados más importantes de esta investigación son el uso de recursos semióticos de contraste entre los que se cuenta la dicotomía de reconstruir o no reconstruir, la nominalización de los discursos a partir de los cuales se produce la caricatura, y la postura del autor a través de su autorretrato, así como el fenómeno sociocultural de ocultamiento expresado mediante la legitimación y su relación con estrategias de acusación, nominación y generalización, que se evidencian a través de recursos semióticos de la *metáforización visual* del debate.

Los resultados expuestos llevan a los autores a concluir que desde la caricatura se generan discursos que circulan en la comunidad como un nuevo saber o un saber transformado, que legitima las acciones de los Estados Unidos frente a los países que interviene, se presenta un fenómeno de ocultamiento de la historia, de las voces y los argumentos de otros.

El fenómeno socio político de la exclusión es evidente, ya que los países que no comparten los mismos intereses que Estados Unidos, son deslegitimados a través de la acusación, intensificación, generalización como estrategias discursivas.

El trabajo reseñado ofrece implicaciones en cuanto a sus componentes metodológicos y análisis de caricatura se refiere, ya que se emplea la perspectiva del *análisis del discurso multimodal* y se ofrece la conceptualización de 4 estratos analíticos que pueden permitir analizar las potencialidades de significado desde los recursos semióticos verbales y escritos.

Teniendo en cuenta lo anterior, se da cuenta acerca de los principales ejes sobre los cuales se ha abordado el estudio de la representación que se realiza con respecto a la mujer y a su cuerpo en el cómic. Se presenta como principal consideración, el poco abordaje que esta temática ha tenido desde el género del cómic autobiográfico, así como desde los estudios multimodales y se establece la necesidad de realizar investigaciones en donde se incluyan tales aspectos, con el fin de mostrar cómo la mujer representa su cuerpo desde su propia subjetividad.

El documento en cuestión, se encuentra dividido en los siguientes acápite. En primera medida, se presenta la fundamentación teórica que se construye desde la contextualización de los estudios del discurso multimodal, la caracterización del cómic como medio, (explicación de gramáticas y funciones), así como su definición como un artefacto de la cultura, abordaje al potencial del modo visual y verbal, en donde se rescata la postura de las relaciones *semiótico – discursivas* en el cómic, se presenta lo concerniente al cómic autobiográfico y se hace un recorrido en torno a las teorías respecto del cuerpo femenino.

Posteriormente, se presentan las consideraciones metodológicas pertinentes para el estudio; Análisis y Resultados, Discusión de resultados; Conclusiones; Referencias y Anexos.

1. Marco teórico

1.1 Los estudios multimodales

Los estudios multimodales se consideran un paradigma emergente en cuanto al estudio del lenguaje se refiere. Este tipo de estudios reconoce el lenguaje en combinación con otros recursos semióticos como imágenes, gestualidad, música y sonido (O'halloran, 2012).

Continuando con lo propuesto por O'halloran, (2012) en el análisis del discurso multimodal, es importante reconocer el medio en donde toma lugar el fenómeno discursivo (cine, televisión, periódicos, cómics en el caso del estudio), los recursos semióticos usados en la práctica discursiva y las modalidades sensoriales (modos), por medio de los cuales estos se manifiestan: visual, auditiva, táctil, olfativa, gustativa, quinésica.

De acuerdo con Pardo, (2008) el discurso multimodal puede ser analizado en distintos niveles, desde donde se puede comprender el signo en uso, este se observa como gestor de la acción social lo que implica la relevancia de las relaciones semántico-pragmáticas.

En relación con los planteamientos de Kress y van Leuween, (2001) se señala que el análisis del discurso multimodal incluye la descripción y comprensión de los recursos semióticos, los modos que están implicados, los medios a través de los cuales circula y significa el discurso, así como el conjunto de prácticas comunicativas, las cuales están constituidas cuando se estabilizan significados sociales y se muestran formas de proceder social que evidencian, como un discurso dado y situado históricamente constituye saberes colectivos.

De igual forma, en el análisis del discurso multimodal se incluyen los sistemas semióticos. Halliday citado por O'halloran, (2012), establece que tales sistemas “son sistemas de significado que constituyen la realidad de una cultura” (pp. 76-77). Como parte de la cultura, los

sistemas semióticos que dan lugar a diversos fenómenos multimodales actúan en función del contexto sobre el cual se desarrollan prácticas discursivas particulares, así pues, se evidencia la complejidad de la comunicación y se expone cómo la misma está dada sobre una problematización cultural.

1.2 Textos multimodales

Como lo refiere Martínez, (2007) se evidencia que en la sociedad predominan los elementos multimedia, los cuales componen los textos multimodales en donde, en general, se encuentran dos elementos o modos: el lingüístico (la lengua) y el visual (fotografías, diagramas, etc.). Desde esta configuración, se provee la visión del texto como unidad de significado, de esta forma, un texto multimodal puede ser definido como aquel en donde se encuentra más de un modo de comunicación.

Así, en el texto multimodal, se puede observar cómo diferentes recursos semióticos se relacionan e interaccionan entre sí. Martínez citado por Arias y Paulina, (2013) propone ciertas características que componen un texto multimodal:

“Los elementos que forman ese texto (verbal y no verbal) deben ser complementarios; es decir, deben mantener una relación estrecha. Las imágenes han de ayudar a identificar el contexto de situación.

Todo lo que constituye un texto multimodal (tipo de letras, lugar en que coloco la imagen, vocabulario y estructuras empleadas, etc.) contribuye a la creación del sentido del texto e influye en el lector de una manera clara y directa.

Los elementos verbales y no verbales no se pueden concebir como dos unidades independientes unidas, sino que han de comprenderse y leerse como un todo dentro del texto que configuran” (p. 17).

Como se expone, cada una de las características mencionadas aportan a la elaboración de los textos multimodales. Además, el potencial que tienen estos textos para construir significados,

sentidos y transmitir mensajes, reside en la relación e interacción constante entre los elementos que lo componen y las características y rasgos distintivos propios que determinan su naturaleza multimodal.

Del mismo modo, en los textos multimodales, se reconocen diversos procesos que se llevan a cabo con el fin de proveer su interpretación y comprensión, entre ellos: *la resemiotización, la intrasemiosis, la intersemiosis, y la orquestación semiótica.*

En primer lugar, Arias y Paulina, (2013 p. 45) presentan el concepto de *resemiotización* como una “reconstrucción de significados de un fenómeno semiótico desde una cultura hacia otra”, del cual también compete un rasgo sociocultural, puesto que se genera un principio de procedencia según los autores, en donde se resignifican valores de un evento semiótico y, por lo cual, este mismo se incorpora en un contexto diferente.

A partir de esta concepción, se determina la idea de *resemiotización* como un replanteo y reinterpretación de significados dados en un contexto en particular, con el objetivo de generar cambios que luego sean transmitidos a otras situaciones desde un punto de vista no solo sociocultural, sino lingüístico.

De igual forma, el concepto de *resemiotización* se enfoca en la validación de las relaciones dadas entre los recursos semióticos, desde donde se genera una reinterpretación de los mismos para ser analizados. En este punto, la multimodalidad da cuenta de la representación social por medio de textos terminados; mientras que la *resemiotización* atiende a cuestiones materiales precisas de esa interpretación como resultado de procesos más amplios (Ledema en Neira, 2018).

Por otro lado, para entender cómo se configuran los recursos semióticos dentro de un texto multimodal, es necesario hacer alusión al término de *intrasemiosis*, el cual tiene por objeto la “deconstrucción interna de cada uno de estos modos teniendo en cuenta sus puntos de encuentro, como divergencias por medio de la descripción de gramáticas y funciones” (Arias y Paulina, 2013 p. 42).

Por lo tanto, cada recurso semiótico, cuenta con un potencial de significación dado gracias a la *intrasemiosis*, para luego dar paso a un proceso siguiente denominado *intersemiosis*. En este punto, es de gran importancia reconocer cómo aplica esta idea de *intrasemiosis* en los textos multimodales, atendiendo a procesos como la deconstrucción de los modos que lo componen y, de los cuales, se genera un potencial de significado, vital para entender mejor esta coexistencia de modos semióticos.

A partir del uso de diversos recursos semióticos que interactúan entre sí, se señala cómo en el discurso se establece una relación *intersemiótica*, en donde los recursos semióticos son utilizados para generar diferentes significados mediante su orquestación (Jewitt & Kress en Haquin, 2009).

Finalmente, se presenta el concepto de *orquestación semiótica*, como parte fundamental de la configuración de recursos semióticos partiendo desde la *intrasemiosis*, para luego consolidarse a través de la *intersemiosis* y culminar con este proceso, en el cual se muestra un tejido o entrelazamiento de modos en donde emerge un significado multimodal (Haquin, 2009). Siguiendo con la postura de este autor, los modos son puestos con el objetivo de generar significado desde una panorámica multimodal que comprende un entorno comunicativo complejo y rico.

1.3 El Cómic: hacía una definición del medio

El cómic surge como un medio con un gran potencial para transmitir información y expresar diversos mensajes por medio de la combinación de modos visuales y verbales, se establece como una práctica discursiva en donde estos modos intervienen para enriquecer y, a su vez, complejizar la comunicación.

Algunas posturas teóricas (McCloud, 1993; Eisner, 2000) apuntan a que el cómic es una secuencia de imágenes que se da cuando confluyen dos o más de ellas, que se relacionan gracias a la contribución del lector para su comprensión, esta secuencia de imágenes es el arte secuencial del cómic y la contribución del lector es una experiencia común (Eisner, 2000).

Las proposiciones anteriores recogen en gran medida las aproximaciones teóricas de Scott McCloud, este autor es quien provee y profundiza en una de las definiciones más reconocidas y aceptadas acerca de lo que es el cómic, en donde este se comprende como “una serie de ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y obtener una respuesta estética del lector” (McCloud, 1993 p. 9).

Se evidencia que el cómic no es meramente un medio de entretenimiento, sino que, en su complejidad, ha pasado a ser “un medio de capacidad expresiva como para abordar directamente la realidad” (Eisner, 2000). En este sentido, lo que se comunica, se relaciona con ciertas intenciones, que a su vez se ven cargadas de emociones o sentimientos que se expresan a través de un diálogo constante con el otro.

Por su parte, Cohn, (2012) establece que los cómics “son también considerados como objetos sociales y como el resultado de dos conductas o comportamientos humanos: la escritura y el dibujo”. De acuerdo con Groensteen citado por Cohn, (2012) se hace evidente cómo la

comunicación es multimodal también en este tipo de textos y cómo los mismos están dados a partir de la combinación de lenguajes.

A partir de tal concepción, se establece una diferencia entre los lenguajes visuales y el cómic (Cohn, 2012). Por un lado, el lenguaje visual toma en consideración una postura biológica en la que a través de la capacidad cognitiva que poseen los seres humanos, se pueden configurar conceptos por medio de lo que estos mismos representan gracias a una modalidad visual-gráfica.

Por su parte, en la construcción del cómic, este se ve representado por medio de contextos socio -culturales los cuales involucran este lenguaje visual junto al lenguaje escrito y que en últimas debe establecerse por medio de la relación constante imagen y texto, “El lenguaje del cómic es el resultado de la fusión del código lingüístico, es decir de los grafemas, con el código icónico (imágenes), donde cada uno complementa al otro formando un código de mayor complejidad y universalidad” (Cuñarro & Finol, 2013 p. 269).

De esa forma, se evidencia que el cómic posee los elementos necesarios para transmitir un mensaje o varios en lo que respecta a la unión de lo visual y lo verbal, que se encuentran como modos de comunicación y que, por otro lado, se relacionan con la cultura independientemente de su construcción estructural, tal como lo afirma Cohn, (2005) los cómics deben ser entendidos como artefactos sociológicos, literarios y culturales, esto de manera independiente de la estructura interna que los compone.

1.4 Modos de realización: potencial del modo visual

1.4.1 La gramática del cómic

Cohn, (2005) establece que “el lenguaje visual apela directamente a la capacidad semiótica humana natural para crear imágenes, considerada un lenguaje solo cuando surgen

características sistemáticas de secuencias, es decir, una gramática” (p. 2), retomando la definición propuesta por McCloud, (1993), se reconoce que el cómic presenta esta forma de gramática gracias a las secuencias deliberadas que ofrece. A partir de ello, es, cómo desde esta gramática, se puede expresar la realidad por medio de las relaciones entre texto e imagen.

Tales relaciones, se establecen entonces desde las *interacciones multimodales* (Cohn, 2016), en donde se produce el significado gracias a la complejidad de las mismas, ya que se reconoce la gramática de las palabras secuenciales, entendida como la sintaxis y la gramática de las imágenes secuenciales (la estructura narrativa) desde donde se construye el significado.

De esta forma, se da cuenta de cómo los cómics se establecen como potenciales textos multimodales, como medios de comunicación portadores de significado, se constituyen como prácticas discursivas desde su estructura y su acción como artefactos de la cultura:

“Debido a sus múltiples códigos, el cómic utiliza un sistema extenso de signos, capaces de transmitir un gran flujo de información, y representar las más diversas situaciones de la vida diaria, de forma efectiva y concisa, mediante la utilización de una serie de convenciones ampliamente establecidas y reconocidas” (Cuñarro y Finol, 2013).

Puesto que en el cómic se presenta una secuencia e interacciones multimodales, se hace necesario comprender cómo las mismas se relacionan para contribuir a la conformación del significado. McCloud, (1993), propone un número de relaciones texto - imagen que pueden dar cuenta acerca de los procesos multimodales que surgen a razón de los modos visuales y verbales:

1. *Combinación de palabra específica*: Las imágenes ilustran, aunque no aportan significativamente al texto.
2. *Combinación específica de imágenes*: Las palabras se incluyen para dar sonido a una secuencia visual.

3. *Combinación dúo - específica*: Tanto texto como imágenes transmiten esencialmente los mismos mensajes
4. *Combinación de adición*: Las palabras amplifican o contribuyen a la elaboración del mensaje en la imagen y viceversa
5. *Combinaciones paralelas*: Las imágenes y palabras se dan en el mismo panel, pero pertenecen a diferentes partes de la narrativa
6. *Combinación interdependiente*: Imágenes y palabras se relacionan para transmitir una idea que no puede ser transmitida por separado.
7. *Combinación de collage*: Las palabras son tratadas como parte esencial de la imagen.

A partir de estas combinaciones, es posible observar cómo interactúan estos modos con el fin de aportar a la construcción del mensaje contenido en la narración, teniendo en cuenta sus potenciales de significado, las palabras e imágenes en combinación tienen una gran influencia en el crecimiento de los cómics como medio, particularmente debido a su poder para contar historias cuando se explotan la una con otra (McCloud, 1993).

“Y, como los lenguajes verbales o de señas, la propiedad única que separa el lenguaje visual de otras formas de comunicación visual radica en su deliberada secuencia sistemática: su sintaxis” (Cohn, 2005 p. 2) ¹se observa que al hablar de la sintaxis en conexión con las secuencias deliberadas del cómic, se hace aún más evidente como los elementos del mismo se organizan, lo cual indudablemente se relaciona con aspectos propios de su gramática; de la cual hacen parte las relaciones texto – imagen, exploradas previamente, sobre la base de los modos visuales y escritos.

¹ Traducción de los autores.

A la luz de tales premisas, se consideran nuevamente los postulados de McCloud, (2007) quien provee una categorización de las transiciones de panel a panel, que da cuenta de los procesos semánticos que componen la narrativa del cómic y que, por supuesto, evidencian relaciones entre sus elementos y así como la construcción del sentido y la significación:

1. *Momento a momento*: Se reconoce la transición entre dos situaciones que no requieren mayor intervención del acto de clausura, puesto que son situaciones simples de identificar en la secuencia (Ejemplo, una persona con los ojos abiertos en un panel y en el siguiente con los ojos cerrados).
2. *Progresión de acción a acción*: Progresión entre el momento inicial de ocurrencia de una acción y su finalización.
3. *Tema a Tema*: Se establece un sujeto que es cambiante dentro de una misma escena.
4. *Transiciones de escena a escena*: Se transporta al lector a estancias de tiempo y espacios significativos.
5. *De aspecto a aspecto*: Se da cuando un objeto representa a algo.
6. *Incongruencia*: Ofrece relaciones ilógicas para la relación entre los paneles.

De esta forma, se establece las relaciones que guardan los paneles, aunque, en algunas ocasiones estos parezcan no presentar una secuencia lógica, siempre deben mantener un hilo conductor, que dé cuenta de la construcción de la narración. “El análisis del cómic representa un desafío que implica la comprensión e interpretación de los códigos utilizados en el relato. Estos códigos pueden ser comprendidos como un conjunto de signos transmisores de mensajes a través de un discurso con características específicas” (Cuñarro y Finol, 2013 p. 270).

1.4.2 Las Convenciones del cómic

Como se ha evidenciado previamente, el cómic posee elementos que lo constituyen y prácticas discursivas que lo presentan como un medio de comunicación. Dentro de este medio, se reconocen algunas convenciones, las cuales permiten a los historietistas y lectores hacer un reconocimiento más profundo y adecuado en relación con la constitución del mismo, con el fin de observar cómo este se diferencia de otros tipos de narración y medios de comunicación.

En este sentido, se reconocen algunas convenciones como *la metaforización visual, las viñetas o paneles, los globos, las onomatopeyas, el cartucho o didascalia y los planos* tomados de Cuñarro y Finol, (2013).

En primera medida, los autores proponen que *la metaforización visual* expresa el estado psíquico de los personajes, por medio del uso de signos icónicos que corresponden a un carácter metafórico “Tales son, por ejemplo, la interrogante para indicar perplejidad, la bombilla para expresar la idea luminosa, las estrellas que se ven al recibir un porrazo, el tronco y la sierra para indicar el sueño” (p. 273).

Por otro lado, *las viñetas o paneles*, se comprenden como un espacio delimitado por líneas en donde se representa un momento de la historia, es la unidad mínima del montaje del cómic, se reconoce una acción dibujada y en ocasiones texto, suelen confluír el lenguaje icónico y el lenguaje verbal. *La viñeta o panel* es separado por el espacio denominado canaleta.

En cuanto al *globo*, estos representan gráficamente los diálogos o los pensamientos de los personajes y se integran en la estructura icónica de la viñeta. Los globos también contribuyen al sentido de temporalidad dependiendo de la posición con respecto a otros globos, a la acción o al hablante.

Por su parte, *las onomatopeyas* cumplen una función dual: acústica y visual. En cuanto a lo acústico, se debe considerar que todas las lenguas se pronuncian de manera diferente. El valor visual se relaciona con los que se denomina *sensogramas*. Desde el punto de vista iconográfico, se considera que, a mayor tamaño, más ruidosa puede ser la onomatopeya y su intensidad se puede asociar a su tamaño y a su color.

El *cartucho o didascalía* se inserta a modo de inciso, es un espacio rectangular que encapsula el texto dentro del cómic, este se distingue del globo ya que varía en cuanto a su forma y función. En general, aporta información sobre el contexto y su posición es horizontal. “Gubern y Gasca, (1988) son más precisos y, siguiendo la terminología de Roland Barthes, le atribuyen dos funciones: • La de anclaje, si aclara el contenido de la imagen. • La de conmutación, si facilita la continuidad narrativa” (Cuñarro y Finol, 2013, p. 272).

Finalmente, *el plano o encuadre* se refiere a la relación que guarda el panel con la figura humana u objetos representados. Se reconocen diversos tipos de encuadre como el *subjetivo* en donde es muestra directamente un punto de vista del personaje, *picado* en donde se encuentra una angulación oblicua superior, a la altura de los ojos o altura media del objeto, se orienta hacia el suelo de manera ligera.

Contrapicado, se opone al picado y suele representar personajes psíquicamente fuertes, dominantes o superiores. *Americano*, recorta la figura de las personas aproximadamente por encima de la rodilla y se usa para encuadrar a dos o tres personajes que interactúan. Medio, tiene valores expresivos y dramáticos, pero también narrativos, presenta la figura humana cortada a la cintura. Los autores también presentan algunos otros planos como los siguientes:

General: muestra un escenario amplio en el cual se incorpora la persona, y ocupa entre una 1/3 y una 1/4 de la cámara, teniendo un valor descriptivo de personas o un ambiente determinado, así como otros aspectos descriptivos, narrativos o dramáticos.

Primer plano (close up): va desde las clavículas hacia arriba, enmarca toda la cara; (i) detalle: se centra en un objeto (un bolígrafo, un despertador, etc. (p. 280).

Primerísimo Primer Plano (PPP): Un plano más cerrado que el primer plano, donde se muestra exclusivamente el rostro del personaje.

El Plano Detalle (PD): Un plano muy cerrado sobre un elemento. Se usa generalmente para enfatizar un detalle o elemento que no queremos que pase desapercibido al lector.

Los autores también presentan otras convenciones tales como *el lenguaje corporal, la expresión facial y gestualidad y el código cromático*. Sin embargo, estas serán tratadas en el siguiente apartado puesto que ofrecen relaciones teóricas con la caricatura en el cómic, sus características y categorías para su análisis (Torres, 2020).

El plano semisubjetivo, de acuerdo con Requena et al., (2016), es aquel que presenta el contenido visual de lo que en un momento se focaliza en una o más diegéticas de visión. También puede generarse por medio de la participación de dos personajes que se miran entre sí y, por lo tanto, permiten mostrar lo sustantivo de ambos.

1.4.3 Aspectos de la Caricatura en el cómic

En cuanto al uso de la caricatura en el cómic y su estudio, es necesario dilucidar aspectos importantes que la componen y propician su funcionamiento. Las caricaturas son formas de amplificación a través de la simplificación (McCloud, 1993), cuando se abstrae una imagen a

través de la caricatura, no se eliminan detalles como tal, pero se produce un enfoque en detalles específicos por medio de la reducción de una imagen a su significado esencial; de esta forma, se puede amplificar ese significado en maneras diversas que en el arte realista no son posibles de alcanzar.

De igual forma, la caricatura en el cómic adquiere la representación de recipiente vacío, es un ícono que permite al lector habitar en él y viajar a otro tipo de esferas o dominios a través de un principio de identificación universal, que se logra a partir de los aspectos tratados en el apartado anterior. McCloud, (1993 p. 36) establece que “la caricatura es un vacío en el que se extrae nuestra identidad y conciencia, un cascarón vacío que habitamos que nos permite viajar a otro reino. No solo observamos la caricatura, nos convertimos en ella”

En la representación y análisis de las caricaturas en el cómic, se han considerado ciertos aspectos que son necesarios a la hora de estudiar este tipo de textos. A propósito de lo anterior, se expresa que es necesario atender a cuestiones tales como el trazo con el cual está construida, la expresión facial y el lenguaje corporal de los personajes.

Tales consideraciones se discuten a continuación bajo los postulados teóricos de McCloud, (1993;2007), Domínguez, (2017) y algunos acercamientos teóricos de Cuñarro & Finol, (2013), ya que aportan y concuerdan con lo planteado por el primer autor a propósito de las expresiones faciales y el cuerpo en los personajes del cómic.

En términos del trazo, este atiende a línea con la que se dibujan los personajes, McCloud, citado por Domínguez, (2017) afirma que, dependiendo de la línea, si es gruesa, si es más delgada o inestable, se puede considerar que un personaje es más o menos subjetivo o representativo, lo cual depende del género temático y de la industria de producción.

Por otro lado, el lenguaje corporal, como parte del personaje mismo, da cuenta acerca de su personalidad y está afectado por factores tales como la dirección, el terreno, la fuente de peligro y la oportunidad física (McCloud, 2007). El lenguaje corporal, puede contribuir a la elaboración del mensaje en el cómic ya que se presentan relaciones entre las acciones físicas y lo que transmiten. En consideración de lo anterior, McCloud, (2007) presenta las relaciones de lenguaje corporal en términos de espacio y geometría, en donde se reconocen:

Elevación y estatus: relación que se da en términos de la postura en donde se muestra que, cuando un personaje se encuentra agachado o inclinado, se hace referencia a cometer errores, la timidez, la vergüenza, la derrota entre otros, una postura agachada se identifica con los débiles y desposeídos “y se ve frecuentemente en protagonistas del cómic autobiográfico, underground y alternativo” (p.106) La postura erguida en general comunica, fuerza y confianza puesto que simbólicamente el personaje se representa más alto. El autor también establece que la postura es un fuerte indicativo de actitud y personalidad.

Las distancias y las relaciones: Se expresan conceptos acerca del espacio personal y la zona de comodidad. Se considera que el tamaño de esta última, depende en gran medida de con quien interactúan los personajes, y de los entornos en los que se encuentran. En este sentido, la distancia se guarda en términos de relación que el personaje establece con otros. En la misma medida, se puede establecer distancias simbólicas que se relacionan con aspectos tales como que un personaje retrocede, evite las miradas o se dé la vuelta.

Desequilibrio y descontento: Se relaciona con la simetría, puesto que con el cuerpo en una posición simétrica se puede transmitir estabilidad y confianza, transmitir mensajes de hostilidad y desafío, de igual forma, se construye una autoimagen sólida. Procesos

contrarios suceden con posturas asimétricas, las cuales pueden evidenciar debilidad, resentimiento, evasión y autoaborrecimiento. En algunas ocasiones, los personajes del cómic toman poses asimétricas exigidas por el contexto, sin embargo, si se mantiene el equilibrio general y el contacto ocular, no necesariamente surge ningún tipo de desequilibrio emocional.

Gestualidad y comunicación: Se expone la existencia de mensajes deliberados que adoptan la forma de símbolos con un significado fijo, tales mensajes son transmitidos por la función especializada que desempeñan las manos “las manos también amplifican el tipo de relaciones espaciales, se relacionan con las distancias y también con las señales de desequilibrio” (McCloud, 2007, p. 112).

Se afirma que se pueden dar indicaciones con las manos de acuerdo con la posición en que éstas estén colocadas, las palmas levantadas pueden generar afirmaciones amistosas, inofensivas y sinceras. Por otro lado, una palma vuelta hacia arriba descende simbólicamente al hablante. Por el contrario, las palmas vueltas hacia abajo, reflejan autoridad, poder y control sobre los demás, le otorgan al hablante una posición simbólica elevada.

Cuñarro y Finol, (2013) concuerdan con tales postulados teóricos y reconocen el lenguaje corporal como una forma de comunicación no verbal basado en la posición del cuerpo, desde donde se envían mensajes permanentemente y se interpretan señales de manera inconsciente. De igual forma, se propone que desde el lenguaje corporal y las expresiones se puede reflejar el estado emocional o la actitud de una persona.

Los autores demuestran la conexión entre el lenguaje corporal y las expresiones faciales, puesto que ya se ha referido lo propio al lenguaje corporal, dentro de la teoría de McCloud, se hace necesario tratar cuestiones pertinentes y propias acerca de las expresiones faciales en los personajes del cómic siguiendo con los postulados teóricos del mismo autor.

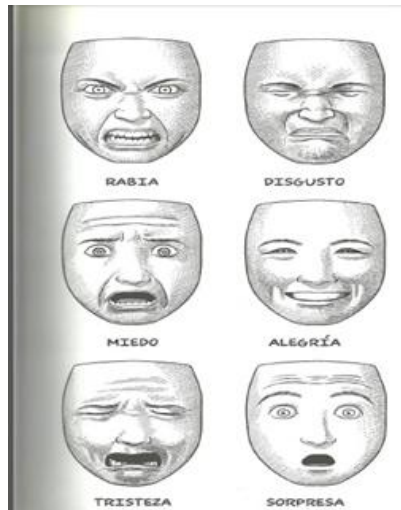
McCloud, (2007) propone que las expresiones faciales son una forma de comunicación visual que todos utilizan, se establece que todos pueden leerlas y escribirlas. De acuerdo con lo propuesto, se podría decir que estas tienen una convencionalidad y universalidad.

En el cómic, las expresiones faciales permiten acercarse a una interpretación del mundo interior de un personaje. Siguiendo con estos postulados, se reconocen 6 tipos de emociones que se presentan en todos los seres humanos y que son reconocibles por ellos: rabia, disgusto, miedo, alegría, tristeza, sorpresa (Véase figura 1).

Se refiere que, al variar la intensidad de estas 6 expresiones fundamentales puede surgir un segundo grupo de expresiones (véase figuras 2 y 3); son un grupo de expresiones intermedias con un significado específico, y al realizar una mezcla entre los dos primeros grupos de emociones puede surgir una tercera forma de expresión (véase figuras 4 y 5).

Figura 1

Grupo de seis emociones primarias reconocidas universalmente



(McCloud, 2007)

Figura 2

Segundo grupo de emociones



(McCloud, 2007)

Figura 3

Continuación Segundo grupo de emociones



(McCloud, 2007)

Figura 4

Tercer grupo de emociones



(McCloud, 2007)

Figura 5*Continuación Tercer grupo de emociones*

(McCloud, 2007)

De igual forma, el estado físico establece una relación directa con las expresiones faciales. Cuando las expresiones faciales se ven afectadas por los estados físicos, se produce un vocabulario cambiante de símbolos y signos que son específicos culturalmente, se entienden tanto por el remitente, como por el receptor (McCloud, 2007, p. 88).

Como se evidencia, las expresiones faciales y su relación con el lenguaje corporal son parte esencial de la construcción de los personajes en el cómic; se transmiten sentimientos y emociones a través de los mismos, así como se reflejan estados de ánimo, “a través del estudio y de la categorización de las expresiones faciales, mediante la observación el dibujante del cómic es capaz de transmitir una amplia gama de emociones y actitudes” (Cuñarro y Finol, 2013).

De esta forma, se comprende la existencia de algunos aspectos fundamentales: el primero de ellos revela, que la comunicación es inherentemente multimodal y que no solo toma en cuenta las interacciones verbales, sino considera los gestos, expresiones faciales y el lenguaje corporal. Segundo, que el cómic es un texto multimodal, gracias a que presenta interacciones multimodales

texto - imagen, construidas sobre la base de los modos visuales y escritos, cada uno de ellos con potenciales de significado para la construcción y transmisión de mensajes.

Por último, que la caricatura presenta el uso de los recursos semióticos mencionados previamente, gracias a los cuales es posible realizar una construcción de la misma, llegar a su estudio y análisis.

1.5 Modos de realización: potencial del modo verbal

Como ya se ha referido, el cómic, como texto multimodal, presenta dos formas narrativas (visual y verbal) que se entretajan a partir de recursos semióticos particulares que configuran maneras específicas de expresar el significado, esto para contribuir a las construcciones discursivas. Por lo tanto, el tratamiento de cada uno de los modos, es imprescindible, con el fin de determinar cómo, a través de su potencial, se contribuye a la conformación del texto multimodal y al surgimiento del discurso.

Desde lo propuesto por Ni, (2011) dentro de los elementos verbales que componen el cómic se observan tres formas de tratamiento verbal: narración, dialogo y onomatopeyas:

²“(…) La narración se refiere a las palabras usadas para narrar la historia. Estas están encasilladas usualmente en cajas rectangulares en la periferia del panel. Los diálogos se refieren a las palabras expresadas por los personajes. Estas se encuentran, típicamente, dentro de globos o burbujas de dialogo. (...) Las onomatopeyas son usadas para representar el sonido, como, por ejemplo ‘¡bam!’ para un sonido estridente” (pp. 39-40).

De esta forma, en la narración, en términos verbales, se precisa en aspectos fundamentales que permiten llegar a dilucidar las formas en que la misma aporta de la consolidación de los

² Traducción de los autores

discursos existentes y, del mismo modo, posibilita su estudio desde los recursos *semiótico-discursivos* (Pardo, 2020) que lo componen.

Es en esta medida que se comprende que, con el fin de desentrañar tales recursos y reconocer las formas en que estos se articulan, es menester considerar las formas de accionar desde los dispositivos lingüísticos, semánticos y pragmáticos gracias a los cuales se producen los discursos.

1.5.1 La enunciación en el Cómic: hacía la construcción del modo verbal

Desde la postura del autor del cómic autobiográfico, se reconocen formas de saber, percibir y hacer en el mundo, es decir, el autor muestra una postura a la realidad, desde lo que se denomina un *yo de origen* (Hamburger, citado por De cabo y Pereira, 2007). En esta medida,

“Esta figura representaría el presente de la “enunciación de realidad” (o sea, de la enunciación proveniente de la realidad del mundo real, y por lo tanto de un sujeto), sería el eje de coordenadas a partir del cual, y en el cual, se reflejan los elementos que integran su enunciado. Es tanto una figura como, en cierta manera, un anclaje espacio-temporal del discurso al que se refieren, y que refiere, las referencias (valga la redundancia) del enunciado (cuando decimos “referencias” tenemos en mente lo que en una teoría de la enunciación de corte benvenistiano podría ser entendido como deícticos de toda especie)” (Hamburger, citado por De cabo y Pereira, 2007 p. 2).

Por lo tanto, a través de un acto de apropiación de la lengua se da lugar al discurso y se establecen formas de enunciar que se relacionan con entornos espacio temporales, mediados por el contexto de la enunciación y, que se destacan por medio de elementos lingüísticos distintivos (referencias o deícticos) que aluden al mundo real desde el sujeto y que configuran sentidos de ser frente al mismo.

En este sentido, se observa que en el cómic existe una enunciación que recurre a un número de enunciados, que se encuentran contenidos en el discurso, el cual remite, como se ha

tratado, a momentos socio históricos y culturales particulares que involucran un actor discursivo en el espacio y el tiempo. De igual forma, se reconocen acontecimientos que narran sucesos en el contexto del discurso y la situación en el que estén inmersos.

Como consecuencia, se reconoce que, al estudiar la constitución del modo verbal y su potencial en el texto multimodal, para el caso del cómic, se aproximan marcas lingüísticas (deícticos) que se usan para conformar los enunciados en el discurso, las cuales tienen implicaciones en la atribución del sentido de estos y los contextos pragmáticos en los cuales funcionan.

De acuerdo con Noguera, citado por Arrieta & Avendaño, (2018), la organización de la enunciación está fundamentada en un sistema de referencias que conforman la *deixis* del enunciado, entre las mismas se reconocen las categorías de persona (el yo), de tiempo (el ahora) y de espacio (el aquí).

En esta medida, se reconocen el *enunciador* y el *enunciatario*, por cuanto el primero de ellos está en relación con unas formas y estructuras de enunciación y, el último, “es desde donde se le propone un lugar al que escucha o lee” (Arrieta & Avendaño, 2018 p. 114). Entonces, en el cómic (en el género temático autobiográfico, para el presente trabajo) se asume a su autor como el *enunciador* y a los lectores como *enunciatarios*.

No obstante, el alcance de esta investigación no pretende el involucramiento del lector, sino el estudio de las formas de representación que la autora del cómic enuncia en el discurso en torno a su propio cuerpo desde una perspectiva multimodal.

Por su parte, *la deixis*, se relaciona con las operaciones de identificación de un referente en relación con elementos de la lengua que demarcan información con respecto al espacio, el

tiempo y la persona (Pastor, 2017). De esta forma, se establecen y comprenden relaciones entre los enunciados y los contextos en los cuales son producidos (pragmáticamente).

A continuación, se presentan los deícticos y su referencialidad, tomados y adaptados de Arrieta & Avendaño, (2018):

Tabla 1

Deícticos de persona, tiempo y espacio

DEÍCTICOS				
Deícticos de Persona				
Pronombres Personales	Pronombres Posesivos	Pronombres Átonos	Pronombres Demostrativos	Desinencia Verbal

1a Persona del singular	Mi	Me	Este	
Yo	Mío	Nos	Esto	
1a Persona del plural	Mía	Te	Estos	
Nosotros	Tu	Le	Esta	
2a Persona del singular y plural	Tuyo	Les	Estas	
Tu	Tuya	Lo	Aquello	
Usted	Su	Los	Aquella	
Ustedes	Suyo		Aquellos	
Vosotros	Suya		Aquellas	
3a Persona del singular y plural			Eso	
Él			Esas	
Ella				
Ellos				
Ellas				
Deícticos de tiempo				

Adverbios de tiempo	Tiempos verbales	Desinencia temporal del verbo conjugado
<p>Ayer</p> <p>Hoy</p> <p>Mañana</p> <p>Pasado mañana</p>	<p>Pasado</p> <p>Presente</p>	
Deícticos de espacio		
Adverbios de lugar	Pronombres demostrativos	Verbos
<p>Allí</p> <p>Aquí</p> <p>Allá</p> <p>Más cerca</p>	<p>Este</p> <p>Esto</p> <p>Estos</p> <p>Esta</p> <p>Estas</p> <p>Aquello</p> <p>Aquella</p> <p>Aquellos</p> <p>Aquellas</p> <p>Eso</p> <p>Esas</p>	<p>Ir</p> <p>Venir</p> <p>Entrar</p> <p>Salir</p>

1.6 Géneros temáticos del cómic: el cómic autobiográfico

En el cómic se encuentran una gran variedad de géneros temáticos, entre los más populares se cuenta el género de los superhéroes, el género de la comedia y el género de aventuras, entre otros. La industria del cómic, se ha caracterizado por la producción de tales géneros a lo largo del tiempo, en donde se encuentra un material específico dirigido a una audiencia en particular. Sin embargo, entre los años 1960 y 1970 se da el surgimiento de los cómics alternativos a partir del movimiento *underground* denominado *comix*.

De acuerdo con Hatfield, (2009 p. 9), “El movimiento: contracultural del *comix* era escurridizo, salvaje y liberador, innovador, radical y, sin embargo, en algunos formas estrechamente circunscritas - dieron lugar a la idea de los cómics como agudos medios personales de exploración artística y autoexpresión³”.

De esta manera, desde una perspectiva histórica, se presentan cambios socio-culturales que traen nuevas posturas, y provocan una nueva mirada en el *mainstream* del cómic de aquella época. Esto produce los cómics alternativos de tipo *underground*, en donde prevalece un estilo artístico más subjetivo, particular y, a su vez, que dé cuenta de las expresiones mismas que el historietista pueda presentar a través de su realización y producción dirigido hacia un tipo de público más abierto:

“Crucial para este nuevo movimiento fue el rechazo de fórmulas convencionales; la exploración de (a los cómics) nuevos géneros, así como el renacimiento, a veces irónico, de géneros largamente descuidados; una diversificación de estilo gráfico; un incipiente internacionalismo, como dibujantes aprendidos de otras culturas y otras tradiciones; y, especialmente, la exploración de temas personales y a veces audazmente políticos” (Hatfield, 2009 p. 10).

³ Traducción de los autores.

En este sentido, se demarcan algunas de las características más importantes de este movimiento que da lugar a la inclusión de nuevos componentes en términos del dibujo, y una gama de temas diversos entre los que se cuentan los temas personales, lo cual sin lugar a dudas abre ampliamente el camino para la aparición de los cómics autobiográficos.

Como se puede observar, los cómics autobiográficos se elaboran a partir de los conceptos de la autobiografía y del cómic, se comprenden como una categoría en donde se escriben historias de vida a través del uso de imágenes en secuencia y generalmente palabras (El Reafie, citado por Kunka, 2017) “Esto combina definiciones estándar de cada término: "autobiografía" como "escritura de la vida" y "cómics" como imágenes en secuencia y combinaciones de palabras e imágenes” (Kunka, 2017 p. 10)⁴.

Por otro lado, Lejeune citado por Guzmán, (2017) establece que el autor cumple un rol fundamental que es el de afirmar su autenticidad en el relato desde su posición como narrador y, por ende, hace que el lector mantenga un constante acuerdo comunicativo con este mismo y el mismo personaje de la historia, que vienen a configurarse en una misma persona.

Esto, según Lejeune, se denomina *acuerdo de autenticidad* dado a través de la lectura, en donde se resalta el nombre del personaje como una marca de realidad que contiene a la misma persona del autor en la construcción de los hechos en el cómic autobiográfico (Guzmán, 2017, p. 235).

Teniendo en cuenta esta concepción fundamental del cómic autobiográfico y la relación que se da entre el mismo autor como personaje y como relator, Bruss citado por Hatfield, (2009) señala que, al igual que en el autorretrato, se establece una expresión y descripción del mismo, y

⁴ Traducción de los autores.

que también aplica para la narrativa del cómic en el que se presenta “El “yo” como sujeto de expresión, el “yo” como objeto de descripción y, por último, se genera una difuminación de ambos.

Desde tales premisas, se esclarece esta coexistencia, ya que se presenta un yo el cual se expresa a través de la narración en el cómic y, por otro lado, existe otro yo, el cual se describe a sí mismo como base para la construcción del cómic o que, en otras palabras, recalca el hecho de expresión desde la imagen y la descripción de esta misma por medio del texto.

De igual manera, Lejeune citado por Sandoval, (2015) propone la idea de *pacto autobiográfico*, que surge a partir de la relación entre el autor y el personaje, junto con el nombre del autor establecido en la portada del libro o en alguna de sus páginas, en lo que refiere a un tipo de texto de corte autobiográfico.

De este modo, se revela la verosimilitud de la narrativa, desde, el nombre en la portada; por lo tanto, el narrador y el personaje son uno con el autor “se necesita en el texto una afirmación que nos indique que ese nombre es el mismo nombre del personaje” (Pardo, 2009 p.19).

En concordancia con lo establecido anteriormente, se presenta la realidad de los hechos narrados por medio de este pacto autobiográfico dado entre el autor, con el personaje y el narrador, como un solo individuo el cual toma diferentes perspectivas para dar a entender el significado del relato.

Como se observa, la proyección que hace el autor de sí mismo en el cómic, se comprende como una triada, ya que este se concibe desde las posturas del sujeto – narrador - objeto, el cual

es representado por medio de la caricatura que conforma el personaje que se presenta en la historia. Como lo señala Trabado, (2012, p. 226) “el cómic autobiográfico esboza una doble poética: una de índole narrativa y otra de tipo icónico representativa que podría tener sus puntos de contacto con la práctica del autorretrato, habitual dentro del discurso pictórico”.

En relación con lo anterior, Trabado (2012) presenta una diferencia entre las formas narrativas del “yo”, con el fin de mostrar la composición y potencialidad de este a la luz de este tipo de textos multimodales:

“Hay que aludir antes de nada a la naturaleza bien diferente del “yo” como forma lingüística, que sólo identifica a quien habla y que es –además- intercambiable convirtiéndose en una forma de adueñarse del discurso, frente al autorretrato que no sólo identifica a quien lo hace, sino que, además, lo reproduce de forma icónica y, por tanto, lo singulariza. No es, de este modo, intercambiable. Quien se dibuja a sí mismo reproduce, a priori, sus rasgos diferenciales y, por ende, identificativos; algo que no sucede con la forma “yo”, que sirve a todos por igual siempre y cuando sea quién habla en ese momento” (p. 228).

En esta medida, se evidencia como las formas del “yo” en el cómic autobiográfico son eminentemente diferenciadoras para cada sujeto y, por lo tanto, como las mismas son el reflejo de subjetividades e identidades que se proyectan con el fin de construir las representaciones muestra de las realidades y de la experiencia vivida contada en la narración de éste.

1.7 La representación del cuerpo: cuerpos femeninos

El cuerpo es una forma de actuación, percepción y de existencia en el mundo, este se observa a la luz de procesos históricos y socioculturales que dan cuenta acerca de la construcción y representación que se tiene acerca del mismo, “y el cuerpo no es una cosa, sino una situación: nuestra forma de captar el mundo y el esbozo de nuestros proyectos” (Pardina, 2015 p. 61).

En estas formas de reconocimiento del cuerpo, se otorgan significados y se imponen formas de poder, que establecen una visión del cuerpo femenino a la luz de lo masculino: el cuerpo femenino se concibe como el otro.

Desde la cultura patriarcal, la subordinación de lo femenino ha sido evidente, el cuerpo se encuentra ligado a la diferencia en sus características biológicas mismas, desde la consideración de que ser mujer es una forma de habitar el mundo bajo ciertas condiciones impuestas. Debido a esto, el ser mujer se convierte en un cuestionamiento constante que, en la mayoría de situaciones, se responde desde de lo masculino.

El cuerpo de la mujer existe como ese espacio de las demandas masculinas, es un entramado de la dominación patriarcal en el que confluyen deseos, ideas, conceptos y representaciones que niegan a toda costa cualquier posibilidad de ser y de existir de la mujer desde sí misma.

Desde tal óptica, el cuerpo femenino se ve limitado y su libertad se desarrolla a partir de la imposición, “la mujer se descubre y se elige en un mundo donde los hombres le imponen que se asuma como lo otro: se pretende fijarla en objeto y consagrarla a la inmanencia, ya que su trascendencia será perpetuamente trascendida por otra conciencia esencial y soberana” (De Beauvoir, 1981, p. 9).

A partir de tales postulados, se pone de manifiesto lo que se denomina el discurso del logos, lo fálico (logo falocéntrico), en donde se halla la concepción de la mujer como ese otro. Cardenal, (2012, p. 355) señala cómo Irigaray crítica la indiferencia sexual, que se comprende como la existencia de un solo sexo, “el masculino; lo femenino es definido en torno al modelo de

los hombres y no al revés, en otras palabras, lo masculino, que monopoliza el valor, opera como patrón en torno al cual definirse, siendo él el sujeto y ella la alteridad”.

La mujer es el otro y su cuerpo, sexualidad, subjetividad e identidad se ha construido a partir de la mirada masculina, el cuerpo de la mujer es significativo solo por medio del sentido que le otorgue el hombre, la mujer es un ser sexuado, no se determina a la luz de su propio ser, existe porque así se quiere que sea “la mujer se determina y se diferencia con relación al hombre, y no este con relación a ella; la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto; ella es lo Otro” (De Beauvoir, 1981 pp. 3-4).

Por otra parte, es necesario hacer hincapié en el hecho de que en cada cultura se comprende una serie de símbolos y significados, que son los que coadyuvan a configurar la representación de la mujer o, en otras palabras, se genera una operación simbólica para dar significado a los cuerpos (Kubissa, 2015).

De este modo, se comprende que la construcción de cuerpos femeninos está ligada a una simbolización cultural dada de manera histórica y social, en donde los comportamientos y manifestaciones se establecen en relación con cada individuo como prácticas sociales, que le permiten ser alguien dentro de su cultura gracias este proceso de simbolización.

Por su parte, Peña, (2015) señala que el cuerpo femenino, es concebido como un objeto inmanejable puesto que se construye a partir de su debilidad, pero a su vez es fuerte, pues en él se puede incluso concebir la manera en cómo se alimenta y desarrolla otro cuerpo. Por lo tanto, no es estático “es un cuerpo impuro, es carne y sangre que se desboca y desordena” (p. 52).

Desde esta premisa, Peña, (2015) señala que el mismo cuerpo se toma como ejemplo en la manera como se vive, se realiza y se entreteje en estas prácticas socio-discursivas, las cuales producen un entendimiento acerca de cómo es el cuerpo y cómo se configura a partir de estas posturas sociales.

Por ello, es claro afirmar que el cuerpo entendido como un logro natural o biológico, es solo una perspectiva ante el gran entramado de ideas en relación con el mismo. Esto quiere decir, que el cuerpo no solo es parte de lo natural, sino que se configura en relación con la organización o desorganización de la sociedad.

A partir de esta idea, Mary Douglas citada por Vartabedian, (2007) afirma que el cuerpo es un significado simbólico que se construye a través de metáforas, que hacen imperativo representar al cuerpo con base en la cultura y la sociedad. Así, se otorga un gran valor al cuerpo para representarlo expresión natural de la cultura.

Sin embargo, como metáfora cultural, el cuerpo representa lo paradójico de las sociedades actuales, pues se observa un mayor control sobre los individuos y sus cuerpos, así como un desprecio por la carnalidad de los sujetos.

Teniendo en cuenta la premisa anterior, se puede observar de manera real el hecho de ver cómo estas posturas y discursos sociales luchan por la idea de poseer un cuerpo libre, autónomo y apartado de posturas masculinas. En este sentido, el empoderamiento de los sujetos hace que se constituya una postura fuerte en relación hacia el cuerpo puesto que se vuelve un elemento del cual se debe hacer partícipe según Muñiz, (2014).

1.7.1 Cuerpo e identidad

Según Lagarde, (1990) el feminismo se propone cambios desde la perspectiva de identidad en una cultura que presenta rasgos transgresores, para pasar a características más singulares y particulares. De esta forma, se tiende a buscar un cambio en la sociedad y cultura que se ve marcado por el rol de mujeres, que son seres para otros seres, protagonistas de sus propias vidas y de sus historias.

De acuerdo con lo anterior, el feminismo busca generar cambios en la perspectiva transgresora frente a la sociedad. En ese panorama de situaciones, es provechoso pensar en una identidad no solo desde el feminismo, sino del propio cuerpo de la mujer, la cual trata de plasmar su vida y narrarla a modo de relato, que no solo pueda aludir a hechos en particulares de un individuo, sino que propenda a ligar esos hechos con historias no contadas de otras mujeres las cuales puedan sentirse identificadas para configurar la idea de ser alguien para otro ser (Lagarde, 1990).

En este sentido, no solo los cambios que se generan dentro de la sociedad traen consigo nuevas percepciones y modos de comprender nuevas prácticas sociales, por medio del cuerpo del individuo configurado a través de la masculinidad o feminidad, sino que puntualmente ayuda a comprender y llevar a cabo mejores relaciones entre las personas.

Así, se entiende que las posturas feministas tratan de ser menos transgresoras, y más dadas a las actitudes, sentimientos, y necesidades de otros, como parte de su cambio y como parte de una nueva identidad de las mujeres, en donde no se observe el cuerpo como un objeto, sino como precursor de cambio.

1.7.2 Del cuerpo y la sexualidad

Desde la perspectiva de Insaurralde, (2013) se presenta la sexualidad a través el cuerpo del adolescente, puesto que en este mismo se desarrollan una serie de cambios no solo físicos, desde el punto de vista reproductivo, sino desde el modo en que se configura en una entidad que presenta una serie de pautas sociales y culturales.

Por ello, la idea de ver la sexualidad como una construcción tanto de hombres como de mujeres, no es algo alejado de estas posturas sociales, las cuales se encuentran permeadas por guiones o modos culturales acerca de con quién, dónde, cuándo y de qué modo ejercer su sexualidad (Checa, citado por Insaurralde, 2013).

Por lo anterior, el cuerpo no solo presenta una serie de cambios físicos, desde la sexualidad como parte del hecho de reproducción y como una forma natural de interacción de los individuos, sino desde el campo de la construcción social y cultural que este pueda representar en torno a los demás. Por lo cual, en el cuerpo se genera esta percepción de sí mismo y se crea un panorama aún más amplio en el individuo, que le permite formar su sexualidad desde otro enfoque o sentir.

Sin embargo, ante el espectro social en que cada persona desarrolla su sexualidad, es importante tener en cuenta que, desde la perspectiva de la mujer, se es incapaz de expresar su deseo sexual por causa de timidez o temor a un desprestigio social. Consecuentemente, su deseo o despertar sexual es controlado por ellas mismas en comparación con los hombres, según Insaurralde, (2013).

1.7.3 Cuerpo y erotismo

Teniendo en cuenta el planteamiento de Morín citado por Barquín, (2016) acerca de la concepción de erotismo desde el cuerpo, este se presenta como la relación entre la mente y el sexo, que va más allá de las fronteras que trascienden lo visual del cuerpo. Así, éste último es factor de provocación que transgrede reglas, convenciones y prohibiciones.

Siguiendo con el planteamiento anterior acerca del erotismo, este se genera como esa relación establecida entre la mente del individuo con el sexo, desde el enfoque del cuerpo como causa de provocación, deseo y transgresión de reglas o convenciones sociales que, a su vez, se involucra con clases sociales, raza, etnia y hasta religión. Por lo tanto, el cuerpo es sin duda alguna, la excusa y el medio por el cual el deseo se efectúa.

Cabe resaltar, que hay una distinción entre el impulso sexual animal y el deseo erótico. El primero busca fines reproductivos, mientras que lo erótico se enfoca en la búsqueda del placer o la voluptuosidad como lo argumenta Barquín (2016). Por ello, el deseo de lo erótico y placentero, proviene de una perspectiva del deseo que no busca sino el juego de lo erótico, independientemente de que más allá se genere un fin reproductivo o procreador.

De esta manera, es necesario hacer distinción entre la forma en la cual se desarrolla una relación entre individuos de tipo meramente sexual, en comparación con el juego del erotismo, donde su fin último, no busca directamente la relación sexual, sino que mantiene un balance entre el deseo por el otro a través del cuerpo, así como el placer por el disfrute y compañía establecida entre individuos.

Por otra parte, Barquín, (2016) señala que el cuerpo posee tal relevancia que se construye como evidencia de la relación con el mundo. En este sentido, el cuerpo es moldeado por el

contexto social y cultural, lo que conlleva la expresión de los sentimientos, ritos de interacción gestuales y expresivos, juegos sutiles de seducción, la relación con el sufrimiento y el dolor, como prácticas sociales que recaen en los individuos.

Por esta razón, el cuerpo cumple un papel fundamental no solo en el desarrollo y descubrimiento de la sexualidad de cada individuo, sino también en las relaciones con otros, desde el punto de vista erótico, lo que posibilita el encuentro consigo mismo y con el otro, por medio de diversas prácticas sociales donde es precisamente protagonista el cuerpo

2. Metodología

2.1 Paradigma

La presente investigación se enmarca dentro un paradigma interpretativista y un enfoque cualitativo, por cuanto se busca interpretar la realidad como parte del sujeto y los significados particulares que emergen de la misma. Como lo afirma Blanco, (2016) la perspectiva interpretativista, tiene como premisa fundamental abordar los fenómenos sociales y la comprensión del punto de vista de los actores sociales, la persona está en el centro de la escena, pues es quien construye y modifica la investigación.

Teniendo en cuenta lo anterior, desde la hermenéutica se sientan las bases para la comprensión e interpretación de los fenómenos sociales y se presenta una nueva forma de abordar la realidad en donde es posible “comprender el quehacer, indagar situaciones, contextos, particularidades, percepciones, narrativas, cosmovisiones, sentidos, estéticas, motivaciones, interioridades, intenciones que se configuran en la vida cotidiana” (Gil, 2011, p. 30).

En esta medida, la hermenéutica considera cualquier expresión del significado, ya sea de manera verbal o no verbal que se encuentra en artefactos culturales, en este caso en los textos multimodales. Del mismo modo, alude a una doble perspectiva, en donde se consideran tanto los acontecimientos materiales, como la objetivación del significado (Habermas, citado por Ortiz, 2015).

A la luz de lo mencionado anteriormente, se evidencia cómo los estudios del discurso, emergen desde las perspectivas interpretativistas y se relacionan con el estudio de las realidades específicas, puesto en que la construcción de los significados, en relación con el uso lingüístico, se constituyen las realidades medidas por el discurso y a través de este, es posible observar los significados contenidos en las prácticas discursivas, en donde sujetos particulares, representan su

visión del mundo, que se expresa por diferentes medios, modos y recursos a través de los que circula del lenguaje.

El interés por estudiar medios como el cómic, surge desde “la idea de que los textos son inherentemente multimodales” (Jewitt et al en Cárcamo, 2018, p. 147) y que, gracias a procesos como la globalización, sus condiciones de producción, diseminación y recepción han cambiado. Así, los intereses investigativos aluden al estudio de artefactos multimodales, los cuales requieren de nuevos abordajes y propuestas metodológicas para un análisis interpretación pertinente de los mismos.

Como lo establece Cárcamo, (2018 p. 147):

“el notorio auge en la atención depositada, en los artefactos multimodales, ha traído consigo la necesidad de propuestas metodológicas para su análisis, en especial desde la mirada del análisis del discurso. La respuesta a esta inquietud intelectual ha sido denominada *análisis del discurso multimodal* (ADM) o, simplemente teoría de la multimodalidad (Kress y van Leeuwen, 2006; Kress, 2010). El ADM ofrece una mirada amplia al objeto de estudio, al considerar como unidad de análisis no solo el lenguaje, sino también imágenes, gestos, música, acciones, sonidos y simbolismo científico, los cuales, en su combinación, dan lugar a expansiones semánticas O’halloran, (2012)”.

2.2 Enfoque

Como se mencionó previamente, esta investigación se relaciona con un enfoque cualitativo, de acuerdo con Hernández (2010), esta se basa en la lógica y el pensamiento inductivo porque apunta a estudiar y describir un fenómeno. De igual forma, se establece que la realidad debe ser descubierta, construida e interpretada, ya que esta se encuentra en la mente, por lo tanto, existen varias realidades subjetivas que varían en su forma y contenido entre individuos, grupos y culturas (Hernández et al., 2014).

En este orden de ideas, el investigador tiene la posibilidad de orientar la interpretación y la comprensión de sujetos particulares, en donde se involucran prácticas discursivas que se componen desde perspectivas multimodales, como lo es el caso de las caricaturas plasmadas en el cómic.

2.3 Corpus

El corpus seleccionado para este estudio corresponde al cómic autobiográfico intitulado *Virus Tropical*, de la autora colombo ecuatoriana Paola Gaviria, bajo el seudónimo de *Power Paola*.

En este tipo de texto de carácter narrativo, la autora presenta apartados de su vida, se reconocen diferentes temas que se tratan en torno a la infancia, amigos, familia, dinero, religión, adolescencia, trabajo y amor. El cómic se encuentra dividido en tres grandes momentos: En el primer momento, la autora realiza un acercamiento a la etapa de su niñez. En el segundo momento, se presenta lo relativo a su adolescencia. El tercer momento, relata lo correspondiente a la edad adulta y el despertar sexual.

Virus tropical es publicado en el año 2013, bajo el sello de la editorial Catalonia en formato físico y en idioma español. Se enmarca dentro de la novela gráfica, dando como resultado un comic de tipo autobiográfico en el que se destaca, en primera medida, la vida de la autora Paola Gaviria *Powerpaola*, a través del personaje (Editorial Común).

En este orden de ideas, lo autobiográfico hace parte del llamado comic *underground*, puesto que se basa en un estilo más subjetivo, con tintes personales y autobiográficos en los que el autor tiene la libertad de expresar su vida, emociones, traumas, éxitos o fracasos por medio del mismo, pero manteniendo las características de imagen y texto como el cómic convencional.

Por otra parte, también se señala la autobiografía como “escritura de vida” y “cómic” como imágenes en secuencia que, a su vez, pueden ser también combinadas con palabras, lo cual evidencia como este tipo de texto cumple con características precisas que permiten establecer interacciones multimodales y las relaciones que guarda el autor con el personaje que presenta, lo cual se relaciona con los propósitos de la presente investigación.

En la misma medida, la escogencia de este corpus adquiere relevancia, puesto que el mismo se enmarca dentro de los estudios de la multimodalidad y se ajusta a los propósitos que persigue la investigación, debido a su carácter de texto multimodal, ya que cumple con las características señaladas por Arias y Paulina, (2013):

“Los elementos que forman dicho texto tanto verbal como no verbal se complementan; es decir, las imágenes ayudan a identificar el contexto.

El tipo de letra, posición y encuadre o planos de las imágenes, ayudan a la creación de sentido del texto, por tanto, influyen en la mente del lector de manera clara y precisa.

Aunque los elementos verbales y no verbales se complementan para formar un todo, ambos son concebidas como unidades independientes.

Los elementos anteriormente mencionados, cumplen con un rol fundamental en el proceso de entender la realidad por medio de lo multimodal, pero también se valen de algunos otros elementos tales como la *intersemiosis*, la cual ayuda a la construcción conjunta del significado y, la *orquestración semiótica*, en la que todos los recursos semióticos confluyen entre sí, para comunicar de manera coherente y precisa un mensaje” (p. 17).

Teniendo en cuenta la extensión del corpus, se realiza una selección de 2 secuencias de manera intencionada, cada una compuesta por 2-3 páginas (ver anexos 1 y 2), en donde se distribuyen de tres a seis paneles, Las secuencias se relacionan con los siguientes momentos de la vida narrados por la autora:

1. El amor
2. Adulterio

En cada panel se hallan los modos visual y verbal que se desarrollan por medio de recursos semióticos específicos. Las secuencias, se seleccionan con el fin de situar las caricaturas consignadas en cada panel en el contexto particular de la historia y así, poder determinar, la manera en que se representa el cuerpo en las mismas.

De igual forma, las secuencias corresponden a diferentes momentos de la vida de la autora, con el propósito de comprender, cómo la misma se representa como sujeto por medio del personaje del comic y, a su vez, si el discurso mediado en cada uno de estos contextos, expresa una postura de su cuerpo en función de principios patriarcales, o si, por el contrario, se demuestra una variabilidad en la representación del mismo.

Las condiciones bajo las que se seleccionan tales secuencias, corresponden a (1) la presencia del personaje principal en cada de una de estas, (2) a los temas que tratan con respecto a momentos específicos de la vida de la autora, (3) a la aparición de los modos visuales y verbales, (4) la referencialidad al cuerpo de la protagonista.

2.4 Diseño de investigación

Para esta investigación se propone un modelo que permite el análisis de los textos multimodales, en consideración de los postulados teóricos de Kress y van Leeuwen, (2001), quienes proponen cuatro estratos analíticos para abordar estudios de este tipo: *discurso, diseño, producción y distribución*⁵.

2.4.1 Discurso

El discurso se concibe como un saber socialmente construido, el cual se remite a momentos históricos y culturales específicos. Se construye socialmente, puesto que el mismo

⁵ Estos estadios también han sido considerados en diversas investigaciones que hacen referencia a los medios de comunicación (Rodríguez C., D. & Velásquez O., A., 2011; Bustamante V., L., 2011).

involucra y, es funcional, para determinados actores sociales, A razón de lo anterior, el discurso se presenta de manera independiente de un género, un modo o un diseño.

De acuerdo con lo mencionado previamente, los autores afirman que el discurso presenta una existencia que se separa de su modo de producción, pero a su vez, la idea de que los discursos hacen su aparición por medio de modos del lenguaje (p.26). En esta medida, para cada cultura y contexto, se presentan modos de lenguaje concretos que permiten la articulación de los discursos:

“Una semiótica que pretenda adecuarse a una descripción del mundo multimodal deberá ser consciente de las formas de creación de significado que se fundan tanto en la fisiología de los seres humanos como de los seres corporales, y en los potenciales de significado de los materiales extraídos. en semiosis producida culturalmente, como en humanos como actores sociales”⁶ (Kress y van Leeuwen, 2001 p.28).

Se establece, entonces, que la práctica discursiva en un entorno multimodal determinado, se basa en la capacidad de seleccionar los discursos que deben estar "en juego" en una ocasión particular, en un "texto" particular. Los discursos entonces “pueden ser localizados cuando se involucran las preguntas quién, cómo, cuándo, dónde, qué, y cuando se involucra un conjunto de interpretaciones, juicios evaluativos y argumentos por justificar” (p.5).

De esta forma, quién, se refiere al personaje o los personajes que intervienen en las secuencias seleccionadas, en este caso se hace énfasis en el personaje principal y los actores discursivos con quienes interactúa. El cómo, hace alusión al hecho al que se refiere como tal la secuencia presentada.

Por otro lado, el cuándo se da en el momento de la situación presentada, en este caso, se relaciona con el momento en el cual se produce la secuencia tanto dentro del cómic, como en la temporalidad de la historia. Por su parte, dónde, se relaciona con el lugar en el cual se desarrollan

⁶ Traducción de los autores

las acciones y sus contextos particulares. Finalmente, el qué es el tema que se trata en la secuencia del cómic.

En este sentido, el estrato en cuestión permite identificar los discursos existentes dentro de las secuencias del cómic seleccionadas, con base en momentos históricos, sociales y culturales que la autora construye desde su propia autobiografía, por medio de modos semióticos y recursos específicos, que se relacionan con cada una de las preguntas que se proponen en el modelo tratado.

2.4.2 *Diseño*

El diseño es un estrato intermedio entre el discurso y la producción, se sitúa entre el contenido y la expresión. En el diseño, se produce la conceptualización de los discursos en forma de modos y recursos semióticos que se dan por medio de diferentes combinaciones. “Éste comprende un aspecto ideativo (conceptual y social), y otro material; el ideativo se refiere a las ideas que el emisor desea comunicar en contexto, y el material, a los recursos semióticos que tiene a su disposición para transmitir el mensaje” (Camargo y Orjuela, 2011 p. 43).

Desde las posturas teóricas tratadas, por medio los diseños, los discursos pasan de ser conocimiento socialmente construido a interacción social. En este sentido, el diseño se relaciona con los términos de composición que va a presentar un texto multimodal, en donde se considera, cómo se emplean modos y recursos específicos que persiguen propósitos comunicativos particulares y que, por lo tanto, presentan un orden, una apariencia, aparición y un despliegue específico dentro del texto multimodal.

Teniendo en cuenta lo anterior, se establece que:

“lo que entonces puede ser 'diseñado' (en lugar de crearse en el proceso de producción física real del objeto o evento semiótico) varía de una instancia a otra, no al azar, sino de acuerdo con las regularidades culturales que involucran la visibilidad y el reconocimiento de los recursos disponibles para el diseño” (Kress y Van Leeuwen)⁷.

Así, en el caso de las secuencias del cómic por analizar se reconocen dos modos que componen el diseño de este: visual y verbal, dentro de los cuales se encuentran las relaciones texto-imagen. Así mismo, se comprenden dentro de estos, los recursos semióticos que se usan para construir las secuencias y a los personajes que interactúan dentro de ellas.

Desde esta perspectiva, es posible observar cómo se distribuyen los paneles que componen las secuencias y cómo se generan transiciones entre los mismos. De igual forma, se identifican los recursos semióticos que la autora usa para construir su caricatura, como el tipo de trazo, postura corporal, gestualidad, representada en diferentes tipos de expresiones faciales, y las dimensiones que enmarcan dichas situaciones a través de los planos, viñetas, didascalias y globos, recursos que se analizarán a la luz de los postulados de McCloud, (1993; 2007).

En esta medida, se procede a identificar la configuración de los discursos como saberes sociales puesto en acción, la combinación de los modos (verbal y visual) y la utilización de los recursos semióticos.

2.4.3 Producción

Este estrato hace referencia a la materialización del artefacto semiótico, en donde se atiende al medio, se alude al “medio de ejecución”, comprendido como “la sustancia material incorporada a la cultura y trabajada durante un tiempo cultural” (p.6). La producción se relaciona con diversos canales sensoriales, teniendo en cuenta que cada medio está caracterizado por unas

⁷ Traducción de los autores.

cualidades materiales concretas, en las cuales se ven inmersos un grupo específico de órganos sensoriales, como en el caso del cómic. “Para llevar a cabo la interpretación, se establece una relación entre los discursos identificados y los recursos semióticos verbales y visuales descritos en el estrato del diseño (...)” (Camargo y Orjuela, 2011 p. 44).

Es importante considerar que este cómic es de carácter autobiográfico, por lo tanto, al realizar la interpretación es necesario tener en cuenta que la autora se muestra tanto sujeto como objeto, y que realiza una proyección de sí misma. Esto con el fin de llegar a establecer cómo el personaje puede llegar a relacionarse en mayor o menor medida con el sujeto y, de esta manera, develar cómo se representa el cuerpo.

2.4.4 Distribución

Por último, en el estrato de la distribución, es necesario atender a la forma en que se distribuye el mensaje, en este caso, el mensaje se distribuye a través de la publicación del cómic, que se encuentra en versión impresa y con algunos de sus capítulos mostrados en versión digital. Al ser el cómic un medio con características específicas mencionadas previamente, permite que la difusión del mensaje se establezca en un mayor número de páginas, con un mayor número de elementos y viñetas, diferenciándolo de otro tipo de texto en donde se encuentran caricaturas, tales como el periódico, lo cual tiene implicaciones en ejecución y expresión del acto comunicativo. De igual forma, este cómic, se publica en editoriales independientes, lo cual se aleja de las formas de creación y producción estandarizadas del artefacto material.

2.5 Procedimiento

En este apartado se presentan las fases que sigue la investigación. Dichas fases se dividen en fase de búsqueda, fase descriptiva y fases analítica e interpretativa, las mismas fueron tomadas

y adaptadas siguiendo la ruta propuesta por Camargo y Orjuela (2011), para propósitos de la presente investigación, se incluyen las categorías que guiarán el análisis del corpus en cuestión, y que serán relacionadas y explicadas posteriormente.

2.5.1 Fase de Búsqueda

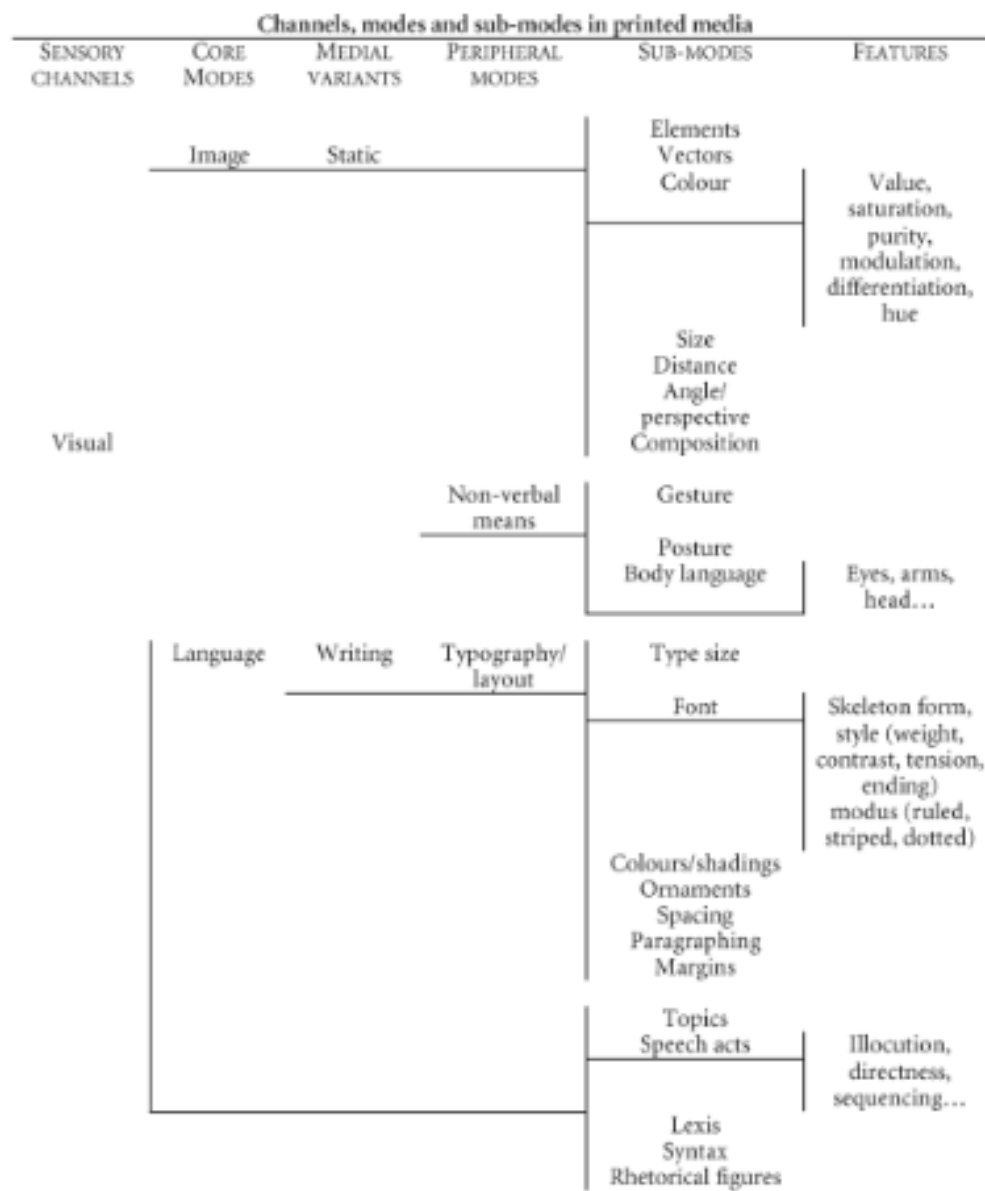
En esta fase se establece una búsqueda documental con el fin de realizar una descripción de la autora del cómic, teniendo en cuenta que la autora es el sujeto que escribe el cómic y narra su vida a través del mismo, por lo tanto, desde este punto de vista, se conciben las relaciones sujeto-objeto propias de la elaboración del cómic autobiográfico.

2.5.2 Fase Descriptiva

En cuanto a esta fase, se pretende realizar una sistematización del corpus, en donde se adapta esquema propuesto por Ventola et al (2004), en el cual se contemplan los canales, modos y submodos en medios impresos, en este caso, en el cómic, lo cual permite analizar las secuencias y las caricaturas que se presentan dentro de las mismas. El esquema en cuestión se relaciona a continuación:

Figura 6

Red de modos, sub modos y características de los medios impresos



Ventola et al. (2004)

En esta medida, se observa como en el esquema anterior se pueden establecer las relaciones entre los modos existentes y la forma en que se manifiestan, en este caso, de manera visual y verbal, así, como los recursos que hacen parte de cada uno de ellos, y que dan cuenta del potencial de significado los mismos guardan y que hacen parte de los textos multimodales.

2.5.3 Fase analítica e interpretativa

En este punto, se hace uso del modelo analítico descrito previamente por Kress y van Leeuwen (2001). Con el fin de llevar a cabo el análisis e interpretación del corpus, se establecen tres categorías, en concordancia con los objetivos planteados, así:

(1) Categoría Relaciones semiótico-discursivas. En primera medida, corresponde al estudio del Modo visual, en donde se pretende analizar los recursos semióticos propios de cada una de las secuencias del cómic seleccionadas. Allí, se atiende a los planos, lenguaje corporal, expresión facial y tipo de trazo.

Teniendo en cuenta la sistematización del corpus, se describe cada uno de los recursos mencionados previamente, con el propósito de explicar su funcionamiento dentro del cómic, a partir de su aparición dentro de los paneles que componen cada secuencia, así como el tipo de transición que existe entre los mismos. Luego de esto, se realiza una interpretación de tales recursos, desde los postulados teóricos de Mccloud, (1993; 2007) y Cuñarro y Finol, (2013).

De igual forma, en esta categoría, se realiza el análisis del Modo verbal, a partir de los enunciados contenidos en la didascalia (narración por parte del personaje principal), en consideración de los deícticos que cada uno de los mismos presenta. En cuanto a los diálogos de los personajes, estos se analizan teniendo en cuenta su función dentro del contexto de la secuencia y su aporte a la construcción del sentido en la misma.

Por su parte, en las Relaciones texto-imagen, se analiza el tipo de relación que existe entre el modo visual y verbal de cada una de las páginas que componen las secuencias, para determinar cómo, desde su potencial, se construye el significado.

Por otro lado, en (2) la Categoría Estratos multimodales, se realiza la identificación de los discursos en cada una de las secuencias, para reconocer los actores discursivos y formas de conocimiento que se resaltan en los contextos en donde se encuentran inmersos.

Posteriormente, se procede a interpretar los recursos semióticos analizados en la sistematización del corpus en consideración de los aspectos materiales e ideativos que allí se muestran. A partir de ello y, en concordancia con el modelo, se evidencia la forma en que se constituyen nuevos discursos, en este caso, en torno al cuerpo femenino.

En la misma medida, se describen las formas de producción sobre las cuales se conforma y articula el cómic, esto con el fin de mostrar la manera en que se consolidan y se implican en el acto comunicativo, así como en las formas en que este se distribuye.

En la (3) Categoría Relación autor – personaje de caricatura, se evidencia las formas en que la autora del cómic establece su subjetividad a propósito del cuerpo, para lo cual, se muestra la relación que la misma presenta con su representación como personaje de caricatura a través del *pacto autobiográfico*.

3. Análisis y Resultados

El análisis del potencial de cada uno de los modos atiende a la deconstrucción de los mismos, por lo que se reconocen procesos de *intrasemiosis* cuyo objetivo es la descripción de las gramáticas propias de estos y sus funciones características (Arias y Paulina, 2013). De igual forma, con el propósito de establecer cómo los mismos configuran discursos específicos, es necesario entender las formas en los que estos convergen, se asocian y contribuyen al significado por medio del proceso de *intersemiosis* (Jewitt & Kress citado por Haquin, 2009).

A continuación, se presenta el análisis y resultados de las dos secuencias del cómic seleccionadas, con base en las categorías referidas previamente.

3.1 Categoría Relaciones semiótico – discursivas

3.1.1 Secuencia 1 – página 1: modo visual

Tabla 2

Análisis del potencial del modo visual secuencia 1 parte 1

Secuencia	El amor – parte 1
Descripción de la secuencia	Paola se encuentra en una habitación con Carlos. Ambos están recostados en una cama mirándose de frente. Paola realiza una narración acerca de lo que le dijo su hermana en relación con hacer el amor por primera vez y alude a que para que esto suceda, ella debe estar enamorada. Sin embargo, expresa el sentir que Carlos no está enamorado de ella. Posteriormente, Carlos intenta desabrochar su falda, pero Paola lo detiene expresando no sentirse preparada para tal momento.
Composición	<ul style="list-style-type: none"> • Número de paneles – 6 paneles • Color – la secuencia se encuentra plasmada en páginas de color amarillo y sus personajes están en blanco y negro.
Canal	Visual

Modo	Visual – Caricatura del cómic McCloud, (1993;2007)		
<p>Descripción del modo</p> <p>En este modo, se reconoce la existencia de dos personajes representados por medio de la caricatura en el cómic y se encuentra constituido por los siguientes recursos semióticos.</p>	<p>Recursos Semióticos</p>	<p>Planos</p> <p>Primer plano (es el más recurrente)</p> <p>Plano americano</p>	<p>En los paneles 1, 3, 4, 5 y 6, se realiza un encuadre a los personajes desde el primer plano, esto con el fin de resaltar detalles de la interacción física dada entre ellos. En los paneles 1 y 6, se realiza un encuadre, en posición horizontal, desde los hombros hasta el rostro de los personajes.</p> <p>En los paneles 3, 4 y 5, el encuadre se focaliza en los cuerpos de los personajes.</p> <p>Las manos son un elemento que se detalla continuamente en la interacción entre los personajes y, que aporta a la construcción del sentido en las secuencias narrativas como se observará posteriormente.</p> <p>En cuanto al panel dos, en este se aprecia un encuadre de tipo americano, que presenta a los personajes recortados por encima de la rodilla.</p>
		<p>Lenguaje corporal</p>	<p>1.la posición de las manos de Paola sobre el pecho de Carlos.</p>

				y de esta manera, no se lleve a cabo una interacción de tipo sexual.
			2. La posición de las manos de Carlos sobre la cintura de Paola.	2. Paneles 2, 3, 4. Las manos de Carlos se observan siempre sobre el cuerpo de Paola: en su cintura y en su entrepierna. Esto representa la transgresión de las distancias y el control del cuerpo que se pretende ejercer con fines sexuales.
			1. La postura de Paola, en frente de Carlos, en donde este último se presenta con una mayor altura.	Carlos se presenta con una mayor altura con respecto de Paola, lo cual se evidencia en los paneles 1, 2 y 4. Como se mencionó previamente, los personajes están en posición horizontal, puesto que esta parte de la secuencia se desarrolla en la cama de una habitación. Sin embargo, la altura es un rasgo que se evidencia en los paneles ya referidos.
			1. La posición del cuerpo es de carácter asimétrico de	Los personajes presentan una posición asimétrica que está dada por el contexto en el que toma lugar la

		Expresión facial	acuerdo con el contexto en el que se desarrolla la secuencia.	interacción comunicativa.
			1.En el desarrollo de la primera parte de esta secuencia, Carlos no mantiene contacto visual con Paola, salvo en el panel # 2.	En el panel 6, Paola mira de manera fija a Carlos. Este es el único panel que muestra su mirada en esta parte de la secuencia. En el panel 1, la mirada de Carlos no se halla sobre Paola, se encuentra observando a un punto diferente de la habitación.

En la primera página de la secuencia número 3 se observan 6 paneles. El primer plano es el que se encuentra con mayor frecuencia y el mismo focaliza aspectos en torno al cuerpo de los personajes, lo cual pone de manifiesto la interacción física que sucede entre ellos. Las manos, como elemento indispensable, muestran la forma en que Paola se siente con respecto a la interacción sexual, puesto que se marca una distancia simbólica con Carlos. Por su parte, las manos de Carlos representan la transgresión de las distancias y el control del cuerpo que se pretende ejercer con fines sexuales.

Al respecto, se establece que “las manos también amplifican el tipo de relaciones espaciales, se relacionan con las distancias y también con las señales de desequilibrio” (McCloud,

2007, p.112). En concordancia con los postulados mencionados, las señales de desequilibrio se manifiestan en las posiciones asimétricas de los cuerpos de los personajes, esta posición remite a lo que el mismo autor denomina *evasión e inseguridad*, que siente el personaje principal, Paola, con respecto a la situación presentada en la secuencia a propósito del encuentro sexual.

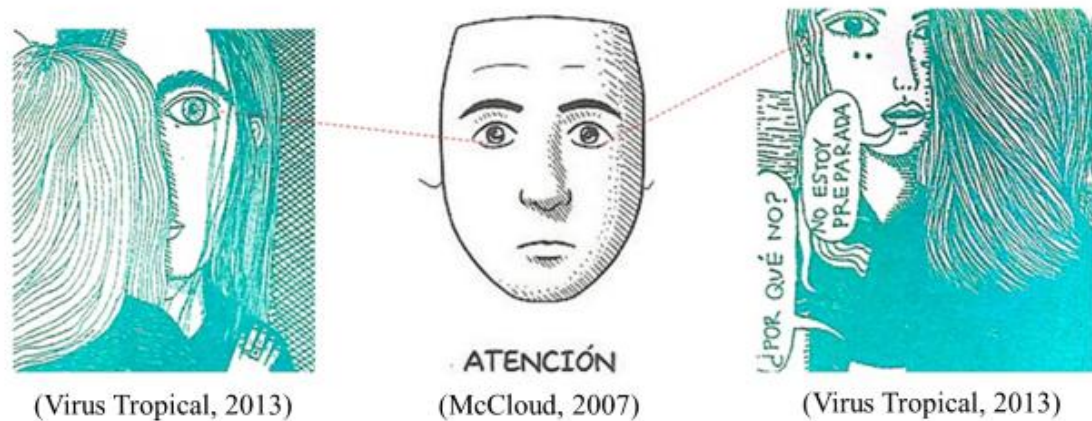
Por otro lado, se observa el recurso semiótico en torno a la altura de Carlos con respecto de Paola. Allí, McCloud, (2007) afirma que la postura es un indicativo de personalidad y actitud, en algunas ocasiones la misma puede relacionarse con la fuerza y confianza, ya que simbólicamente el personaje se representa más alto.

Aunque los personajes se muestran de manera horizontal, la altura es un rasgo recurrente. Por consiguiente, se observa una forma de *elevación y estatus* que media la relación entre los personajes de la secuencia.

Las expresiones faciales que se presentan, se relacionan con el mundo interior de los personajes y pueden reflejar estados emocionales o actitudes (Cuñarro y Finol, 2013). Evidencia de lo anterior se halla en el recurso semiótico de la mirada, perteneciente a dichas expresiones. En el contexto de la secuencia, se presentan las siguientes formas de la mirada:

Figura 7

Expresiones faciales: mirada



La figura muestra una mirada que se relaciona con la atención que Carlos muestra hacia un punto de la habitación. La mirada de Carlos es inexpresiva, lo cual da cuenta del mundo interior del personaje, que, en la interacción con Paola, se concibe poco dinámico y que no presenta las mismas emociones y posturas hacia la interacción sexual que, en el caso de Paola, se relaciona con hacer el amor. Por su parte, la mirada de Paola también corresponde con la forma de atención referida previamente. Sin embargo, la mirada del personaje sí se encuentra sobre Carlos.

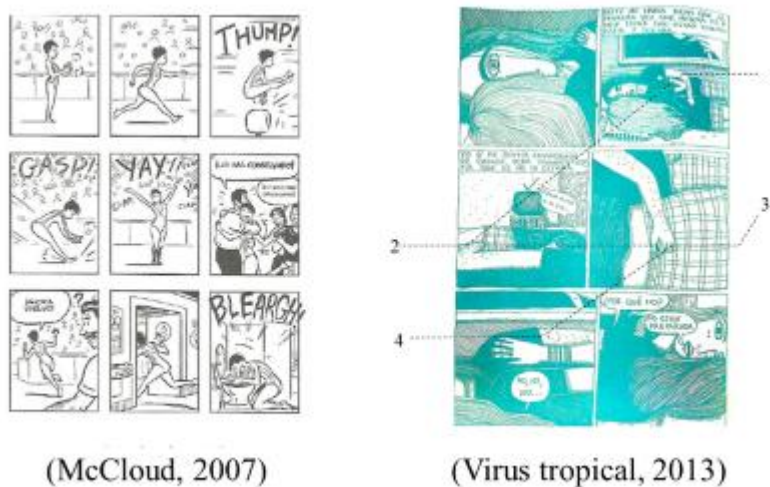
Por medio de este recurso semiótico se da cuenta del mundo interior de Paola, el cual se relaciona de manera directa con las emociones expresadas y con el tema que se está tratando en el discurso y en el contexto en donde se lleva a cabo la secuencia de la narración, lo que aporta al significado del texto multimodal y da cuenta de su potencial.

3.1.2 Tipo de transición

La transición más recurrente dentro de la página de la secuencia en cuestión es *acción a acción* (McCloud, 2007), puesto que se reconoce el desarrollo de una acción desde su comienzo hasta su finalización y se involucra a un sujeto realizando una serie de acciones:

Figura 8

Transición acción – acción



La figura presenta la transición acción a acción desde McCloud y como la misma se muestra en el cómic objeto de estudio de la presente investigación. Los números en la imagen de la derecha, representan las acciones que se realizan en la secuencia del cómic por parte de Carlos, uno de los personajes con quienes la protagonista, Paola, interactúa.

En la figura anterior, Carlos, es quien realiza las acciones en la página de la secuencia. Los números que se encuentran, señalan la cantidad de acciones y, como se muestra, enfocan sus manos y la manera en que estas actúan sobre sobre el cuerpo de Paola. El tipo de transición está en relación directa con los recursos semióticos descritos previamente y, en torno a la narrativa gráfica (modo visual), aportan a la construcción del significado relacionado con la forma en que él personaje percibe el encuentro con Paola y cómo la misma muestra su postura respecto de esto.

3.1.3 *Secuencia 1 – página 1: modo verbal*

Tabla 3

Análisis del potencial de modo verbal secuencia 1 parte 1

Modo	Verbal - Enunciación: Deícticos			
<p>Descripción del modo</p> <p>En este modo, se presenta la aparición de dos formas discursivas. La primera de ellas se relaciona con la narración que realiza Paola, para relatar momentos específicos de su vida y así contribuir a la secuencia del cómic.</p>	<p>Discurso</p> <p>Narración panel #2:</p> <p>“Patty me había dicho que la primera vez que hiciera el amor, tenía que estar enamorada y segura”.</p>	<p>Deíctico de persona</p>	<p>Pronombre átono: <i>me</i></p>	<p>La narración se realiza por parte del personaje principal y se encuentra contenida en el panel 1 de la página de la secuencia en cuestión.</p> <p>En primera medida, se presenta el uso del pronombre átono <i>me</i>, que, en el contexto de la enunciación, hace referencia tanto a Paola, como enunciator, como a Patty que se encuentra en relación inmediata con ella. En primer lugar, a través del uso de este pronombre, Paola se refiere a lo que su hermana, Patty, le manifiesta en torno a las interacciones de tipo amoroso, en este caso con la forma de la desinencia verbal <i>había dicho</i>, con el uso del pretérito imperfecto</p>

			<p>del modo indicativo, que da cuenta de un hecho que sucede de manera previa, en este caso se evidencia una conversación sostenida con Patty en torno al tema. De esta forma, se infiere cómo para el enunciador, Patty se muestra como una figura que representa experiencia y, a su vez, seguridad y confianza, puesto que es quien indica que acciones se deben seguir con el fin de que se produzca un encuentro amoroso como se observa en el contexto de la secuencia.</p>
		<p>Deíctico de tiempo</p>	<p><i>La primera vez</i> Desinencia verbal <i>Hiciera</i> <i>Tenía</i></p> <p>Por medio del uso de la locución adverbial <i>La primera vez</i>, se denota una forma de temporalidad dentro del contexto y, a su vez, connota un momento que se considera significativo para el enunciador, el cual se enmarca en la desinencia verbal <i>hiciera</i>, por la acción del verbo conjugado en la forma del pretérito</p>

			<p>imperfecto del modo subjuntivo en la primera persona del singular. En esta medida, en el discurso se expresa la significación que tiene hacer el amor por primera vez y los hechos fundamentales que deben cumplirse para que esto sea de tal manera, lo cual presenta implicaciones, en términos de la postura y decisiones que Paola, como actor discursivo, toma en torno a la interacción con Carlos.</p> <p>En cuanto al pretérito imperfecto del modo indicativo <i>tenía</i>, este señala el estado emocional de Paola cuando se establece en relación con los adjetivos <i>Enamorada</i> y <i>segura</i>, los cuales, en el contexto de la enunciación, coadyuvan a construir el significado en torno a <i>hacer el amor</i>, no solo como un proceso físico, sino como un estado emocional en el que se</p>
--	--	--	---

				involucran no solo el deseo por realizarlo, sino también la seguridad que este acto se efectúe.
Descripción del modo	<p>Discurso</p> <p>Narración panel #3</p> <p>“Yo sí me sentía enamorada de Carlos, pero también sentía que él no lo estaba”.</p>	Deíctico de persona	<p>Pronombre personal</p> <p><i>Yo</i></p> <p><i>Él</i></p> <p>Pronombre átono</p> <p><i>Me</i></p>	<p>En primer lugar, se presenta el uso del pronombre de la primera persona del singular <i>Yo</i>, en donde se asume la figura de Paola como enunciador, el cual se relaciona con el adverbio de afirmación <i>sí</i>, el pronombre átono <i>me</i> y el verbo <i>sentía</i>. De esta forma, se produce una reiteración en torno a la manera en que Paola se siente con respecto a Carlos y los sentimientos que manifiesta hacía tal personaje.</p> <p>El pronombre <i>Él</i>, se presenta con el fin de referir a Carlos dentro del contexto de la secuencia narrativa y aludir a la forma en que los sentimientos del mismo difieren y como se relacionan con la interacción sexual, desde donde se puede concluir</p>

				que, la interacción sexual para Paola presenta un valor semántico diferente que, para Carlos, lo cual da cuenta del mundo interior del personaje y las formas en que habita la realidad como actor discursivo.
		Deíctico de tiempo	Desinencia verbal <i>Sentía</i>	La desinencia verbal <i>sentía</i> del pretérito imperfecto del modo indicativo, conjugado en la primera persona del singular, se presenta dos veces en el contexto de la enunciación. Al estar precedida, en el primer caso, por “Yo sí me...” y en el segundo por “pero también”, se considera como con los adverbios <i>sí</i> y <i>también</i> (afirmación) y con la conjunción adversativa, <i>pero</i> , se relacionan dos posturas diferentes que expresan condiciones para que la interacción sexual, en el caso del enunciador, “hacer el amor” se lleve a cabo: el estar enamorado o no. De igual forma, tal condición no solo debe estar

				en función del enunciador, sino también de los personajes con quienes interactúa, en este caso, Carlos.
--	--	--	--	---

En cuanto al modo verbal, en la página se encuentra el enunciado número 1 “Patty me había dicho que la primera vez que hiciera el amor, tenía que estar enamorada y segura”, en el cual se analizan diferentes tipos de deícticos. En primera instancia, el enunciador (Paola) hace uso del pronombre átono *me* que se encuentra en referencia con ella misma y en relación directa con Patty.

Como se establece, desde el uso de la desinencia verbal *había dicho*, se enfatiza una conversación dada de forma previa entre ellas dos, lo cual establece que, para el enunciador, Patty cumple una función importante dentro de su vida, lo cual se infiere desde la confianza y experiencia que tal personaje proyecta y la figura que esta representa para el enunciador.

Como se observa, el uso de los deícticos de tiempo, en términos de locuciones adverbiales y desinencias verbales, es recurrente dentro del contexto de la enunciación, lo cual connota marcas temporales significativas para el enunciador, desde donde se expresan formas del significado en torno a *hacer el amor* y las implicaciones que trae consigo en el contexto en donde se enuncia y los actores discursivos a quienes se refiere e involucra.

A partir de lo anterior, se reconocen las formas del *yo* que resalta la figura del enunciador en Paola. Las formas de referirse a los aspectos temporales del mundo (ahora) y, por último, las concepciones del espacio (aquí), aunque este último no se encuentre señalado de manera explícita

en el modo verbal, se determina de manera contextual, por cuanto para el enunciador, el espacio que en el que se delimitan y se contiene los actos amorosos, es la habitación.

Al reconocer las tres formas mencionadas, se observa una concordancia con las formas de la persona, tiempo y espacio reconocidas como parte de la *deixis* (Noguera en Arrieta y Avendaño, 2018).

Por otro lado, se resalta en la secuencia 3 el enunciado: “YO SÍ ME SENTÍA ENAMORADA DE CARLOS, PERO TAMBIÉN SENTÍA QUE ÉL NO LO ESTABA”, en donde se evidencia un uso mayor de los *deícticos de persona* en relación con desinencias verbales (sentía), adjetivos (enamorada y segura), adverbios de afirmación (sí, también). Desde tal óptica, el enunciador reitera las condiciones explícitas que deben presentarse para *hacer el amor*, como una postura hacía la realidad enunciada, que se encuentra en función no solo de sí misma, sino también de los personajes con quienes interactúa, en este caso, Carlos.

Por lo tanto, en el contexto de la enunciación, el sentido que se le atribuye a “hacer el amor” se relata desde el compromiso que involucra dos actores discursivos: Paola y Carlos y, que se refiere a condiciones específicas, modos de ser y de sentir, que se expresan desde el enunciador y su concepción de lo que las acciones en torno a la interacción amorosa involucran, en donde tal acto implica la realización no solo física, sino también emocional.

Por último, se reconoce la onomatopeya “MMMHHHHHGH...”, (enunciador, panel 3) las formas de dialogo “NO, NO, NO...” (enunciador) y “¿POR QUÉ NO?” (Carlos, panel 4). “NO ESTOY PREPARADA” (enunciador, panel 5). Aunque en el contexto de la enunciación, Paola narra la forma en que percibe la acción de “hacer el amor”, en el diálogo, no le menciona a Carlos las razones reales por las cuales esto no se lleva a cabo, solo argumenta no estar

preparada; en esta medida, se evidencia que, para Paola, el estar *preparada* significa que Carlos este enamorado de ella.

3.1.4 *Relaciones texto-imagen*

Al analizar el potencial de cada uno de los modos, se observa que la relación que guardan para construir el significado se basa en una *combinación de adición* (McCloud, 2007), ya que las palabras amplifican o presentan una contribución a la elaboración del mensaje que es transmitido por la imagen y viceversa. Como se ha presentado, lo relativo al potencial del modo de realización verbal apoya la forma en que la narrativa gráfica (modo visual) transmite el mensaje.

De igual forma, Cuñarro y Finol, (2013) citando a Gubern y Gasca, consideran que una de las funciones del cartucho o didascalia (recuadro en donde se presenta la narración en los paneles) es la de *conmutación* que contribuye a la continuidad narrativa en la secuencia, lo cual se muestra en la relación texto - imagen presentada previamente.

En la misma medida, la relación se contempla dentro de lo que Barthes, (1986) denomina la *función de relevo*. Aunque esta no es muy recurrente en la imagen fija, sí se presenta en dibujos humorísticos o en historietas, al observar las formas de narrar de una historieta, en la misma se pueden hallar similitudes con el cómic; por lo tanto, la función se contempla dentro de la página de la secuencia, ya que como lo refiere este autor, “la palabra (casi siempre un trozo de diálogo) y la imagen están en una relación complementaria” (p. 7).

3.1.5 *Secuencia 1 -página 2: modo visual*

Tabla 4

Análisis del potencial del modo visual secuencia 1 parte 2

Secuencia	El amor – parte 2
------------------	--------------------------

<p>Descripción de la secuencia</p>	<p>Paola se encuentra en la misma habitación con Carlos, aunque esta vez se hallan sentados en la cama mirándose el uno al otro. En ese momento, Carlos invita a Paola a una salida que realizará Calima con sus amigos. Paola en respuesta, le dice que debe pedirle permiso a su hermana, aunque cree que si se posible el hecho de la misma le dé permiso para ir. Acto seguido, Paola empieza a fumar un cigarrillo que Carlos le ayuda a encender. Después, Paola trata de terminar la conversación diciéndole que hablan el viernes, puesto que debe irse de una vez. Luego ambos se dan un beso y Carlos le pide que se quede un rato más con él, pero Paola responde que no puede, puesto que se le hace tarde y debe tomar el bus.</p>		
<p>Composición</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Numero de paneles – 6 paneles • Color – la secuencia se encuentra plasmada en páginas de color amarillo y sus personajes están en blanco y negro. 		
<p>Canal</p>	<p>Visual</p>		
<p>Modo</p>	<p>Visual – Caricatura del Cómic McCloud, (1993;2007)</p>		
<p>Descripción del modo</p> <p>En este modo, se reconoce la existencia de dos personajes representados por medio de la caricatura en el cómic y se encuentra constituido por los siguientes recursos semióticos.</p>	<p>Recursos Semióticos</p>	<p>Planos</p> <p>Primer plano (es el más recurrente)</p> <p>Primerísimo primer plano</p> <p>Plano general</p> <p>Plano americano</p>	<p>En los paneles 8, 10, 11 y 12, se realiza un encuadre a los personajes desde el primer plano. Por medio de este se muestra una postura diferente de los personajes que, en este caso, no mantienen interacción física salvo en el panel 10, en donde se muestra en encuadre desde los hombros hasta el rostro de los personajes quienes son mostrados de perfil y besándose. En los demás paneles, los personajes mantienen una conversación, sin embargo, es evidente la separación espacial que se marca entre ellos.</p> <p>Por último, en los paneles 11 y 12, el encuadre se enfoca en el rostro de los personajes. En el primero de ellos, se</p>

		<p>destaca el rostro de Carlos (primerísimo primer plano), que destaca la expresión facial de Carlos y remite a las emociones que el personaje pueda presentar en la interacción. En el último panel, el rostro de Paola se encuentra de perfil</p> <p>En el panel 7, se realiza un encuadre general que muestra a los personajes de cuerpo completo sentados en la cama mirándose. Detrás de ellos, se encuentra un cartel con el nombre “The cars”, lo cual presenta relaciones con los elementos tales como la guitarra y la grabadora que hacen parte de los paneles 8 y 9, en tanto constituyen el contexto en el que las acciones toman lugar. En el panel 9, se presentan dos formas de plano: (1) un plano americano a través del cual se focaliza la atención en Paola, quien sostiene un cigarrillo en la mano y se lo lleva a la boca. Por otro lado, (2) se contempla un <i>plano semisubjetivo</i>, en donde se observa la escena por medio de la mirada de Carlos quien está de espalda y sostiene un encendedor para ayudar a Paola a prender su cigarrillo.</p>		
			<p>1.La distancia guardan</p>	<p>1.Paneles 7, 8, 9, 11, 12. Paola y Carlos mantienen una distancia que es evidente y se marca en el espacio en cual se encuentran sus cuerpos, que,</p>

			los personajes.	a diferencia de la página anterior que compone la secuencia, no interactúan. Aunque los dos personajes se encuentran sentados en la cama de la habitación, no se produce ningún acercamiento.
		Lenguaje corporal	2.Las manos de los personajes	2. Las manos de los personajes se muestran con mayor énfasis en los paneles 9, 10 y 12. En el panel número 9, las manos representan un acercamiento entre Paola y Carlos, en consideración de la distancia simbólica que se ha establecido a lo largo de los paneles anteriores. Tal aproximación, se produce en el momento en que Carlos acerca su mano con el fin de encender el cigarrillo de Paola.
			1.La postura de los personajes: simetría	En los paneles presentados, los personajes mantienen posturas simétricas en el contexto de la secuencia. Los personajes se encuentran sentados en la cama de la habitación y, aunque en los paneles se observan diversos

				<p>planos, en ninguno de ellos los personajes toman posturas asimétricas. En el panel 9, Paola cruza las piernas y apoya su codo en una de ellas; sin embargo, no se observa ningún tipo de asimetría mediada por el contexto.</p>
		<p>Expresión Facial</p>	1 La mirada de Carlos	<p>En los paneles abordados, la mirada de Carlos permanece fija en Paola a diferencia de lo que sucede en los paneles tratados previamente, en donde su mirada no se enfoca en el personaje principal. Sus ojos permanecen abiertos aun cuando Paola lo besa (panel 10).</p>
			2. La mirada de Paola	<p>En los paneles 7 y 8, la mirada de Paola permanece sobre Carlos. Sin embargo, en los paneles 9 y 10, Paola cierra los ojos y no mira a Carlos hasta el final de esta parte de la secuencia, en el contexto de la interacción entre los personajes, se relaciona y coadyuva a construir la distancia que se marca también en el espacio.</p>

			3. La expresión facial	En cuanto a los demás rasgos de la expresión facial se refiere, los personajes no muestran rasgos que evidencien algún tipo de emoción en particular, puesto que, desde sus rostros, no se hallan características que puedan considerarse como marcas portadoras de emocionalidades particulares.
--	--	--	------------------------	---

Desde los planos, el lenguaje corporal y la expresión facial como recursos semióticos, se hace evidente la forma de distancia que se establece entre ambos personajes, lo cual se da en torno a la manera en que Paola interactúa con Carlos, por medio de lo cual se contribuye a la construcción del mensaje en la narrativa visual, en donde se connota las formas en que se enfocan los espacios como constitutivos de la postura del personaje principal y como constructores de la significación de las interacciones entre ambos personajes.

De igual manera, al reconocer las formas en que se proyecta el espacio, se considera que, aunque los personajes se encuentran en un espacio relativamente cercano (cama de la habitación), la distancia entre los mismos, simbólicamente hablando, se concibe de gran tamaño, en consideración de los eventos que preceden el desarrollo de la página de la secuencia en mención; es así, que la distancia se marca en torno a la relación que el personaje establece con otros (McCloud, 2007).

Evidencia de lo anterior, se halla en el recurso semiótico de la mirada en los paneles en los cuales Paola evita mirar a Carlos, lo que connota la forma en que la interacción toma lugar en el contexto con respecto del personaje con quien se desarrolla la secuencia.

En el mismo sentido, la mirada de los personajes no es portadora de emocionalidades significativas en el contexto, solo refleja la atención a lo que el otro personaje expresa, lo cual se manifiesta en la mirada de Carlos y Paola (primerísimo primer plano). Es de esta manera, que el mundo interior de los personajes no se muestra diverso, esto en cuestiones de lo que el recurso semiótico expresa, a la luz del contexto, las emociones que median la interacción están dadas desde el enamoramiento que Paola manifiesta sentir por Carlos, quien mantiene su mirada fija en todo momento incluso en los momentos reducidos de interacción con Paola.

Por lo tanto, el espacio se instaure como parte fundante de la identidad del sujeto y se establece en conexión constante con las formas de referencia hacia las relaciones amorosas, que se contemplan en la narrativa visual de la vida de Paola, así pues, se evidencia que la identidad es una construcción individual y colectiva para la autora, como también pertenece a formas de narrar la memoria, ya que la relación Carlos, se fundamenta en el *espacio del espejo*, relación y percepción del y con el otro, y la significación de la temporalidad en la *experiencia de la memoria* (Lamizet, 2010).

Del mismo modo, se reconoce la existencia de posturas simétricas (lenguaje corporal) evidencia de que el personaje principal no manifiesta forma emocional de descontento, que se concebía recurrente en la página y paneles anteriormente analizados, en los paneles en cuestión (7-12), no se muestran formas de interacción con fines sexuales, de lo cual se reconoce que el descontento se manifestaba por la interacción sexual desligada del sentimiento de amar.

Por último, las manos no son un recurso semiótico que se marca significativamente en los paneles en cuestión; por el contrario, su énfasis es prácticamente ausente en comparación con los paneles 1 al 6.

Así, la identidad se marca por medio de los recursos semióticos abordados en donde el uso de los planos, las expresiones faciales y el lenguaje corporal ponen de manifiesto la manera en que Paola visualiza la interacción con Carlos, por medio de la articulación de los recursos en el modo visual.

Por otra parte, se hallan elementos que remiten a un contexto y a marcas fundamentalmente identitarias que demuestran el tipo de sujetos que interactúan y las formas de actuación a las que se remiten. De lo anterior, se puede dar cuenta a través de algunos de los elementos presentes en los paneles, dentro de los que se destaca la presencia de un cartel que se encuentra a espaldas de los personajes: “THE CARS”.

El cartel en mención, hace referencia a la banda de rock estadounidense *The cars*, surgida en 1970. La imagen muestra la caratula del álbum homónimo de la banda compuesto por nueve temas musicales y lanzado al mercado en 1978. La imagen muestra a una mujer al interior de un vehículo, ella está sonriendo y su boca se abre ligeramente.

Su antebrazo derecho está sobre su frente y su mano izquierda se encuentra sobre el volante de un carro, la mujer no mira directamente al frente, ya que la ventana del carro se halla abierta, se infiere que su mirada se dirige a un aspecto o suceso que está fuera del vehículo.

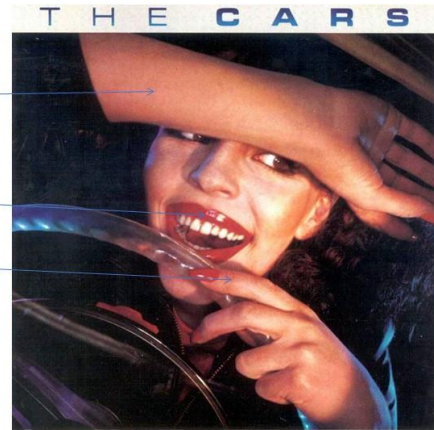
Dentro de los rasgos característicos, se destaca el color rojo en sus uñas, labial y en la parte de su camiseta que se puede ver. Se observa también la chaqueta de cuero que usa y la forma del peinado que la imagen permite distinguir:

Figura 9

Carátula de “The Cars” original y en Virus Tropical



Virus tropical, (2013)



The Cars, (1978)

De esta forma, la imagen presentada posee relaciones semánticas y pragmáticas con elementos como la guitarra, la grabadora, los cigarrillos, desde donde se coadyuva a la conformación de un mensaje contenido en la narrativa visual, que se construye como una marca ideológica.

Por medio de la misma, se representan los sujetos y manifiestan una forma de actuación, que muestra rasgos distintivos propios del movimiento musical, que concuerda con las formas estereotípicas de comportamiento, maneras de vestir y habitar propias de los jóvenes, adolescentes en este caso, en la secuencia desarrollada:

“Nacerá así una nueva subcultura juvenil, cuyas señas de identidad serán la pérdida de importancia del compromiso político, la vivencia hedonista del presente y el culto a la apariencia, a lo estético. El mayor exponente de esa nueva ola cultural se gesta y florece en las calles de Madrid, tomando el nombre de “Movida”. Su discurso, dirigido a los jóvenes desencantados, se caracteriza por el rechazo de la ideología y la militancia política, en favor de la sexualidad, la música, la calle y la sociedad de consumo” (Naharro, 2012 p. 306).

En cuanto a las formas de comportamiento, se observa que ambos personajes consumen cigarrillos de manera frecuente, lo cual se relaciona con un hábito del cual ellos se apropian y desarrollan como parte de su contexto inmediato. Por medio de aspectos tales como el enamoramiento y el acercamiento a los encuentros sexuales, la vestimenta (el uniforme del colegio), se determina la etapa de la vida en que los personajes se encuentran inmersos.

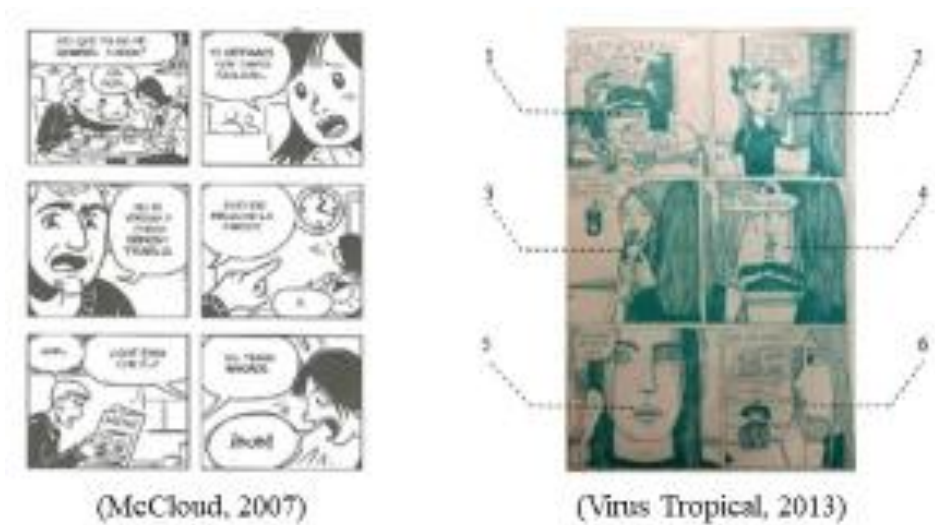
En relación con Carlos, el personaje se dibuja con el cabello largo que, como recurso semiótico, connota y determina rasgos físicos y marcas estereotípicas que concuerdan con la referencia musical que se presenta en el desarrollo de la secuencia por medio del cartel. De esta forma, se comprende que los recursos de la narrativa visual llevan a determinar que la época de la adolescencia se marca por las formas de rebeldía y el enamoramiento juvenil que existe de parte del personaje principal en la interacción con otros.

3.1.6 Tipo de transición

La transición que se marca dentro del desarrollo de la secuencia en los paneles 7-12 corresponde a la forma de *tema a tema* (McCloud, 2007) ya que se observan sujetos cambiantes dentro de la secuencia gracias a la acción del recurso semiótico de los planos, los cuales focalizan las formas del espacio y las distancias entre ambos personajes. En esta medida, Paola es quien se presenta de manera más recurrente en los paneles (7 al 12) de la secuencia:

Figura 10

Transición de tema a tema



En la figura se muestra el tipo de transición *tema a tema* desde McCloud, (2007) y la forma en que se presenta en el cómic analizado. Los números representan las formas en que los sujetos cambian dentro de los paneles y, por lo tanto, como se establece la transición en torno a los personajes.

Paola se halla dibujada en cinco posiciones diferentes, mientras que Carlos en tres. A la luz de lo anterior, la transición permite dilucidar que Paola es el sujeto en quien se enfocan las acciones en la interacción con Carlos, ya que ella es quien presenta las mayores formas de cambio desde la posición de su cuerpo.

Las formas de identidad que se establece en el espacio respecto de Carlos, de manera fundamental, reflejan *la experiencia de la memoria*, por medio de la cual se desarrolla la narrativa visual a través de la articulación de los recursos de la multimodalidad.

3.1.7 Secuencia 1 – página 2: modo verbal

Por su parte, en el modo verbal, los paneles no muestran didascalias, lo que significa que no existe narración por parte de Paola. Sin embargo, en los paneles el diálogo entre los personajes es la forma discursiva predominante. Por lo tanto, los enunciados referidos a continuación, se

analizan e interpretan a la luz de las implicaciones pragmáticas que los mismos presentan en el contexto.

Se reconocen nueve enunciados por medio de los cuales interactúan los personajes. Seis corresponden a Paola (cuatro aseverativos, uno dubitativo y uno disentivo) y los restantes a Carlos (uno aseverativo, de forma directiva se reconoce un acto de habla interrogativo y uno bajo la forma del acto de ordenar, pero con fines pragmáticos de ofrecimiento o invitación).

Como se mencionó, se produce el enunciado aseverativo “ESTE FIN DE SEMANA ME VOY A CALIMA CON MIS AMIGOS” (Carlos). El enunciado tiene como función introducir la forma de invitación por medio de un acto de habla directivo a través de la pregunta “¿QUERÉS VENIR?”, que emplea una forma del verbo querer conjugado en la segunda persona del singular en el tiempo presente. El mismo se halla en la forma del voceo y marca el dialecto caleño.

El contexto evidencia que Calima es un lugar reconocido en la ciudad de Cali, debido a su lago y la práctica de deportes acuáticos. Al ofrecer la invitación, Carlos espera que la respuesta de Paola sea afirmativa; sin embargo, ella responde con el enunciado “TENGO QUE PREGUNTARLE A MI HERMANA”, que se observa como un acto aseverativo.

Con el uso del verbo *tengo* conjugado en la primera persona del singular del modo indicativo presente se contempla, pragmáticamente, una forma de condición que Paola debe cumplir para poder aceptar la invitación de Carlos. De igual forma, el hecho de preguntar a su hermana, muestra cómo la condición se da por medio de un actor discursivo que no se encuentra en el contexto, lo que se marca con el enunciado dubitativo “YO CREO QUE SÍ ME DA PERMISO” en el panel 8.

En el enunciado se emplea el verbo *creer* conjugado en la primera persona singular del modo indicativo presente. Se acompaña de la conjunción *que*, la cual introduce el adverbio de afirmación *sí*, que se relaciona con la forma “me da permiso” que muestra a Patty, hermana de Paola, como la figura de autoridad en la vida del personaje principal.

En los paneles sucesivos (9, 10) se enuncia de forma aseverativa “EL VIERNES HABLAMOS” (9), que, pragmáticamente, por medio del uso del adverbio de tiempo, presenta la respuesta que Paola debe darle a Carlos en relación con la invitación que él realiza.

En cuanto al enunciado aseverativo, “BUENO, ME TENGO QUE IR” (10), este introduce una forma de despedida que da lugar al enunciado “QUEDATE UN RATO MÁS”, en donde Carlos expresa una forma de invitación (acto de habla directivo), con el fin de que Paola se quede en su habitación. De esta forma, en el contexto Carlos trata de disuadir a Paola acerca de su decisión de irse, esto con el propósito de que ella se quede para así poder concretar el encuentro de tipo sexual evidente en los paneles anteriores.

Finalmente, en el panel 12, Paola responde con el enunciado “NO, NO PUEDO”, de carácter disentivo que se refuerza con el enunciado aseverativo “SE ME HACE TARDE Y TENGO QUE COGER EL BUS”. Por lo tanto, la respuesta del personaje no cumple los fines pragmáticos que se marcan a través de las intenciones de Carlos y, como consecuencia, no se presentan más interacciones de tipo físico y sexual entre los personajes.

3.1.8 Relación texto – imagen

Después de analizar el potencial del significado de cada uno de los modos en los paneles 7 al 12, se considera que las relaciones que se tejen entre la narrativa visual y la narrativa verbal,

presentan una relación de *divergencia* (Castillo-Vidal, 2004; Vados, 2019), o relación de *combinación paralela* (McCloud, 2007).

Los aspectos considerados en la narrativa visual que expresan un mensaje desde las formas del espacio y la distancia, la construcción de identidades y marcas ideológicas no se complementan con la narrativa verbal, en donde, la forma recurrente en el discurso (diálogos) cumple la función de clarificar, hacer énfasis y situar la interacción entre los personajes en un contexto específico.

3.1.9 *Secuencia 1 -página 3: modo visual*

Tabla 5

Análisis del potencial del modo visual secuencia 1 parte 3

Secuencia	El amor – parte 3
Descripción de la secuencia	Paola ahora se encuentra sola en su habitación. En la habitación resaltan dos elementos: la cama y el televisor. Ella está sentada en el piso al pie de su cama, mirando un programa de televisión peruano de género humorístico llamado “Pataclaun”. Allí, se presentan dos mujeres vestidas de payaso, una de ellas manifiesta que “todos los hombres son iguales”, en ese mismo instante, Paola narra la forma en que su hermana Patty le dio permiso para poder ir a la finca la cual la invitó Carlos; sin embargo, expresa que este último nunca la llamó. De igual forma, Paola expresa su incapacidad para llamarlo puesto que, según su mamá, los hombres se cansarían de una mujer si esta los llama. Posteriormente, Carlos, sobrino de Paola, entra en la habitación y le pregunta a Paola qué hace, a lo que ella responde “viendo tele”, luego de esto, lo invita a sentarse a su lado. El niño ve con asombro la televisión, mientras que Paola lo mira de reojo. Luego el niño se encuentra recostado durmiendo con su cabeza encima de una pierna de su tía Paola y abrazando un peluche, mientras que ella pone su mano en un costado de su espalda.

<p>Composición</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Número de paneles – 6 paneles • Color – la secuencia se encuentra plasmada en páginas de color amarillo y sus personajes están en blanco y negro. 		
<p>Canal</p>	<p>Visual</p>		
<p>Modo</p>	<p>Visual – Caricatura del Cómic McCloud, (1993;2007)</p>		
<p>Descripción del modo</p> <p>En este modo, se reconoce la existencia de dos personajes representados por medio de la caricatura en el cómic. Este se encuentra constituido por los siguientes recursos semióticos.</p>	<p>Recursos Semióticos</p>	<p>Planos</p> <p>Plano general (es el más recurrente)</p> <p>Plano americano</p> <p>Plano medio</p>	<p>En los siguientes paneles 13, 14, 15, 16, 17 y 18, se presentan diversos planos. Con mayor frecuencia, se muestra un plano general que resalta tanto a los personajes, como a su entorno (13, 15,16 y 17).</p> <p>En los tres primeros paneles se presenta a Paola sola en su habitación, sin interacción alguna con otro personaje, a excepción de los siguientes tres paneles, donde su sobrino Carlos aparece en escena. El panel 16 muestra la interacción que se da entre ellos marcando así una separación espacial, solo hasta el panel 17 donde Carlos rompe esta distancia y se sienta al lado de su tía Paola. Luego reafirma ese acercamiento entre ellos cuando él se recuesta en su pierna.</p> <p>Por otra parte, los paneles 13 y 18, se generan un encuadre de tipo picado, el cual muestra una angulación hacia el suelo, lo que corresponde a la parte de la habitación el cual se encuentra ubicada Paola (panel 13), luego su sobrino se sienta a su lado (panel 18).</p> <p>El panel 14 presenta un plano semisubjetivo, en donde las acciones se observan desde el punto de vista del personaje, quien se encuentra de espaldas; al igual que en el</p>

			<p>panel 15. Del mismo modo, se halla un plano medio que se genera desde las presentadoras del programa de televisión y su mirada dirigida hacia el personaje, Paola.</p> <p>En el panel 18, se genera un encuadre de tipo americano puesto que se enfocan los personajes Carlos y Paola un poco más cerca, pero omitiendo parte de la cabeza y de los pies de Paola, para centrar la atención en Carlos su sobrino recostado en su pierna y ella por su parte, colocando una mano en su espalda para evidenciar la cercanía entre ellos dos.</p>
		<p>Lenguaje corporal</p>	<p>1. La postura de Paola: asimetría</p> <p>1. Paneles 13, 15. En el panel 13, Paola se encuentra sentada en el piso, recargada contra la cama de su habitación, sus piernas se encuentran recogidas hacia ella, su mano derecha está encima de su rodilla, mientras que su mano izquierda sostiene el control de televisor. La postura es asimétrica en el contexto, puesto que no se muestra como una posición regular en la cual se dibuja el personaje.</p> <p>En el panel 15, una de las piernas de Paola se encuentra</p>

			<p>estirada, mientras que la otra aún sigue recogida, sus brazos están cruzados.</p> <p>Lo anterior, presenta relaciones con las formas de expresión facial, y, en cierta medida, con la onomatopeya “JA JA JA”, que proviene de los personajes que hacen parte del programa “Pataclaun”. Así mismo, la posición asimétrica revela formas de sentir y se considera como representativa de la emocionalidad del personaje.</p>
--	--	--	---

			<p>Las manos de Paola</p>	<p>2. Las manos de Paola se muestran en la mayoría de los paneles. Sin embargo, en el panel 18 se muestran un énfasis mayor en las mismas, en especial en su mano derecha que se encuentra sobre el costado derecho de su sobrino, quien está recostado sobre la pierna derecha de Paola.</p> <p>Desde este recurso semiótico, se resalta una forma de cariño y protección hacía Carlos.</p>
		<p>Expresión facial</p>	<p>2. La expresión facial: rostro de Paola</p>	<p>En los paneles 13, 15 y 17, se presentan rasgos propios de las emociones que presenta el personaje principal. En primer lugar, en el panel 13 el rostro de Paola evidencia rasgos de tristeza que se observan por medio de la forma de sus cejas y su boca. Este tipo de expresión facial, concuerda con el tipo de postura corporal que se marca a través del plan general.</p>

				<p>En el panel 15, el rostro de Paola se enfoca ligeramente de perfil y su expresión aún conserva características de la tristeza.</p> <p>Por su parte, en el panel 17 la expresión facial de Paola cambia, sus cejas y boca no evidencian formas de tristeza, sus ojos se enfocan en su sobrino Carlos, ella lo mira de reojo.</p>
			<p>El rostro de los personajes de “Pataclaun”</p>	<p>En el panel 14 de la secuencia, se encuentran los personajes del programa televisivo “Pataclaun”. Se presentan dos mujeres caracterizadas como payasos. Teniendo en cuenta el tipo de plano (semisubjetivo), los personajes se observan desde la óptica de Paola. Uno de los personajes se muestra frente a Paola, su mirada se encuentra fija en el personaje principal, el cabello del personaje se encuentra dibujado de la misma forma que el de Paola, el personaje tiene una nariz de payaso sobre su rostro. A su vez, un globo de texto</p>

				<p>contiene el enunciado “TODOS LOS HOMBRES SON IGUALES”, este se emite por parte del personaje, también se halla un signo de interrogación a su espalda. En términos del personaje restante, sus ojos, cejas y la forma de su boca, como recursos semióticos que componen su rostro, muestran una referencia hacía las formas de burla y crueldad como marcas connotadoras de las emociones que Paola manifiesta en el contexto de la secuencia.</p>
			3. El rostro de Carlos	<p>En los paneles 16 y 17, se muestra el rostro del sobrino de Paola, Carlos. El personaje es un niño que, en el panel 17, muestra una expresión facial propia de la curiosidad que se acompaña por el enunciado “TÍA ¿QUÉ HACES?”, su expresión no evidencia ningún otro tipo de emoción particular. En el panel 17, las expresiones están en referencia con las formas de</p>

				sorpresa y atención por la forma en que se muestran su boca y ojos.
--	--	--	--	---

El mensaje constituido por medio de la articulación de los recursos semióticos (planos, expresión facial y lenguaje corporal) en la narrativa visual, evidencia marcas emocionales distintivas que se relacionan con los sentimientos y las formas subjetivas en que el personaje percibe el momento que se relata en la secuencia.

En cuanto al primer recurso semiótico, al reconocer los encuadres más recurrentes (planos generales), se hace énfasis en el espacio en que se encuentra el personaje principal, así como la posición corporal del mismo. De esta manera, se reflejan marcas emocionales de desequilibrio que, indudablemente, se encuentran en conexión con el contexto en el que se desarrolla la secuencia.

Figura 11

Postura corporal de Paola



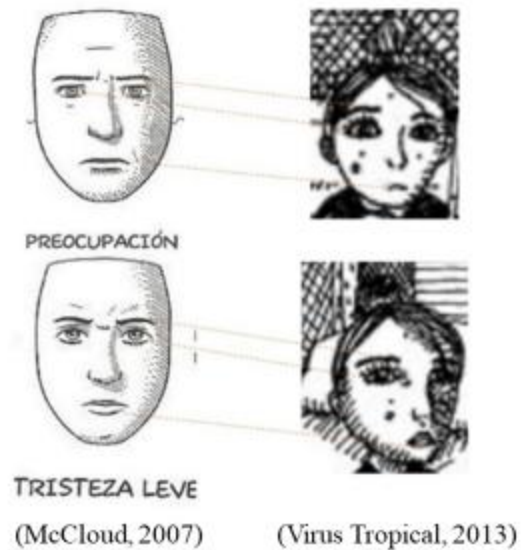
Virus Tropical, (2013)

La figura muestra la postura asimétrica del personaje: piernas recogidas, rodillas flexionadas hacia su propio pecho, mano sobre la rodilla.

A propósito de lo anterior, McCloud, (2007) reconoce que, cuando un personaje del cómic asume una postura asimétrica, la misma puede estar en relación con sentimientos de descontento, debilidad, evasión y auto aborrecimiento. Es decir, la postura corporal define la marca emocional de la tristeza y la decepción que se refuerza con el recurso semiótico de la expresión facial en sus formas características: tristeza leve y preocupación.

Figura 12

Preocupación y tristeza leve en Virus Tropical



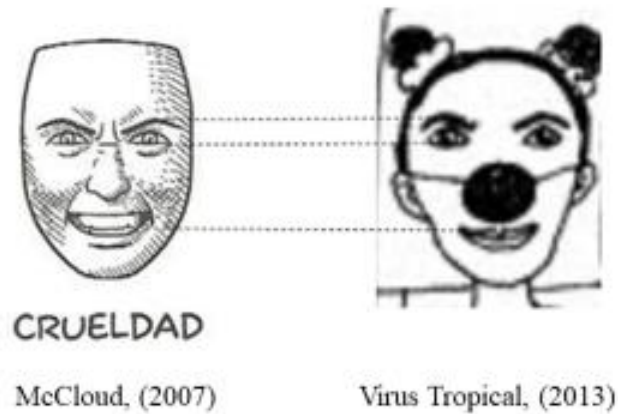
La figura muestra las formas de expresión facial de Paola. Las imágenes de la izquierda pertenecen a los paneles 13 y 15 de la tercera página de la secuencia.

El mundo interior del personaje se refleja por medio de las expresiones faciales. En este caso, al presentar formas de preocupación y tristeza, se infiere que su mundo interior se halla en un conflicto con respecto a sus sentimientos y las acciones que espera de parte de otro personaje. Lo anterior pone de manifiesto la concepción y las múltiples facetas que presenta el enamoramiento y el concepto de amor para Paola.

De igual forma, la expresión facial en el panel 14 presenta implicaciones en la constitución del mensaje contenido en la narrativa visual como se observa en la siguiente figura:

Figura 13

Expresión facial panel 14



La figura muestra la forma de crueldad expresada a través del recurso semiótico de la expresión facial, se observa una forma de *crueldad leve*.

El plano *semisubjetivo* presentado remite a una forma de *metáfora multimodal*, en donde se expresan significados construidos por medio de la relación de los modos visual y verbal, es decir, los dominios fuente y destino se representan por medio de al menos, dos sistemas de signos (Forceville en Sedek, 2015). A partir de lo anterior, se observa que la metáfora presentada se enmarca dentro de la variedad *verbo-pictórica* al combinar elementos lingüísticos con elementos visuales.

Figura 14*Metáfora multimodal panel 14*

La metáfora expresa acciones que se definen como un conjunto de prácticas y creencias, que son atribuibles a unos actores sociales y que, se vinculan a formas de actuar e interactuar en el plano de las relaciones adolescentes concernientes al enamoramiento. Tales relaciones se demuestran explícitamente en el enunciado “TODOS LOS HOMBRES SON IGUALES” acompañado del signo de interrogación “?”.

Dentro de las acciones que son observables y que se relacionan con el interrogante previo, se considera lo narrado por Paola en el enunciado “PERO CARLOS NUNCA LLAMÓ”, lo cual reitera las acciones de Carlos como aquel que no cumple la invitación que le hace a Paola.

De igual manera, se comprende que, al no haber el encuentro sexual, como se observa en los paneles anteriores, el primer enunciado, reconocido como un saber popular culturalmente anclado, (“TODOS LOS HOMBRES SON IGUALES”) refiere a la forma en que la mujer (Paola) observa las acciones de Carlos en torno al trato que este le da a ella, así como la concepción de tales acciones dirigidas hacía la interacción sexual.

Posteriormente, las formas de la metáfora en su *dominio de origen y dominio de llegada*, se conceptualizan de la siguiente manera:

Tabla 6

Análisis metáfora multimodal

Metáfora	Modalidad visual	Modalidad verbal
<p>Dominio de origen (fuente): Payaso</p>	<p>Paola en frente del televisor viendo el programa “Pataclaun”, solo se observa una parte de su cabeza y la manera en que ella está peinada: (1) Dos mujeres vestidas de payaso, una se posiciona al frente de Paola, se encuentra peinada como ella. La otra mujer está al lado de la primera riendo.</p> <p>(2) La mujer que está en frente de Paola, enuncia “TODOS LOS HOMBRES SON IGUALES”, se halla un signo de interrogación contenido dentro de una forma circular.</p>	<p>“PERO CARLOS NUNCA LLAMÓ”</p>
<p>Dominio de llegada (meta): Mujer</p>	<p>La mujer con su percepción acerca de los hombres: (1) se presenta a sí misma como un payaso; es decir, se muestra como objeto de la burla de los hombres. (2) reafirma tal hecho, por medio de la mirada y la risa del segundo payaso. Por lo tanto, evidencia que la burla se construye también por medio de la mirada de otros con respecto de su persona y su posición como mujer.</p> <p>(3) El cuestionamiento de la mujer acerca de las acciones que los hombres llevan a cabo en función de las interacciones con la misma y la duda, en forma de generalización en torno del trato que los hombres dan a las mujeres.</p>	<p>El actuar de la mujer, la expresión de sus emociones y las formas sociales en que se percibe a sí misma y, siente que otros la perciben, se desarrolla a partir de las acciones y decisiones del hombre.</p>

La tabla anterior, se adapta de Yu, (2009) y Yu citado por Carcamo, (2018). Esta tabla ofrece los elementos necesarios para abordar el análisis de metáforas multimodales.

Lo referido en la tabla evidencia las formas de construcción de *la metáfora multimodal*, en donde se transmite el dominio de origen *payaso* que enmarca las relaciones presentadas con la

La transición de *tema a tema* muestra cómo se desarrollan las acciones en los paneles 13 al 18, el cambio de los planos es una característica importante de este tipo de transición, lo cual concuerda con los recursos semióticos conceptualizados que constituyen relaciones semánticas y pragmáticas que componen el mensaje visual. Se considera que, al enfocar la atención en Paola, la transición muestra el enfoque en el actor discursivo y su construcción subjetiva de los hechos de la realidad emocional abordada en los paneles.

3.1.11 Secuencia 1 – página 3: modo verbal

A continuación, se relacionan las formas de narración contenidas en los paneles 13 y 15, la forma narrativa del panel 14 no se incluye en esta sección, puesto que la misma es parte de la *metáfora multimodal* de tal panel y se analizó previamente.

Narración panel 13

“MI HERMANA ME DIO PERMISO PARA IR CON CARLOS A UNA FINCA TODO EL FIN DE SEMANA”.

La narración se realiza por parte del personaje principal y se encuentra contenida en el panel 13 de la página de la secuencia en cuestión.

El uso del pronombre posesivo *mi* se encuentra en referencia con Patty, hermana de Paola, quien mantiene un grado de representatividad para el enunciador en la toma de decisiones como actor discursivo, que la llevan a desarrollar acciones en torno a las interacciones de tipo amoroso, lo cual contribuye a la configuración de un tipo de sujeto, formas de proceder y actuar ligadas a la realidad desde el contexto de la enunciación.

Evidencia de lo mencionado, se halla en el uso del pronombre átono *me* acompañado del verbo *dio* conjugado en la tercera persona del pretérito perfecto simple del modo indicativo que,

pragmáticamente, indica la forma de autoridad que Patty tiene para el enunciador, puesto que es quien otorga el permiso o lo deniega para que ella realice o no acciones específicas tales como salir con Carlos.

Narración panel 15

“YO NO ERA CAPAZ DE LLAMARLO PUES MI MAMÁ SIEMPRE ME HABÍA DICHO QUE LOS HOMBRES SE CANSAN DE UNO SI UNO LOS LLAMA”.

El enunciado remite a una forma de creencia cultural que se da como un saber popular de parte de la madre del enunciador (Paola), al afirmar que el llamar a un hombre hace que este se canse, es decir, pragmáticamente, hace que este pierda interés en la persona con quien está interactuando.

En el contexto de la enunciación, las marcas déicticas de persona, pronombre personal YO, pronombre posesivo MI y la desinencia verbal HABÍA DICHO, por el uso del verbo en la forma del pretérito imperfecto del modo indicativo, señalan la manera en que Paola reproduce las formas de creencia en torno a los hombres y la posición que ella debe conservar si quiere que Carlos siga interesado en ella.

De igual forma, las acciones de Paola como actor discursivo, se ven limitadas, ya que a través del uso del adverbio de negación NO y del adjetivo CAPAZ manifiesta no poder llevar a cabo la acción mencionada como consecuencia de lo que su mamá le dice. En este sentido, el enunciador se limita para la realización de acciones que, socialmente, no son las que se esperarían de la mujer.

3.1.12 Relaciones texto – imagen

En los paneles 13-18, las relaciones texto – imagen se comprenden desde la relación de *divergencia*, comúnmente utilizada en textos multimodales como el cómic, ya que la narración visual compuesta por los recursos semióticos ya referidos, no ilustran directamente lo que los enunciados contenidos en la didascalia (narración verbal) expresan en el contexto de la enunciación.

Aunque cada uno de los modos presenta un potencial de significado diferente, en los sentidos y formas de significación en donde se construye la multimodalidad, los modos presentan cierta noción de conexión que posibilita la constitución de los discursos circundantes en cada una de las secuencias.

Muestra de lo anterior, se contempla en el panel 13. El enunciado de Paola refiere al permiso que su hermana le dio para ir con Carlos a una finca todo el fin de semana, mientras que, en la narración visual, Paola está inmersa en su habitación, lo que es una evidencia de la constitución de la relación de *divergencia* (Vados, 2019) o *paralelismo* (McCloud, 2007) presente en esta parte de la secuencia.

3.2 Categoría Estratos Multimodales

A continuación, se relaciona lo propio del modelo de análisis de discurso multimodal (Kress y van Leeuwen, 2001) que permite el abordaje y estudio de textos multimodales. Debido a la naturaleza del corpus, en primer lugar, se contemplan los estratos de *discurso*, *diseño* y *producción*. El estrato de *distribución* será observado al finalizar el análisis de las dos secuencias tomadas como muestra para el estudio, ya que tal estrato está en referencia con las formas de transmisión, codificación y organización que presenta el cómic con el fin de preservar y

transformar los mensajes contenidos en este para crear nuevas interacciones y representaciones (van Leeuwen citado por Pardo, 2008).

3.2.1 *Discurso*

El tema principal es el amor, enunciado por la autora como inicio del capítulo en donde la secuencia se desarrolla. Del tema principal, subyacen temas en torno a la interacción sexual, el enamoramiento y el desamor, conceptualizado desde la burla y la decepción, que surgen al comprender como, macroestructuralmente, confluyen las páginas de la secuencia para conformar un texto mayor.

Así pues, las referencias en torno a este tema se desarrollan dentro del entorno narrativo de la habitación, que permite observar cómo, para el personaje principal, es el lugar para el amor, las interacciones sexuales y el desamor.

A partir de tales concepciones, los subtemas que desprenden de este se desarrollan por medio de una postura dicotómica: (1) lo que Paola piensa acerca del amor, el desamor, las interacciones sexuales y su cuerpo y (2) lo que los personajes con quienes interactúa consideran lo que, de manera indudable, tiene implicaciones en las formas de actuación y concepción del mundo que presenta Paola. En este punto se alude a las voces de los actores sociales en el discurso.

De igual forma, se consideran los rasgos ideológicos que están implícitos en las referencias culturales hacia la música, la presentación misma de los personajes vistiendo uniformes de colegio y, de manera aproximada, el desarrollo de las acciones en una Cali de principios de los 90, como portadores de significación hacia una concepción del amor como una

forma de rebeldía y expresión adolescente, que manifiesta las facetas propias del mismo en busca de una construcción de la identidad.

3.2.2 *Diseño*

Los temas de la secuencia, se desarrollan por medio de recursos semióticos que resaltan las formas constitutivas del espacio, como marcas identitarias del personaje, que se construyen a partir del aspecto material de los planos y las distancias simbólicas establecidas en relación con el otro.

La autora del cómic utiliza recursos semióticos por medio de los cuales muestra e involucra a actores discursivos específicos en formas de conocimiento al respecto del tema. En el contexto, se reconocen diferentes actores discursivos mostrados explícitamente: Paola, Carlos y Carlos el sobrino de Paola. De manera indirecta, se incluyen dos actores discursivos más Patty, hermana de Paola y la mamá de Paola.

Los actores discursivos manifiestan sus voces en torno al tema ya sea de manera directa o indirecta, lo que se muestra en los recursos del modo verbal por medio del uso recurrente de los deícticos de persona (pronombres átonos, posesivos y personales), deícticos de tiempo (adverbio, desinencias verbales) y las formas, mayoritariamente, del modo indicativo.

Así pues, los recursos semióticos visuales junto con los verbales, proceden a una forma de *orquestración semiótica*, en donde se expresa la forma discursiva del amor, en la postura de otros personajes, desde donde se reconocen las percepciones en torno a la mujer y la manera en que su cuerpo se proyecta, no solo en función de los componentes físicos, sino también como un constructo social.

El tipo de transición entre los paneles permite presentar formas de referencia a los actores discursivos, por medio de las acciones y los temas que se enfocan en cada transición, en donde se observa una forma vivir el cuerpo desde la mirada de los otros ya que, discursivamente, Paola actúa teniendo en cuenta lo que actores discursivos ausentes en la interacción manifiestan acerca del tema y los subtemas en la secuencia.

Desde lo anterior, se evidencian aspectos del discurso, aspectos materiales e ideativos (Kress y Van Leeuwen, 2001; Camargo y Orjuela, 2011) del diseño que se comunican en el contexto de la narración.

3.2.3 Producción

En términos del cuerpo del personaje, este no se observa de manera estereotipada, es decir, la forma de su cuerpo no se encuentra en conexión con patrones de *hipersexualización* que presenten a la mujer desde el estereotipo y, las formas prototípicas que hacen referencia a sus cuerpos o que resaltan aspectos de los mismos, con el fin de producir apariencias sexuales estimulantes que se hallan en otro tipo de cómics analizados por otros investigadores tales como Pratiwi, (2013).

En este sentido, se representa el cuerpo alejado de la materialidad del estereotipo, lo que permite que la autora reconozca el cuerpo como algo propio de su subjetividad. Lo anterior pone de manifiesto el empoderamiento que la autora constituye en el comic, gracias a la construcción de su identidad por medio de este, puesto que no obedece a estereotipos o patrones sociales estructurantes, los cuales exponen el cuerpo como forma objetivación meramente material.

En cuanto a la sexualidad, aunque el personaje fundamenta su visión de las relaciones sexuales a partir de la percepción de otros actores discursivos, no se distinguen formas de

objetivación sexual que, para Bartky citado por Coral- Díaz, (2010, p. 388) “se caracterizan por la definición de una persona por sus partes o funciones sexuales, al separarlas del resto de su personalidad. De esta forma, se las aísla del todo y se las reduce a instrumentos que logran representar al sujeto dominado”.

Como se observa en la secuencia, el cuerpo de Paola no remite a la representación del sujeto dominado, ya que la misma no permite que el encuentro sexual con Carlos se concrete. Por su parte, Carlos observa a Paola desde la *objetivación sexual*, puesto que su interés central no se basa en entablar relaciones de tipo afectivo, sino solamente físico.

De igual forma, el cuerpo se observa en la construcción y búsqueda de una identidad constante que resalta marcas emocionales en relación con el mundo y con el personaje mismo; de esta manera, se comprende que el cuerpo de Paola se va construyendo en la urdimbre de las relaciones con los demás y en los constructos emocionales, que se comprenden como características de la experiencia en cada etapa de la vida que la autora presenta, en este caso, en la adolescencia.

3.3 Categoría Relaciones semiótico – discursivas

3.3.1 Secuencia 2 - página 1: modo visual

Tabla 7

Análisis del potencial del modo verbal secuencia 2 parte

Secuencia	Adulterez – parte 1
Descripción de la secuencia	La primera parte de la secuencia se inicia con el enunciado “con Andrés había vivido muchas cosas por primera vez:”, contenido en la didascalia como parte de la narración de Paola, la cual abarca los dos primeros paneles de la secuencia. A través del mismo, se da lugar a los distintos que el personaje vive con Andrés por medio del desarrollo de diferentes

	<p>acciones en los paneles posteriores.</p> <p>A su vez, se muestra parte de un paisaje montañoso, con árboles, animales y el enunciado, parte de la narración, “nos fuimos juntos de viaje e Quito en su carro”. En el mismo paisaje, se observa un auto pasando por la carretera que atraviesa las montañas. Posteriormente, aparecen los personajes dentro de un bar, en donde se muestra a Andrés contando a Paola que después de que su padre murió, él empezó a consumir drogas, lo que se muestra en el globo de diálogo así: “DESPUES DE QUE MI PAPÁ MURIO EMPECÉ A METER PERICO. Ligado a ello, se ve a Andrés fumando y tomando licor al igual que Paola, ambos están en una pequeña mesa que los separa. De igual forma, se indica un globo de pensamiento que corresponde a Paola, quien establece ya imaginar el hecho de que Andrés consumiera drogas. De igual manera, en la parte posterior segundo panel, se incluye un nuevo enunciado como parte de la narración en donde Paola establece que una noche Andrés le confiesa muchas cosas de su vida, lo cual está en relación con los globos de diálogos y pensamientos ya descritos. Más adelante, Andrés le comenta a Paola que Carlos le había dicho a él, que ella era una “niña bien”, porque no se había acostado con él. Finalmente, se aprecia a Andrés y Paola sentados en la cama de una habitación consumiendo drogas “fumando bareta”.</p>		
<p>Composición</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Número de paneles – 4 paneles • Color – la secuencia se encuentra plasmada en páginas de color amarillo y sus personajes están en blanco y negro. 		
<p>Canal</p>	<p>Visual</p>		
<p>Modo</p>	<p>Visual – Caricatura del cómic McCloud, (1993;2007)</p>		
<p>Descripción del modo</p> <p>En este modo, se reconoce la</p>	<p>Recursos Semióticos</p>	<p>Planos</p> <p>Plano medio</p> <p>Primerísimo</p>	<p>En los paneles 1 y 4 se resalta el plano general, como el más recurrente. En el panel 1 mostrando el trazo del artista plasmado en el paisaje de montañas ovaladas, resaltando también la carretera llena de curvas que va</p>

<p>existencia de dos personajes representados por medio de la caricatura en el cómic y se encuentra constituido por los siguientes recursos semióticos.</p>		<p>primer plano Plano general</p>	<p>hacia Quito, y a sus lados acompañada de animales, casas, árboles y nubes en el firmamento arriba de las montañas. Por su parte, el panel 4 muestra a ambos personajes, Andrés y Paola sentados en la cama, uno al lado del otro manteniendo cercanía, sin tener contacto físico alguno. En este panel, también se puede apreciar a ambos, portando el mismo pantalón, descalzos y con las piernas cruzadas. Andrés por su parte, lleva una camiseta oscura y Paola una camiseta clara con un dibujo de un pingüino. Ambos tienen los ojos en espiral como símbolo icónico convencional usado para connotar locura o también éxtasis en los personajes. En este sentido, se da como referencia a la sensación de “fumar baretta” y, la sensación de vacío que esto causa, ya que Paola manifiesta no sentir nada. Paola está frente al televisor, su mirada se observa perdida a causa del consumo de drogas, Andrés, por su parte, está de perfil mirando a Paola, con su mano derecha levantada sosteniendo un objeto, y con su mano izquierda fumando y exhalando el humo que se desplaza por detrás de la cabeza de Paola. Como elementos que se encuentran en la habitación, se puede apreciar el televisor con antena, la cobija y las almohadas de la cama son a rayas,</p>
---	--	--	---

		<p>también se aprecia parte del suelo y de la pared.</p> <p>Por otro lado, el panel 2 genera un encuadre medio, donde se aprecia el torso y la cabeza de Andrés, a su vez éste sostiene un vaso de licor con la mano derecha y con la otra, sujeta un cigarrillo en sus dedos a la vez que exhala el humo de este. Al lado del vaso está la botella de licor que tanto Andrés como Paola están tomando.</p> <p>Andrés por su parte, focaliza su mirada en un punto diferente del lugar en donde se encuentran. Por los elementos tales como la mesa, las botellas, y los cigarrillos, se infiere que este es un bar. También se percibe que la camiseta que él porta, tiene la caratula del álbum de “los toreros muertos”. Paola, presenta en un plano semisubjetivo, de espaldas y mostrando una parte del cigarrillo que está fumando. A la vez también se aprecia, parte de la bandera de Inglaterra en el muro detrás de Andrés y, al lado de esta, un hombre con una mirada seria con vestimenta negra.</p> <p>En el panel 3 se genera un encuadre de primerísimo primer plano que presenta el rostro de Andrés. Este se caracteriza por tener ojos oscuros, cejas pequeñas, boca pequeña que sostiene un cigarrillo, cabello oscuro y corto, su mirada es igual que en panel anterior (2), dirigida hacia la</p>
--	--	---

			<p>izquierda observando algo y diciéndole a Paola que si sabía que Carlos le había dicho que ella era una “niña buena”, puesto que no se había acostado con él.</p>
		<p>Lenguaje corporal</p>	<p>1.La distancia que guardan los personajes</p> <p>La distancia que manejan ambos personajes dentro de esta secuencia es cercana, como se ve en el panel 4 en donde se aprecia a Andrés al lado de Paola en la misma consumiendo drogas. También, se puede evidenciar la cercanía entre ambos personajes, aunque en esta situación, se hayan sentados tomando licor en un bar y los separa una mesa.</p>
			<p>2.Las manos de los personajes</p> <p>La presencia de las manos, se da en los paneles 2 y 4. En el panel 2 se aprecia la mano izquierda de Andrés apoyada sobre la mesa, sosteniendo un cigarrillo. En el caso del panel 4, la mano izquierda sostiene un cigarrillo que está en la boca de Andrés, en la otra mano, también se encuentra hacia arriba y apoyada a la altura del pecho. Por su parte Paola tiene las manos hacia abajo,</p>

				apoyadas sobre sus piernas.
			1.La postura de los personajes: simetría	En los paneles presentados, se aprecia que las posturas de ambos personajes son simétricas, aunque en el panel 4 se puede apreciar que Andrés y Paola se encuentran recostados en la cama, ambos mantienen la misma posición, y también cruzan sus piernas de la misma manera.
		Expresión facial	La mirada de Andrés	<p>En el panel 2, se aprecia una persona en la puerta del lugar en donde están Paola y Andrés. La mirada de este último no se encuentra en Paola y se fija ligeramente hacia el lado, se infiere entonces que Andrés observa al personaje que está en la puerta.</p> <p>En el panel 3 se realiza un acercamiento al rostro de Andrés en donde se resalta la mirada mencionada anteriormente.</p>

			La mirada de Paola y Andrés	La mirada de Paola no se muestra de manera regular y se representa por medio de una espiral debido al consumo de alucinógenos.
--	--	--	-----------------------------	--

En esta página de la secuencia no se hallan formas significativas en donde los planos expresen la construcción de la identidad por medio de las formas del espacio, como sí sucedía en la secuencia anterior. En este caso, los planos sirven para dar lugar a los momentos que se cuentan en la sucesión de los hechos nombrados por Paola en torno a su relación con Andrés.

En los planos generales se muestra el espacio que representa la carretera que conduce a Quito, se asemeja a un paisaje montañoso que hace parte de un área rural, lo que el plano permite observar, da cuenta acerca de algunos aspectos tales como los elementos (animales, casas, árboles) que componen la carretera, de lo cual se puede decir que el espacio expresa formas culturales de como los lugares son constitutivos de la experiencia y, además, como se construyen referentes culturales propios de la vida de la autora: como luce una carretera que marca el tránsito de la vida de Paola entre dos lugares: Quito y Colombia.

Por otro lado, el plano enfoca el momento en que los personajes consumen drogas, lo cual está en relación con las posturas de su cuerpo y las expresiones faciales, que se marcan por medio de la mirada (panel 4):

Figura 16

Panel #4



Virus Tropical, (2013)

Se observa que la posición de los cuerpos de los personajes es simétrica. Sin embargo, al resaltar un rasgo de la expresión facial (la mirada), se comprende que existe un desequilibrio tanto físico como emocional, que se evidencia en el humo que emerge del cigarrillo que sostiene Andrés, así como en el enunciado “NO SIENTO NADA”, contenido en el globo de dialogo de Paola, como respuesta al enunciado “¿ESTÁS BIEN?”.

Por lo tanto, se reconoce la forma y potencialidad de dos recursos (lenguaje corporal y expresión facial), *intrasemiosis*, que coadyuvan a la constitución del mensaje por medio de su articulación (*intersemiosis*), al reconocer que el panel presenta relaciones internas y, a su vez, reciprocas no solo con los paneles contiguos, sino también con la página de la secuencia.

En la misma medida, no se observa ninguna forma de movimiento en el cuerpo de Paola, sus manos permanecen sobre su regazo, lo que refuerza la idea del desequilibrio desde la mirada y también en conexión con su persona.

De igual manera, como en la secuencia anterior, la habitación es un lugar que se refiere continuamente. Se concibe como el espacio de lo privado, en tanto allí se desarrollan acciones al interior de la esfera de la pareja, en este caso Paola y Andrés. En la habitación, se consumen drogas, se revela la sexualidad y se manifiestan marcas de desequilibrio que se relacionan con el campo de las emociones.

El plano medio tiene funciones focalizadoras, no solo en la interacción misma de los personajes, sino también en elementos tales como la botella, el vaso y los cigarrillos, así como la camiseta de Andrés. Con respecto de este último, se evidencia la portada de la caratula del álbum musical “LOS TOREROS MUERTOS POR BIAFRA”.

Figura 17

Carátula del álbum “Por Biafra” de los toreros muertos en Virus Tropical



En la figura, se muestra la carátula del álbum y, cómo esta se dibuja en la camiseta de Andrés. No obstante, las palabras “ROCK” y la frase “MÚSICA EN TU IDIOMA” pertenecientes a la carátula original, no se observan en el panel. La frase en cuestión puede

presentar relaciones implícitas con la bandera inglesa que se indica en el panel como un elemento observado desde el plano *semisubjetivo* de Paola.

También, al integrar la imagen de la carátula en la camiseta, nuevamente se alude a cuestiones ideológicas que se manifiestan en torno al *movimiento contracultural*, presentado por medio del nombre de la banda *los toreros muertos*.

Tal movimiento se relaciona con la *nueva ola*, evidenciada anteriormente, esta ideología está marcada en el pensamiento libre de valores costumbristas de la época y un poco más liberados en lo que caracteriza un tipo de pensamiento e identidad para quien acogiese la nueva ola como contracultura, determinada a través del rock, punk y hasta el pop (Naharro, 2012).

Lo mencionado anteriormente conceptualiza el discurso acerca de las acciones y la vida de los personajes. De esta forma, se observa cómo este discurso de la juventud gira en torno a los problemas emocionales y el consumo de drogas a causa de ello. Los personajes, como actores sociales, construyen su experiencia a través de las formas de dolor que se promueven en el cómic como parte fundamental de la narrativa.

Como uno de los elementos fundamentales, se reconoce el globo de pensamiento, el cual tiene funciones semióticas y pragmáticas dentro del contexto de la viñeta. En cuanto al primer aspecto, gracias a la forma del globo se representa el pensamiento (función semiótica), ya que el pensamiento como forma abstracta adquiere una representación visual de cómo se manifiesta.

Por otro lado, la función pragmática se remite a lo que Paola piensa acerca de las acciones de Andrés (tales como el consumo de drogas), acciones que son reconocidas por Paola y que no se señalan explícitamente de manera negativa; sin embargo, con el enunciado “YA LO

IMAGINABA” contenido en el globo de pensamiento, Paola evidencia haber construido una imagen acerca de Andrés en relación con el consumo de diversas drogas.

3.3.2 *Tipo de transición*

A continuación, se relaciona el tipo de transición relacionado en la página de la secuencia

Figura 18

Transición escena a escena en Virus Tropical



En la figura se observa la transición de escena a escena en Virus Tropical. Los números representan el número de escenas que se tratan dentro de la viñeta.

En la viñeta, los paneles muestran tres transiciones a través de tiempos y distancias significativas (McCloud, 2007), en donde se relacionan tres formas del espacio: la carretera, el bar y la habitación. En esta medida, se resalta desde la carretera, pasando por el bar hasta llegar a la habitación, la construcción de la relación entre los dos personajes desde las esferas sociales de lo público y lo privado. De esta manera, cada escena tiene valores simbólicos para Paola, ya que cada una relata un momento significativo vivido con Andrés.

3.3.3 *Secuencia 2 - página 1: modo verbal*

En cuanto al modo verbal, se reconoce la narración por parte de Paola compuesta de la siguiente manera:

Tabla 8

Análisis del potencial del modo verbal secuencia 2 parte 1

Modo	Verbal
Narración	“CON ANDRÉS VIVÍ MUCHAS COSAS POR PRIMERA VEZ. NOS FUIMOS JUNTOS DE VIAJE A QUITO EN SU CARRO. ME CONFESO UNA NOCHE MUCHAS COSAS SOBRE SU VIDA. FUMAMOS BARETA”.
Panel 1 y 2	“CON ANDRÉS VIVÍ MUCHAS COSAS POR PRIMERA VEZ”.
Panel 1	“NOS FUIMOS JUNTOS DE VIAJE A QUITO EN SU CARRO”.
Panel 2	“ME CONFESO UNA NOCHE MUCHAS COSAS SOBRE SU VIDA”.
Panel 4	“FUMAMOS BARETA”.

A continuación, se analiza cada una de las formas de la narración de acuerdo con la parte de la misma que se muestra y el panel en el que se presenta.

Panel 1 y 2: “CON ANDRÉS VIVÍ MUCHAS COSAS POR PRIMERA VEZ:”

Este enunciado como parte de la narración se resalta en los paneles 1 y 2 en la parte superior de estos. Se señala la locución adverbial *primera vez*, como deíctico de tiempo por medio del cual el enunciador refiere a momentos importantes constitutivos de su experiencia e identidad. De igual manera, se subraya la importancia de Andrés para el enunciador, ya que con el mismo experimentó momentos de su vida que muestran relevancia en la construcción de la subjetividad de Paola.

Panel 1: “NOS FUIMOS JUNTOS DE VIAJE A QUITO EN SU CARRO”

Se considera el uso del deíctico de persona *nos* (pronombre átono) como parte de la deixis que muestra la relación que se construye entre Andrés y el enunciador en el contexto de la enunciación. Por medio del deíctico y la acción del verbo *fuimos* del modo indicativo conjugado en el tiempo pretérito perfecto simple de la primera persona del singular, se hace referencia por medio de la narración al viaje que realizan los personajes, lo cual se refuerza con la información que adiciona la imagen en el modo verbal, lo que contribuye a la construcción de la relación texto – imagen, como se verá posteriormente.

Panel 2: “ME CONFESÓ UNA NOCHE MUCHAS COSAS SOBRE SU VIDA”

El enunciador resalta la construcción de la relación con Andrés, desde el uso del verbo *confesó*, que se refiere a la forma en que el personaje con quien interactúa le cuenta sus experiencias. Se interpreta que, de manera pragmática, tal verbo tiene valor dentro del contexto de toda la viñeta y que alude al momento en que Paola y Andrés se encuentran juntos. Se comprende el sentido al que se refiere, no solo al hecho de confesar cosas que cada quien guarda en su interior, sino también a la confianza que Andrés manifiesta implícitamente hacía Paola.

Panel 4: “FUMAMOS BARETA”

En este panel se reconoce el enunciado “FUMAMOS BARETA” por medio del cual el enunciador (Paola) expresa compartir acciones con Andrés, que se dan por medio del acto de consumir droga. Esto tiene implicaciones en ambos personajes de manera recíproca: por un lado, Andrés confía en Paola por el hecho de confesarle cosas de su vida; y Paola quiere hacer parte de las experiencias que Andrés vive.

3.3.4 Relaciones texto – imagen

Se considera que la relación que guardan los paneles (1-4), en la viñeta analizada, corresponde a una *combinación de adición* (McCloud, 2007), puesto que las imágenes amplían la información de la didascalía (narración del modo verbal). De esta forma, como se evidencia, la narrativa visual se da en función de ilustrar y detallar los momentos que Paola vivió con Andrés por primera vez. La carretera, la conversación en el bar y el consumo de drogas en la habitación aportan a la consolidación del mensaje en la viñeta.

Sin embargo, se observa una predominancia del modo verbal, por cuanto el texto alude a diferentes sentidos y expresa significados por sí mismo. Relaciones similares se refieren en la postura de Rosero, (2010) quien establece el concepto de *clarificación* cuando la imagen logra recrear y resignificar algunos hechos, situaciones o eventos referidos previamente; de esta forma, la imagen evoca de manera indirecta o directa.

3.3.5 Secuencia 2 -página 2: modo visual

Tabla 9

Análisis del potencial del modo visual secuencia 2 parte 2

Secuencia	Adulterio – parte 2
Descripción de la secuencia	Esta parte de la secuencia comienza con un enunciado por parte de Paola a modo de narración: “Con Andrés había hecho el amor por primera vez en una habitación que tenía 7 camas en un hotel de Quito”. Se presentan ambos personajes: Andrés y Paola están desnudos y se encuentran manteniendo una relación sexual, que se da de manera explícita, en una cama que se encuentra destendida. También, se pueden apreciar la ropa de ellos por todas partes de la habitación y parte de las otras camas en el entorno que compone el panel. Posteriormente, en el siguiente panel se resalta las piernas de los personajes y la onomatopeya “UUMMGHH”.

	<p>Finalmente, se aprecia a Paola y Carlos en la misma cama, Paola mira hacia un lado, sus brazos se encuentran detrás de su cabeza, se cubre con una cobija que deja ver uno de sus senos. Se halla un globo de pensamiento que contiene el enunciado “¡¡QUÉ DOLOR!! ¿ESTO ES LO QUE A TODO EL MUNDO LE GUSTA TANTO?” Carlos por su parte se encuentra durmiendo de costado al lado de Paola.</p>		
<p>Composición</p>	<ul style="list-style-type: none"> • Numero de paneles – 3 paneles • Color – la secuencia se encuentra plasmada en páginas de color amarillo y sus personajes están en blanco y negro. 		
<p>Canal</p>	<p>Visual</p>		
<p>Modo</p>	<p>Visual – Caricatura del cómic McCloud, (1993;2007)</p>		
<p>Descripción del modo</p> <p>En este modo, se reconoce la existencia de dos personajes representados por medio de la caricatura en el cómic y se encuentra constituido por los siguientes recursos semióticos.</p>	<p>Recursos Semióticos</p>	<p>Planos</p> <p>Plano medio</p> <p>Plano detalle</p> <p>Plano general</p>	<p>En los paneles 5, 6 y 7 se genera un encuadre de diferentes tipos. En el panel 5 se presenta un plano general mostrando la escena en que Andrés y Paola se encuentran haciendo el amor en una cama de una habitación de un hotel de Quito. Cabe resaltar que, este panel ocupa la mitad de la viñeta, dentro de lo que se comprende la importancia de focalizar este elemento en mayor medida, para mostrar no solo el momento de ambos personajes, sino los elementos que hacen parte de tal momento: la cama destendida, sus ropas por todas partes de la habitación, parte de una lámpara de noche sobre una mesa al lado de la cama, el suelo y parte de otras camas que se aprecian en la habitación. Paola se encuentra acostada en la cama debajo de Andrés con la mirada de frente, pero boca abajo, con su pelo suelto, los brazos un poco abiertos, desnuda y sus piernas abiertas en</p>

		<p>posición sexual. Por su parte, Andrés se encuentra sobre Paola con su torso, brazos y demás partes del cuerpo al desnudo.</p> <p>El plano permite observar los cuerpos, los órganos sexuales de los personajes, así como la manera en que estos interactúan. Debajo de sus cuerpos, una sábana y la expresión de Paola con la boca abierta emitiendo un sonido: ¡WAAHH!</p> <p>En el panel 6, se genera un encuadre de tipo detalle para mostrar parte de la piernas y glúteo de Andrés, así como también la pierna izquierda semiflexionada de Paola. Se muestra una mano de Paola en el abdomen de Andrés. También es notorio la cama destendida y otras dos camas al lado de la que ellos se encuentran, al igual que las líneas de movimiento destacadas en los personajes de comics, en este caso de Andrés en el glúteo, reforzando la idea de movimiento en el acto sexual y acompañado de la onomatopeya: “UUMMGHH”.</p> <p>En el panel 7 se genera un encuadre medio que se relaciona con la posición corporal de Paola y su expresión facial, que revela la forma en que la misma se siente después de haber tenido se primer encuentro sexual. Paola esta recostada con los brazos en la cabeza como apoyo, su pelo desordenado.</p> <p>Del mismo modo, el plano permite observar su seno izquierdo que se encuentra</p>
--	--	--

			descubierto.
		Lenguaje corporal	<p>1.El acercamiento entre los personajes</p> <p>En los paneles 5, 6, y 7 de la secuencia, se puede apreciar que es aún mayor el acercamiento entre estos dos personajes, especialmente en el panel 5 y 6 donde ambos se hayan teniendo relaciones sexuales, por lo que sus cuerpos están en contacto todo el tiempo.</p> <p>En el panel 7, ambos mantienen una cercanía, ya que Andrés duerme al lado de Paola en la misma cama.</p>
			<p>2.Las manos de los personajes</p> <p>En el panel 5, las manos de ambos personajes se encuentran apoyándose sobre la cama. Andrés tiene sus manos hacia abajo apoyándose en la cama, mientras Paola parece estar tomándolas sabanas con ellas. En el panel 6, se aprecia la mano izquierda de Paola poyada en la cintura de Andrés.</p>

			3. La postura de los personajes: simetría	Los paneles también muestran que las posiciones de los personajes en el caso específico de tener relaciones sexuales, presenta posturas simétricas, al igual que en el panel 6.
		Expresión facial	1. La mirada de Andrés	La mirada de Andrés solo es notoria en el panel 5, como rasgo de la expresión facial expresa una forma de crueldad evidenciada por el rasgo de la mirada y la sonrisa.
			2. La mirada de Paola	En el panel 5, el rostro de mantiene sus ojos abiertos, al igual que su boca. Se observan algunas lágrimas saliendo de sus ojos, las cuales señalan la sensación del dolor que experimenta en la relación sexual. En términos del panel 7, la mirada de Paola se enfoca hacia otro lugar, pensando en el hecho de que a todos les gusta hacer el amor aun sintiendo dolor. Su expresión facial, se marca por medio de la forma de su boca que expresa descontento y se

				articula con el recurso semiótico de la mirada.
--	--	--	--	---

Los paneles, como recurso semiótico dentro de la viñeta, permiten realizar una aproximación hacia el cuerpo de los personajes en función de su interacción sexual. Al mostrar desde el plano general el cuerpo de los mismos, sus órganos sexuales, sus rostros y la habitación en donde se lleva a cabo el encuentro, se dilucida como el personaje principal experimenta el hacer el amor por primera vez.

El cuerpo de Paola no muestra ningún indicio de estar teniendo un encuentro sexual agradable, lo cual se refleja en la articulación de los recursos semióticos de la mirada y su boca que complementan la forma de la expresión facial. En la misma medida, la posición de las manos indica el dolor que Paola experimenta en la relación sexual, puesto que las mismas se encuentran sobre la cama y se marcan con trazos que refieren la presión que estas ejercen sobre las sábanas.

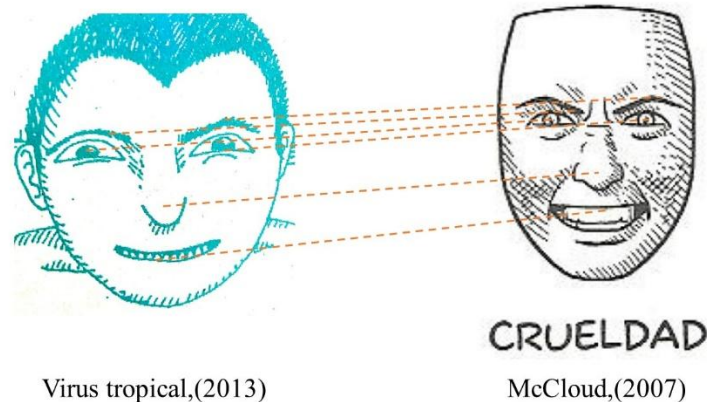
En términos del espacio, se muestra que la habitación, en la cual se lleva a cabo la relación sexual, pertenece a un hotel o tipo de acomodación similar, lo cual se deduce a partir de la existencia de más camas en la habitación, rasgo característico de estos espacios. De igual forma, las prendas de vestir se encuentran tiradas al lado de la cama, estas se muestran desordenadas y esparcidas en el suelo, lo que señala que el encuentro sexual es apasionado y también fuerte, en cierta medida, traumático para Paola.

Lo anterior, se pone de manifiesto por medio de los recursos semióticos con que se dibuja Andrés. Su cuerpo se observa de manera inclinada sobre Paola debido al contexto de la relación sexual. No obstante, al detallar su expresión facial se puede concluir que esta presenta una forma

de crueldad que se produce por dos razones (1) la sensación que le causa tener una relación sexual con Paola y (2) lo que siente al ver la expresión en el rostro de Paola generada por el dolor que ella manifiesta:

Figura 19

Expresión facial: crueldad



La figura en cuestión se aproxima a la *crueldad* como forma característica de la expresión facial de Andrés en *Virus Tropical*.

Por lo anterior, la expresión facial evidencia la construcción de la relación sexual para Andrés desde el placer, la dominación y la relación de elevación que se articula por medio de los recursos semióticos mencionados, así como por la posición de las manos sobre la cama de la habitación.

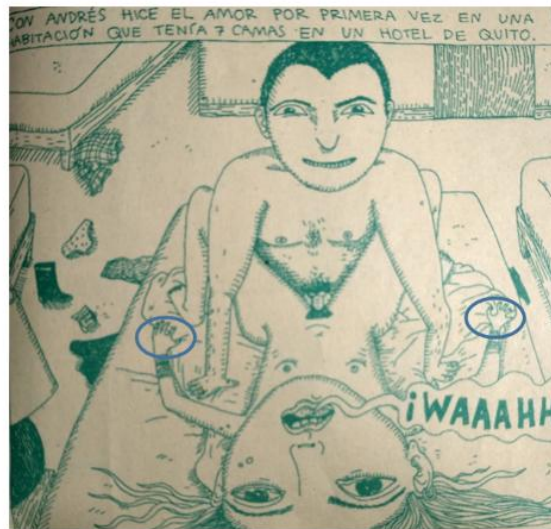
Al respecto, se considera que las manos pueden comunicar diversos mensajes, las palmas vueltas hacia abajo, reflejan autoridad, poder y control sobre los demás (McCloud, 2007) lo que presenta implicaciones en la manera en cómo se lleva a cabo la relación sexual y el rol que cumple cada uno de los personajes en tal encuentro.

La experiencia de Andrés permite observar la forma en que se construye el mensaje en torno a la relación sexual, para Andrés, se observa cómo la situación remite a un plano físico, mientras que para Paola este tipo de encuentros se comprende como “hacer el amor,” dentro de lo que se implican sentimientos y formas de vivir la relación.

Por otro lado, la expresión facial de Paola se constituye a partir de las lágrimas que salen de sus ojos y la forma de su boca, las cuales, al articularse, evocan una forma característica del dolor que también se refuerza con la onomatopeya “¡WAAHHH! Su cuerpo, entre tanto, no presenta ninguna forma de resistencia o distancia que se marque en la interacción sexual. Por el contrario, este se encuentra con las piernas abiertas y las manos en la cama ejerciendo presión sobre la misma.

Figura 20

El cuerpo de Paola evidenciado en la relación sexual



Virus Tropical, (2013)

La imagen muestra una relación sexual explícita que se indica por la claridad de esta y la importancia que esta conlleva para la protagonista, ya que el panel ocupa la mitad del espacio en

el que se distribuyen los elementos de la viñeta, por lo que se comprende que la focalización está dada en la relación sexual y la sensación que esta le causa a Paola.

Los paneles 6 y 7 complementan y amplifican el mensaje que se elabora desde el primer panel. En el panel 7, el enfoque está en la parte inferior del cuerpo de los personajes, de esta manera se lleva a cabo la relación sexual, que se marca por la unión de los órganos sexuales y por las líneas de movimiento, recursos semióticos que se conectan con la onomatopeya “UUMMGHH”, para presentar la forma de dolor que se experimenta en la relación sexual.

Finalmente, en el panel 7 se reafirma la forma de dolor que Paola presenta a través del recurso semiótico de la expresión facial y el texto contenido en el globo de diálogo. Se consideran dos rasgos característicos de la expresión, (1) se muestra en la forma de la boca del personaje que comunica insatisfacción y (2) la mirada enfocada ligeramente hacía un lado, remite a la forma del pensamiento, que se señala por medio del texto contenido en el globo así:

Figura 21

Panel 7: Paola



Virus Tropical, (2013)

En la figura se resalta el globo de pensamiento y la expresión facial como recursos fundamentales que contribuyen a la conformación del mensaje en la viñeta.

Se presenta un enunciado exclamativo: “¡¡QUÉ DOLOR!!” y uno interrogativo: “¿ESTO ES LO A QUE A TODO EL MUNDO LE GUSTA TANTO?”, contenidos en el globo de pensamiento. En el primer enunciado, se evidencia la forma de dolor físico que Paola siente debido a la relación sexual con Andrés y que se enfatiza con los signos de exclamación dobles que lo acompañan.

Por otro lado, en el enunciado interrogativo, Paola realiza una pregunta retórica en la que también se alude a la forma del dolor físico a causa de la relación sexual, así se infiere que para el personaje el hacer el amor se relaciona con el dolor físico, pero no con la satisfacción emocional en la que se implican los sentimientos propios de las relaciones de pareja.

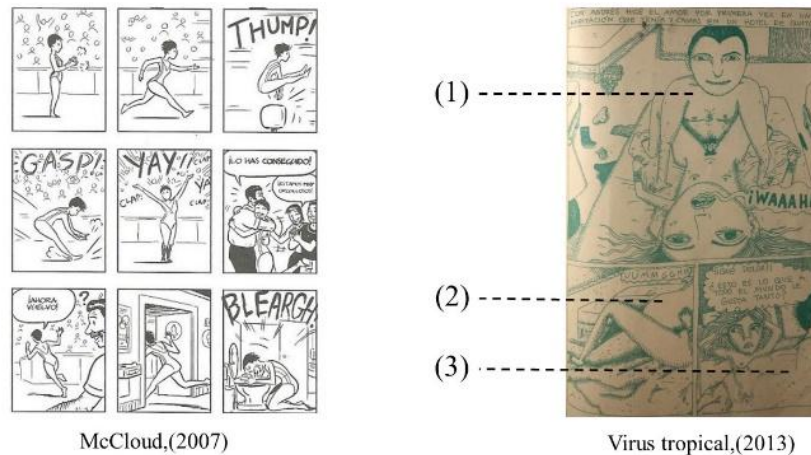
Por último, en el panel Andrés está durmiendo de costado y se marca una separación espacial leve entre los dos personajes. Este recurso semiótico se manifiesta como una forma de distancia simbólica que incluye aspectos tales como que un personaje retrocede, evite las miradas o se dé la vuelta (McCloud, 2007). Es de esta manera, que se comprende que la relación sexual está ligada, en mayor medida, con la interacción física que con la emocional.

3.3.6 Tipo de transición

De acuerdo con los postulados de McCloud, (2007) se reconoce un tipo de transición de *acción - acción* en los paneles 5, 6 y 7 de la secuencia analizada. La transición se observa en la siguiente figura:

Figura 22

Transición acción – acción



La figura muestra la transición de *acción a acción* en *Virus Tropical*. Los números representan la cantidad de acciones presentadas en la viñeta.

Se resaltan dos sujetos llevando a cabo un número total de tres acciones, en donde se observa a Paola y Andrés. La transición permite ver las tres acciones fundamentales que se ordenan en cada uno de los paneles: (1) el inicio de la relación sexual que se da por medio de la penetración, la sensación que experimenta Paola y la actitud de Andrés hacía el momento, (2) el desarrollo de la relación sexual marcada por el detalle y las líneas de movimiento del panel 6. Por último, (3) las reacciones y perspectivas de Paola después de la relación sexual.

De esta manera, la transición aporta a la constitución del mensaje de la narrativa visual, al permitir observar los tres momentos más significativos para Paola en cuanto al tema de la relación sexual se refiere.

3.3.7 Secuencia 2 -página 2: modo verbal

Como parte del potencial del modo verbal se muestra en la didascalia el enunciado “CON ANDRÉS HICE EL AMOR POR PRIMERA VEZ EN UNA HABITACIÓN QUE TENÍA 7

CAMAS EN UN HOTEL DE QUITO”, este enunciado hace parte de la narración de Paola y encabeza la viñeta de la página en el primer panel.

En el enunciado se resalta el deíctico de tiempo POR PRIMERA VEZ (locución adverbial), antecedido por CON ANDRÉS HICE EL AMOR y seguido de EN UNA HABITACIÓN. A partir de allí, la primera vez de Paola se conserva en relación con “hacer el amor” e implica a Andrés como actor social que interviene en la situación.

Una vez más se resalta la expresión “hacer el amor” por parte de Paola. Esta, posee un valor simbólico para la pareja, puesto que hacer el amor involucra una serie de elementos como la confianza, los sentimientos y la construcción de la relación que se implican como parte del discurso.

Por otro lado, con referencia a la habitación, se refuerza la concepción en torno a la significación del espacio para Paola, quien lo describe desde la forma en que este está compuesto (habitación con 7 camas) y lo presenta desde la forma en que los actores discursivos referidos (ella y Andrés) lo comprenden desde la relación que ellos mantienen.

En la misma medida, con la localización en Quito, se evidencia una forma del lugar en donde la habitación se ubica. Al hallarse en este lugar, se establece una conexión entre la primera vez que Paola vivencia las relaciones sexuales y su experiencia de vida allí mismo. Por lo tanto, la locución adverbial está en conexión semántica con el lugar de nacimiento de Paola y comprende, pragmáticamente, el valor que el lugar presenta para Paola a través de la experiencia.

Dentro de la narración, Paola comprende dos formas del amor: (1) hacer el amor connota una serie de valores simbólicos referidos previamente (confianza, sentimientos y la construcción y fortalecimiento de una relación de tipo amoroso), y (2) una forma de dolor físico que no se considera agradable o placentera y que las personas suponen disfrutar, a pesar del dolor que esto

conlleva, lo que se construye al articular la narración de la didascalía, globos de pensamiento y onomatopeyas.

3.3.8 Relaciones texto - imagen

En la secuencia analizada (paneles 5-7) se contemplan dos tipos de relaciones: *dúo específica* y *combinación de adición* (McCloud, 2007). La primera de ellas se resalta en los paneles 5 y 6, en donde tanto el texto de la narrativa verbal y la narrativa visual transmiten esencialmente el mismo mensaje respecto del tema tratado: hacer el amor. Sin embargo, al dilucidar lo que connota cada uno de los potenciales de significado, se reconoce que la articulación de los dos modos revela la concepción que tiene Paola en torno a hacer el amor como se ha aludido previamente.

La *combinación de adición* se manifiesta en el panel 7, ya que el texto contenido en el globo de pensamiento amplifica la información que se construye en la narrativa visual, que presenta los recursos semióticos de la expresión facial y la distancia simbólica y permiten constituir la visión de Paola a propósito de la relación sexual, lo que siente acerca de tal aspecto y la manera en que lo relaciona con el dolor físico.

3.4 Categoría estratos multimodales

A continuación, se presentan los estratos conceptualizados a partir de Kress y van Leeuwen, (2001) a saber: *discurso, diseño, producción y distribución*, con el propósito de comprender cómo la articulación de los modos es portadora de significados y contribuye a la construcción del mensaje en la secuencia analizada.

3.4.1 *Discurso*

El tema que se resalta en el discurso corresponde a *la experiencia* que se construye por medio de las acciones que se llevan a cabo dentro de la secuencia y que se enfatizan por medio del deíctico de tiempo *por primera vez*. De esta forma, del tema principal se desprenden dos subtemas: el consumo de drogas y la interacción sexual, que remiten a las vivencias que experimenta la protagonista del cómic a través de los recuerdos que evoca en la etapa de su vida.

Por su parte, se involucran dos actores sociales: Paola y Andrés como dos jóvenes que entablan una relación de pareja constituida por medio de las situaciones que Andrés ayuda a experimentar a Paola, esto en conexión con el consumo de drogas y su primera relación sexual. Los actores sociales se implican mutuamente para construir el concepto de la experiencia juvenil dada por el contexto social en el que viven y las marcas ideológicas que se muestran en relación con la música y los movimientos contraculturales.

De igual forma, las acciones se sitúan en la década de los 90 y desarrollan entre las ciudades de Cali y Quito. En el eje temporal, se observa el consumo de drogas por parte de los personajes: “perico” (cocaína), “bareta” (marihuana), en conexión con el contexto de violencia y narcotráfico generado en la Cali de los 90, así como los vínculos ideológicos que manifiesta Andrés con el *movimiento contracultura*.

Igualmente, la ciudad de Quito adquiere valores representativos en la primera relación sexual que tiene Paola. Lo anterior, en concordancia con el lugar de procedencia del personaje, con el viaje que realiza hasta tal lugar con Andrés y con la manera en que presenta tal interacción sexual como “hacer el amor”.

En este sentido, se reconoce la habitación como un espacio dentro del cual los actores sociales materializan el conocimiento socialmente construido (hacer el amor), en la forma de la

relación sexual, lo que se marca por medio de sus cuerpos desnudos, el acercamiento e interacción que se da entre ellos.

3.4.2 *Diseño*

El tema y los subtemas desarrollados en la secuencia se presentan por medio de los recursos semióticos planos, expresión facial y el espacio en donde interactúan los personajes (aspecto material). En primera medida, los planos ayudan a focalizar los momentos más representativos para Paola en su relación con Andrés, presentando especial énfasis en el subtema de la relación sexual, en donde se emplea la expresión “hacer el amor” que permite comunicar las ideas y perspectivas que Paola tiene acerca del tema.

Evidencia de lo anterior, se observa en el panel 5, que ocupa la mitad de la página, por lo cual se infiere que el momento y su focalización son de especial relevancia en la narrativa de la vida de Paola.

En cuanto a la expresión facial, el recurso advierte formas de crueldad y de dolor en la relación sexual, lo que pone de manifiesto la sensación desde el mundo interior de los personajes en torno a “hacer el amor” como forma de expresión dentro de la pareja, lo que se vislumbra en la cercanía de los cuerpos de los personajes y la claridad que presenta la imagen, por sus formas explícitas de señalar los órganos sexuales.

Por otro lado, en el espacio (la habitación del hotel) se precisa en el significado que este tiene para Paola, al llevar a cabo la relación sexual allí, en la cama, mostrando las prendas de vestir esparcidas en el suelo, lo que connota el tipo de relación que, aunque se conceptualiza bajo la expresión “hacer el amor”, remite al dolor físico y el malestar que esta acción genera.

Al articular las formas de la expresión facial, los planos y la narrativa verbal (deícticos de tiempo, conjugación verbal en pretérito del modo indicativo y onomatopeyas), se advierte que, en

la secuencia analizada, la experiencia y los momentos que se viven dentro de la pareja son aquellos que propician que la relación sexual se consolide y que, por lo tanto, se tome la decisión de poner el cuerpo al desnudo y en interacción con otro.

Como consecuencia, se representan las vivencias y la experiencia como parte del acto de “hacer el amor” y, a su vez, este se manifiesta como una primera experiencia dolorosa que se da dentro de la pareja (Andrés y Paola) y que alude más a un dolor físico que a un disfrute emocional en donde se involucra el cuerpo en el actuar social (aspecto ideativo).

Al analizar las dos secuencias, se hace referencia al color como parte del diseño de las mismas, se analiza en este estrato, puesto que las dos secuencias se caracterizan por los mismos colores: verde y amarillo.

Teniendo en cuenta la teoría del color, este establece una relación con el objeto u objetos representados y se conecta con elementos como la cultura, el sexo y la edad (Caivano, 2017). De acuerdo con esta premisa, se considera que el color presenta relevancia en su uso, pues ayuda a identificar los elementos mencionados previamente y las prácticas sociales en donde se adopta como parte identitaria de un grupo o comunidad, en este caso, de un individuo, la autora.

Por lo anterior, cabe recalcar la utilización del color en el cómic *Virus tropical* y según, la intención del autor, el impacto visual que este genera, así como la relación entre este mismo y el contexto.

De este modo, el color alude a ciertos momentos en la vida de la autora que se ven plasmados en el contenido de los paneles y las viñetas, en donde se presenta el color amarillo acompañado del verde para indicar el clima caliente y tropical que se vive en Cali, en donde transcurre la adolescencia y la adultez de la autora.

Por otro lado, según Caivano, (2017) el color tiene la función de signo icónico, puesto que alude a ciertas asociaciones psicológicas y asignación de significados. Esto quiere decir que colores cálidos como naranja, rojo, amarillo se asocian con el fuego, el sol, el calor y algunos como azules y verdes aluden a colores fríos.

En cuanto al color amarillo, se establece que es un color luminoso y cálido que se relaciona con el sol, la luz y el oro. También genera la sensación de arrogancia, fuerza, estímulo, aunque jovial y excitante ligado a un deseo de liberación (Bustos, 2012 p. 19-20). En este sentido, el color amarillo se asocia con diferentes emociones que la autora refleja por medio de su crecimiento y deseos de liberación de acuerdo con su adolescencia y juventud.

De otro modo, el color verde alude a la naturaleza y vegetación, aunque también se le asocia con la calma, la esperanza, amor, paz, realidad y juventud, su uso también expresa desaprobación de la soledad, deseo de respeto y deseo de ser competente (Bustos, 2012 p.20).

En este color se ven plasmados algunos momentos que Paola vive en su juventud tales como el amor, la esperanza y su realidad misma, los cuales se preservan en el cómic autobiográfico, desde la desaprobación de la soledad y la búsqueda del respeto por la persona que es y representa.

3.4.3 Producción

En el estrato de producción se relaciona los recursos semióticos y los discursos identificados, desde donde se percibe cómo la perspectiva del cuerpo se da en función de la experiencia y la sexualidad. En cuanto al primer aspecto, los discursos circundantes en la secuencia son reiterativos a propósito de los momentos fundamentales de la experiencia de la autora.

Se producen reiteraciones y ejemplificaciones de las situaciones que la autora atraviesa con Andrés y que construyen el camino que conlleva el encuentro sexual entre los personajes. En la misma medida, el contexto basado en el consumo de drogas y la libertad que poseen los personajes al viajar de un lugar a otro, complementa la forma de la ideología que se implica en la secuencia.

Los discursos y recursos semióticos reconocidos sugieren la existencia de “un estatus subjetivo que se relaciona con la experiencia directa y personal que cada sujeto tiene de su propio cuerpo” (Rodó citado por Insaurrealde, 2013 p. 41) en donde las relaciones sexuales se perciben de manera placentera o dolorosa, en el caso particular, “hacer el amor” constituye una primera forma de dolor físico en la pareja que confluye en el descontento emocional.

En esta medida, como lo refiere Insaurrealde, (2013, p. 42), “la corporalidad es constitutiva de toda práctica sociocultural y, por ende, asiento ontológico de la experiencia humana”, que la autora materializa en la forma del cómic y que la revela como responsable de la vivencia de su cuerpo en torno a la sexualidad.

De esta manera, el desnudo del comic presenta también formas erotizantes de la autora con respecto de su propio cuerpo y del cuerpo de Andrés, que señalan la libido de ambos personajes, así la autora contradice ideas instauradas desde las perspectivas patriarcales y de género, en donde se deja de lado “la capacidad erotizante del cuerpo masculino dentro del deseo de la mujer” (Barquín et al., 2016, p.4).

Así, el asunto del cuerpo y la sexualidad se expresa por medio de discursos, actores sociales particulares y prácticas socioculturales que fundamentan la expresión del deseo y el cuerpo en figuras tales como el erotismo visualizado por la autora.

3.4.4 Distribución

En el estrato de distribución se comprende el cómic como un artefacto multimodal complejo debido a la forma en que sus elementos característicos constituyen el mensaje de la narrativa por medio de la articulación de sus modos (visual y verbal). Lo anterior, presenta implicaciones en el acto comunicativo, ya que la autora del cómic cuenta con más espacio para relatar la narrativa de su vida, lo cual complejiza las formas en que el mensaje se construye, puesto que se precisa en el uso de más recursos semióticos, transiciones y relaciones texto – imagen.

La difusión del mensaje se presenta de dos maneras: (1) de forma impresa gracias a la publicación del cómic por parte de la *editorial silueta* de carácter independiente. En este apartado se resalta la importancia del comic y su diferenciación con un comic de corte convencional debido a al número de páginas, cubierta, tamaño de letra y la distancia frente al formato común de las caricaturas. Ligado a ello, se presenta la producción y distribución haciendo referencia a la importancia editorial.

(2) En versión digital, en el blog personal de la autora (Powerpaola), se visualizan algunos de los capítulos del cómic. De esta forma, la difusión del mensaje se da por dos medios diferentes, lo cual amplía las formas de acceso que los lectores tienen a este.

Por otro lado, Pinzón (2018) indica que la distribución del comic también cuenta con traducciones al inglés, francés, italiano y otros idiomas. Posteriormente este se lleva a la gran pantalla del cine para el año 2017 en el “Animation Film Festival”, en Los Ángeles. Por medio del cómic se trata de mostrar algunos sentimientos de Powerpaola, tales como contradicciones, injusticias y alter ego desde el paso de niña a mujer.

De la misma forma, “la distribución de los contenidos semióticos disponibles incluye la potencialidad de preservar, difundir y transformar contenidos que crean nuevas representaciones e interacciones” (Kress, citado por Bustamante, 2011). En el caso del cómic, el cuerpo femenino atiende a su representación desde la autora misma, quien lo muestra a través de las formas del enamoramiento, la interacción sexual, el erotismo, la rebeldía y el amor adolescente y juvenil.

Lo anterior, muestra cómo para la autora el cuerpo es dicotómico en cuanto a su condición biológica y a su condición de actuación social, por medio de lo cual constituye su estado en el mundo. De esta manera, la representación se modifica y se perciben formas de ver el cuerpo desde la postura femenina, lo que se aleja de las formas convencionales estereotipadas que lo habían representado desde la producción del comic por una industria masculina.

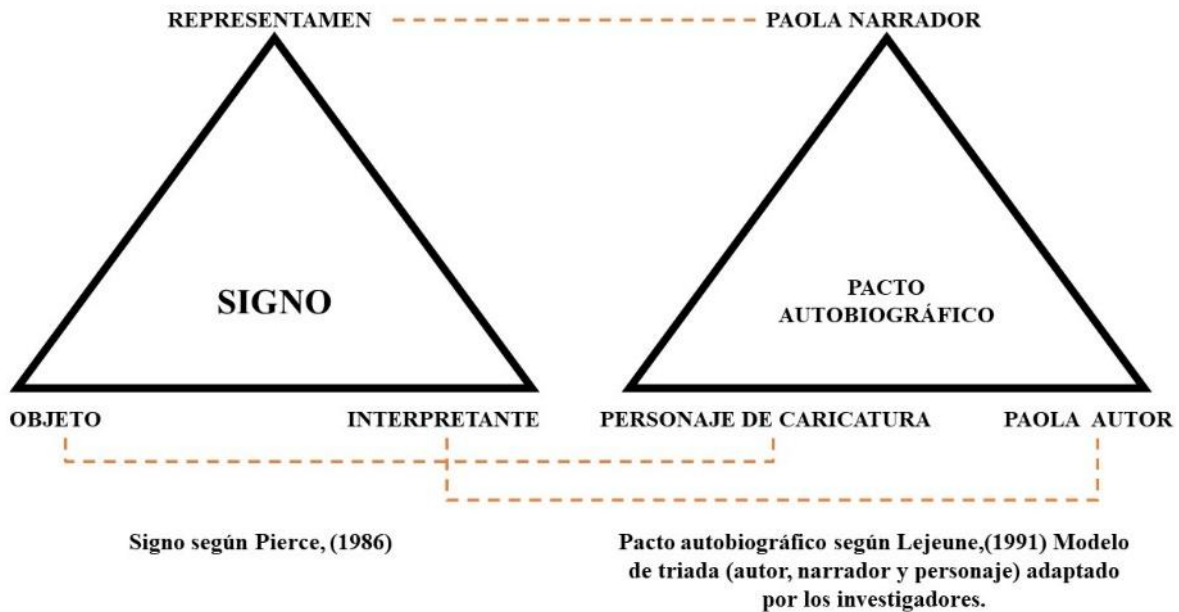
3.5 Categoría Relación autor - personaje de caricatura

El personaje de caricatura en el cómic se presenta por medio del uso de trazos delgados e inestables, lo que da cuenta de la relación que este tiene con la realidad, en donde su grado de cercanía es mayor (McCloud, citado por Domínguez, 2017), esto atiende al género temático (autobiografía) y a la industria de producción, en donde se resalta la forma de editoriales independientes que se alejan de los estándares y patrones comunes de las demás industrias.

Por medio de las narrativas (visuales y verbales), se concluye que la autora hace una proyección de sí misma en las formas del narrador y el personaje de caricatura, lo que alude a la conceptualización del *pacto autobiográfico* (Lejuene, citado por Loperena, 2013). En esta instancia, se reconoce la relación trídica que existe entre el autor, el narrador y el personaje de caricatura, relaciones que se puede representar desde la concepción del signo de Pierce:

Figura 23

Pacto autobiográfico en Lejeune y su representación desde el signo de Peirce



La figura muestra la equivalencia entre el pacto autobiográfico y el signo de Peirce, se presenta la triada autor, narrador y personaje conceptualizada a manera de signo.

A la luz de la figura anterior se observa como el narrador se encuentra en el nivel *representamen*, por cuánto muestra algún aspecto de algo o de alguien, es decir, está en el lugar del signo, así referido por Peirce, (1986). A su vez, este se encuentra en relación con un *objeto*, aquí mostrado como el personaje de caricatura, es decir que “para que algo sea un Signo, debe “representar”, como solemos decir, a otra cosa, llamada su Objeto” (Peirce, 1986).

Por su parte, el *interpretante* se conceptualiza en torno a Paola (como autora) que, como lo refiere Gomila, (1996) se halla en la misma relación denotativa con el objeto del signo en cuestión.

De igual forma, el *pacto autobiográfico* se establece con el uso del pronombre personal *Yo* y el pronombre átono *nos*, como parte del contexto de la enunciación. Es en esta medida, que

se observa que el narrador y el personaje son, respectivamente, sujetos de la enunciación y del enunciado; mientras que el autor es el referente (Lejeune citado por Loperena, 2013).

3.5.1 *La marca de la autora*

La autenticidad de la narración autobiográfica en *Virus Tropical*, se establece desde la marca de la autora que, despliega formas de aludir a la realidad, no solamente desde lo enunciado por marcas deícticas, sino también por medio de las formas del *nombre propio* y el *seudónimo*.

Como lo afirma Lejeune, (1991) el nombre “resume toda la existencia de lo que llamamos autor” (p. 51), ya que este refiere a una realidad en donde el autor es el responsable de lo que se encuentra enunciado directamente en la narración, en el caso particular del cómic. De esta manera, el *nombre* se adjudica a Paola Gaviria y aparece mencionado una vez dentro del cómic, no en la forma del personaje principal, sino de la autora.

Figura 24

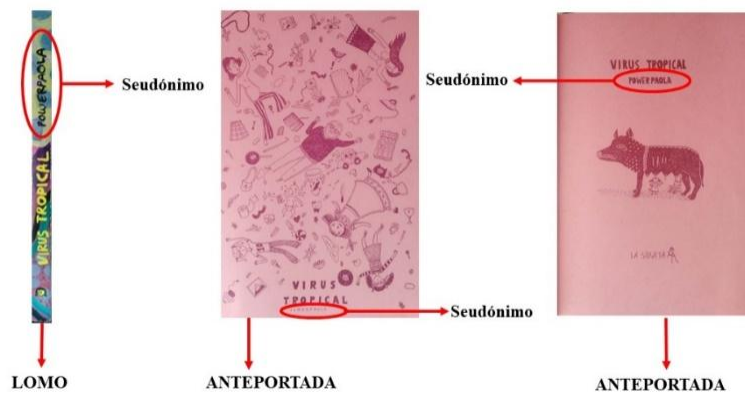
Nombre de la autora: pacto autobiográfico



Se reconoce a la autora dentro del texto junto con la marca de derechos de autor (copyright) que se resalta al lado de su nombre y, en este sentido, concuerda con la *identidad del nombre* entre el autor y el narrador, lo que define a la autobiografía, así como a géneros de corte similar tales como el diario y el autorretrato entre otros (Lejeune, 1991).

Figura 25

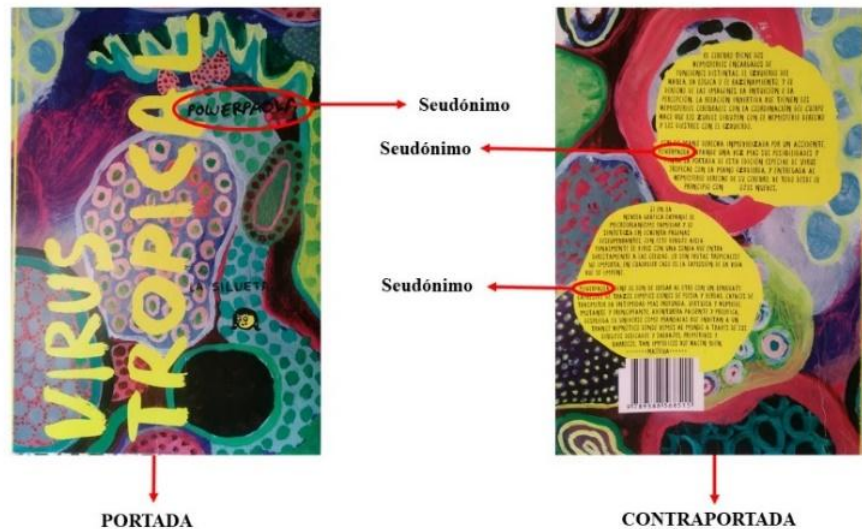
Seudónimo como marca de la autora y su ubicación



Por su parte, *el seudónimo* aparece seis veces dentro del cómic. Al respecto, se considera que este es una proyección del nombre del autor, por cuanto remite directamente a su identidad, el seudónimo no invalida las formas de enunciación conceptualizadas desde el autor, por medio del narrador y el personaje de caricatura del cómic, por el contrario, reitera que la narración autobiográfica está relacionada directamente con su persona (Lejeune, 1991).

Figura 26

Portada y contraportada



La autora se presenta bajo el seudónimo de “POWERPAOLA”. Como se señala en la contraportada, se muestran dos referencias directas a tal seudónimo por parte de la historietista argentina Maitena a través de los enunciados (1) “CON SU MANO DERECHA INMOVILIZADA POR UN ACCIDENTE, POWERPAOLA EXPANDE UNA VEZ MÁS SUS POSIBILIDADES (...)” y (2) “POWERPAOLA TIENE EL DON DE LLEGAR AL OTRO CON UN LENGUAJE EXPRESIVO DE TRAZOS LIMPIOS DE POESÍA Y VERDAD”.

A partir de ello, se indica cómo el seudónimo en representación de la autora es reconocido no solo en la obra en cuestión; se infiere que el mismo es marca representativa de la identidad de la misma en otras publicaciones, de esta manera, se dilucida que el autor no solo es la persona que escribe y publica, entre lo extratextual y el texto, el autor es la línea entre ambos (Lejeune, 1991).

Siguiendo con esta idea, no solo en las figuras previamente referidas (24, 25 y 26) se observa la marca de la autora, esta también se muestra en su blog personal, en donde se conserva

la marca y se representa de igual forma que en la versión física del cómic. A partir de este aspecto, se refuerza la idea del *pacto autobiográfico* y se evidencian sus formas de representar la identidad y la subjetividad de la autora del cómic, lo cual da cuenta de la veracidad de su relato y, por lo tanto, de la representación de su cuerpo.

3.5.2 Rasgos autobiográficos de la autora en conexión con el cómic

Como lo presenta Pinzón, (2018) la vida de Paola Gaviria comienza en Ecuador, es criada en ese país y simultáneamente en Colombia. Con el paso del tiempo adquiere el seudónimo de Powerpaola como nombre artístico, lo que la hace ser reconocida en el medio de la historieta y el cómic. Este nombre artístico adquiere mayor reconocimiento por retratar su vida familiar ligada a conflictos de infancia y adolescencia a través de *Virus Tropical*.

En esta obra, Paola trata de recrear vivencias de su niñez y adolescencia en un contexto que se vuelve universal, por la forma de contar situaciones similares a las de muchas personas, y a su vez, se enfoca desde un espacio local entre Ecuador y Colombia, lo que posteriormente provoca, así, un enfoque más amplio que se configura como parte de la identidad latinoamericana debido a características allí generadas (Pinzón, 2018).

Es gracias a esta obra autobiográfica que el público lector del comic no solo se identifica con las situaciones allí relatadas, sino que a su vez genera un amplio reconocimiento a nivel latinoamericano por la cantidad de elementos y características similares previstas en varios países del continente, como lo es el caso del tinto o café y la empleada de la casa encargada de servirlo, el programa de televisión llamado “Pataclaun” emitido en países de habla hispana, la juventud enmarcada, de una u otra forma, por la contracultura generada en tal época y las vivencias de los personajes en el contexto en el que están inmersos.

3.5.3 *El arte de Paola Gaviria*

En relación con los rasgos artísticos de la autora, Paola ha demostrado su trabajo por el arte y la caricatura a través de libretas en las que realiza bocetos propios de corte heroico. Sin embargo, es a través de Juli Doucet donde ella descubre la capacidad que tiene para plasmar una idea en concreto, que no es más sino el de contar su vida y la de su familia por medio de la narración y el dibujo. En este intento por hacer realidad su arte, encuentra el modo que la hace formar parte de un grupo de caricaturistas latinoamericanos.

Posteriormente, conforman una plataforma en internet llamada historias reales, la cual tiene como objetivo en la vida de la artista, funcionar como puente entre la construcción del comic *Virus Tropical* y su reconocimiento en otros medios como el cine.

De acuerdo con El tío Berni, (2013) el modo en que la autora de “Virus tropical” plasma sus ideas por medio del dibujo nace de la necesidad de expresar algo y hacerlo a través del mismo. Por otro lado, también se resalta la necesidad de enfocar la mirada en el otro como aquel que también siente y de quien es importante hablar, lo que conlleva el desligue de sí misma y su vida relatada. Así, la artista propone otras perspectivas que son necesarias tanto de plasmar, como de contar desde la mirada del otro.

Siguiendo con esta premisa, Paola Gaviria busca maneras alternas en las que su arte se exprese y, de manera conjunta, valida el hecho de tener en cuenta las posibilidades que se generan en el mercado de lo artístico por medio de la internet, donde hay un público objetivo que aprecia el trabajo de la artista, en este caso del comic *Virus tropical* u otros trabajos.

4. **Discusión de Resultados**

A continuación, se presenta la discusión a partir de los resultados obtenidos en el análisis y la interpretación de las dos secuencias seleccionadas. De esta manera, se da respuesta a la pregunta de investigación y a los objetivos planteados al inicio del estudio.

En primera medida, el cuerpo femenino en el discurso del multimodal del cómic *Virus Tropical* se representa, no solo desde lo físico, sino también como un constructo social, con base en la experiencia, la sexualidad, el erotismo y la búsqueda de la identidad por parte de la autora, en concordancia con la autobiografía.

Inicialmente, la representación del cuerpo que realiza Paola Gaviria (Powerpaola) no desliga el cuerpo biológico del cuerpo como forma de actuación social, lo que se observa a lo largo de las secuencias analizadas, puesto que la protagonista alude a su propio cuerpo desde el sentir de las relaciones sexuales, como forma del dolor corporal que atraviesa ella misma como mujer, en esta medida, se observa cómo el cuerpo de Paola en el cómic“ es un cuerpo impuro, es carne y sangre que se desboca y desordena” (Peña, 2015, p. 52).

De igual forma, el cuerpo como actuación social, se refleja a partir de las experiencias que vive Paola en busca de la construcción de su identidad, por lo que se confirma, que “el cuerpo no es una cosa, sino una situación: nuestra forma de captar el mundo y el esbozo de nuestros proyectos” (Pardina, 2015 p. 61).

La experiencia corporal de Paola se presenta desde las marcas emocionales (dolor, tristeza, burla, decepción) que se tejen en las relaciones con los demás y consigo misma, lo que configura formas de experimentar y vivenciar el cuerpo desde acciones como “hacer el amor” y, a partir de la representación de éste por medio de la simpleza y la sencillez de los trazos.

En el caso puntual de *Virus tropical*, Paola se forma con base en las experiencias que establecen su identidad, por lo que el empoderarse es una cuestión natural dada por las circunstancias en las que el cómic se realiza, y las mismas situaciones que la autora plasma en este.

Este resultado coincide con lo hallado en el trabajo realizado por Chu y Coffey, (2015) quienes reflejan a través de su investigación cómo desde el cómic autográfico sus autoras llegan a consolidar la subjetividad con base en sus experiencias.

Por otro lado, este hallazgo difiere de lo conceptualizado por Pratiwi, (2013) y Veloso, (2015) en donde se representa a la mujer de manera estereotipada, por lo cual se infiere que el género temático y las formas de producción del cómic, por parte de la autora, en este caso desde lo femenino, cambian fundamentalmente las concepciones que se tienen en torno al cuerpo de la mujer.

De igual forma, se devela que el cuerpo también se representa a través de la sexualidad y el erotismo que la autora refleja por medio de expresiones contenidas en la narrativa verbal (“hacer el amor”) y en la narrativa visual, como la desnudez de los cuerpos que dan cuenta de los discursos, premisas y significaciones en las que se hallan las acciones de los individuos y que, orientan sus tendencias y sus deseos (Barquín et al., 2016).

Teniendo en cuenta lo anterior, la autora expresa una relación trídica: cuerpo-sexualidad-erotismo, lo que señala una forma social de relación que presenta el sujeto con los demás, ya que, como lo refiere Paz citado por Barquín et al., (2016 p. 76) “sin el otro, no hay erotismo”, y dado que el erotismo se encuentra inmerso en esta relación trídica, se determina que para que haya

erotismo se necesita sexualidad, y para que se dé la sexualidad se necesita del accionar del cuerpo en los constructos sociales en donde este habita.

De otro modo, el personaje de caricatura en el cómic está construido por medio de los recursos semióticos planos, lenguaje corporal, expresión facial y tipo de trazo, que se relacionan con la focalización, las distancias simbólicas, el espacio, el estado emocional y la cercanía misma del personaje con la realidad.

De tal manera, se puede establecer que el personaje de caricatura es diverso en los estados emocionales que manifiesta, lo cual da cuenta del mundo interior del mismo que se considera en la expresión de una variedad de sentimientos (amor, decepción, dolor, tristeza y preocupación entre otros), por medio de los rasgos de la expresión facial que se manifiestan y se resaltan a partir de cada uno de los planos, en lo que se refiere al enfoque.

Del mismo modo, a través las expresiones de la gestualidad, se produce un proceso de la evocación con las formas en estas se encuentran almacenadas en la memoria, con el fin de asignarles connotaciones específicas que evoquen sensaciones asociadas a tales expresiones (Cuñarro y Finol, 2013).

En cuanto a la focalización, el personaje de caricatura se construye desde su mismo interior, lo que relaciona la forma de la experiencia vivida desde una perspectiva única, como lo establece Guzmán (2017), “en el cómic ocurre algo similar, pues existe la intención de focalizar todo desde la mirada del personaje principal que se vuelve el foco perceptivo a través del cual se filtra toda la información” (p. 236).

Así, se contempla como el personaje de caricatura está constituido también a partir de la percepción que este tiene acerca de los eventos y las realidades discursivas que se expresan en la narrativa.

En la misma medida, el personaje aporta a la construcción de la identidad desde las distancias simbólicas (McCloud, 2007) que establece con otros, lo que se marca por medio del lenguaje corporal con la existencia de posturas asimétricas que revelan formas de desequilibrio emocional por las situaciones vividas, así como las relaciones que el personaje desarrolla con su entorno, desde donde narra su vida con base en la relación del tiempo (pasado), el espacio (formas de relación con otros) y la identidad (“construcción de sentido social, es decir, como una construcción simbólica” (Vázquez y Ariosa, 1991, p. 32).

Por lo tanto, el personaje construido por medio de la figura del espacio refleja la memoria y la identidad desde el influjo semiótico de la representación del cuerpo, al comprender que la significación del espacio y el sentido que a este se le otorga depende, en gran medida, de las formas en que el cuerpo lo habita y no del espacio en sí mismo, ya que el proceso de habitarlo, lo dota de una carga semántica representativa para el sujeto en sí, en este caso para el personaje de caricatura del cómic.

A partir de lo anterior, se visualiza la construcción del personaje desde lo semiótico-discursivo (Pardo, 2020), en donde la articulación y elección de los recursos semióticos dentro del cómic devienen en la constitución de un personaje que está atravesado por procesos socio históricos y culturales que moldean su discurso, formas de ver el mundo y experimentar la significación del cuerpo en su representación.

Desde la multimodalidad se reconocen hallazgos importantes para el presente estudio, que se concretan en la relación entre los modos verbales y visuales como parte del universo fundamental que compone el artefacto cultural y multimodal del cómic.

Teniendo en cuenta lo anterior, es menester comprender el potencial de significación de los modos mencionados previamente, con base en las interacciones multimodales (Cohn, 2016), en donde se encontraron dos formas características por medio de las cuales se construyen los significados: *relaciones texto-imagen* y *transiciones*.

Las relaciones texto-imagen, se consideran desde dos tipos de interacciones más recurrentes dentro de las secuencias: *combinación de adición* y *combinación paralela* (McCloud, 2007). Inicialmente, *la combinación de adición* presenta una forma de complementariedad al construir el significado, esto se debe a que el potencial expresado por alguno de los dos modos (sea visual o verbal), es complementado por el otro de manera recíproca, para contribuir a la constitución de los discursos y formas representativas del cuerpo femenino, conceptos similares se hallan en la postura de Rosero, (2010) a través de la *clarificación*.

Por lo tanto, un resultado representativo es que estas relaciones constituyen el significado a partir de la *función de desarrollo*, la cual se da por la amplificación del significado de parte de alguno de los modos (Vados, 2019).

De acuerdo con lo anterior, dichos potenciales se *resemiotizan* (Arias y Paulina, 2013) puesto que se reinterpretan, en este caso, a la luz de los discursos que representan el cuerpo femenino en el cómic objeto de este estudio, como se ha referido en los resultados presentados anteriormente.

La combinación paralela pone de manifiesto cómo la interacción entre el texto y la imagen se da por medio de la *divergencia* (Castillo-Vidal, 2004; Vados, 2019) por cuanto se observan puntos de contacto entre el texto y la imagen, que aluden a la representación del cuerpo, pero que no ilustra de manera explícita lo que el otro modo expresa. Esto quiere decir, que, en la relación, lo narrado por la autora y lo ilustrado pertenecen a diferentes partes de la narrativa.

Por último, se comprende cómo la *función de relevo* (Barthes, 1986), dentro del universo narrativo del cómic, es de vital importancia a la hora de realizar una adecuada lectura de este texto multimodal, puesto que muestra la representatividad que posee un elemento dentro de otro en los sistemas de significación.

En cuanto a las transiciones, se evidenció que la recurrencia de las mismas está basada en dos tipos fundamentales: *acción-acción* y *tema a tema* (McCloud, 2007). Estas se presentan en el cómic con el fin de construir el significado en relación con los sujetos involucrados, se enfocan en el personaje protagonista del comic y resaltan los entornos en los que este se halla en las secuencias.

En este sentido, la transición no solo se refiere a la temporalidad dentro del cómic, sino también a la manera en que esta representa sentidos y alude pragmáticamente a la función de estos dentro del contexto.

Así, se muestran los modos (verbales y visuales) que entrañan recursos semióticos seleccionados con base en el tipo de texto y en función del contexto, los cuales se articulan en un tejido sígnico que se configura en la *orquestración semiótica* que da lugar a la complejidad de la comunicación multimodal.

Teniendo en cuenta uno de los objetivos de la presente investigación, se expone que la relación entre el autor y el personaje de caricatura en el cómic efectivamente se establece, esto por medio de la referencia a tres personas que conforman el *pacto autobiográfico*. Por lo tanto, se alude al nombre de una persona quien relata su historia y quien hace parte de la misma como protagonista “se necesita en el texto una afirmación que nos indique que ese nombre es el mismo nombre del personaje” (Pardo, 2009 p. 19).

En el caso particular, se representa una marca de la autora a través del seudónimo *Powerpaola*, el cual es una extensión del nombre del autor, por lo que se reconoce como parte de este y se sugiere que, a partir de lo anterior, la autobiografía adquiere su carácter verosímil y muestra la subjetividad y la identidad de la autora del comic en función de la representación de su cuerpo.

En esta medida, se explica que la relación entre el autor y su representación como personaje de caricatura se efectúa por medio de la marca de la autora. En este caso se expone, en primera instancia, a Paola como personaje que hace parte de todas las acciones que se generan dentro de la secuencia del comic y que, en segunda medida, va acompañada por el relato del narrador.

En este punto, se halla un componente importante que hace alusión a la *focalización* como la manera en que se relata un hecho, teniendo en cuenta la perspectiva del narrador. Por lo tanto, la relación autor – personaje se halla desde un tipo de focalización interior, como aquella en que se tiene una percepción de lo interno, objeto o personaje, según García, (1992).

De este modo, el resultado sugiere que el narrador cumple una función importante puesto que ayuda a secuenciar todas las acciones presentadas dentro del comic de forma coherente. A su

vez, propende por la participación del personaje principal, Paola, al cual alude su autobiografía *Virus tropical*, pues en esta última es en donde se reconoce el papel del autor dentro cómic.

Lo establecido anteriormente refuerza la idea de narración por medio del enunciado, como lo plantea Hamburger citado por De cabo y Pereira, (2007), en donde se reconocen formas de saber, percibir y hacer en el mundo desde una postura denominada un *yo de origen*, que se configura en la mirada y perspectiva misma del autor del comic autobiográfico y que, como consecuencia, establece un puente de comunicación entre *Powerpaola* y el personaje principal, teniendo en cuenta el narrador.

Este estudio revela que el color, en el comic *Virus tropical*, refuerza las situaciones vividas por Paola en cada una de las etapas de su vida, en donde también se tiene en cuenta a su familia como un aspecto importante dentro del relato.

De acuerdo con lo anterior, se establece que los colores representan no solo sentimientos y estados, sino que ayudan a reforzar la idea de desarrollo del personaje, Paola, dentro del comic, por medio de la forma artística y colorida de su vida, plasmada por medio de trazos sencillos que poseen una carga semántica significativa para la artista.

A partir de lo tratado, se comprende que los referentes teóricos empleados fueron fundamentales con el propósito de develar la representación del cuerpo femenino, ya que los mismos permitieron dilucidar la forma en que el cómic se comprende como texto multimodal, a partir de articulación de los modos visuales y verbales en donde se establecen sentidos y significados involucrados en contextos de circulación discursiva.

De igual manera, la fundamentación teórica del estudio contribuyó a la consolidación del abordaje metodológico y, por lo tanto, al cumplimiento de los objetivos que se plantearon en la fase inicial de la investigación.

Sin embargo, a lo largo del proceso investigativo, los referentes metodológicos establecidos en un inicio no fueron empelados, puesto que sus teorías fueron de difícil acceso, por lo cual no se pudieron estudiar en profundidad con el fin de ser adaptadas para dar tratamiento al objeto de estudio. Tal es el caso del modelo de *análisis crítico del discurso multimodal* de Machin y Mayr, (2012).

No obstante, al estudiar los postulados teóricos de Kress y Van Leeuwen (2001), se evidencia que estos son propicios y adecuados para llevar a cabo el proceso de análisis multimodal por medio de la ruta que los autores presentan para estudiar textos multimodales de este tipo, como lo es el cómic.

Del mismo modo, gracias a los referentes teóricos y metodológicos, se conceptualizó la forma de analizar el cómic desde la mirada de la lingüística, ya que como se mostró en el estado del arte, esta era una necesidad reconocida por otros investigadores para ser estudiada en el campo del lenguaje.

5. Conclusiones

Teniendo en cuenta el análisis y los resultados hallados en el estudio, la representación del cuerpo femenino en el discurso multimodal del cómic autobiográfico *Virus Tropical* no presenta una estrecha conexión con los discursos patriarcales, desde los cuales diversas investigaciones, realizadas previamente, consideraban que el cuerpo femenino se representaba. Sin embargo, es necesario explorar otros cómics elaborados por la misma autora para poder dar cuenta y consolidar que la representación de su cuerpo se desarrolla de la misma manera.

La exploración de los recursos semióticos empleados y su posterior articulación dentro de los modos, sugiere que el cuerpo de Paola se constituye a partir de las marcas emocionales y la interacción que presenta tanto consigo misma, como con los demás, lo que sin duda alguna alude a su propia subjetividad e identidad, desde donde se construye el mundo y se relata una realidad discursivamente edificada desde la experiencia.

Al reconocer que el personaje de caricatura se construye a partir de recursos semióticos particulares (planos, expresión facial, lenguaje corporal, tipo de trazo) que permiten llegar a explicarlo, se considera que las perspectivas *semiótico-discursivas* juegan un papel fundamental en el estudio de este tipo de personajes, puesto que las mismas pueden evidenciar cómo la articulación de recursos semióticos devienen en la constitución de un tejido sígnico, que amplía los significados y los sentidos sobre los cuales los sujetos experimentan la forma de ver el mundo y la representación de su cuerpo por medio del discurso.

En consideración de la narrativa visual y verbal, las relaciones texto-imagen y las transiciones exponen cómo el potencial de significado de los modos involucrados en el texto multimodal del cómic se *resemiotizan*, es decir, se reinterpretan para aludir a la representación

del cuerpo, lo que da cuenta de la importancia de la multimodalidad para abordar el estudio de los artefactos de la cultura y los significados que se construyen a partir de estos en torno a los sujetos, así como la manera en que los mismos circulan en la sociedad.

Por otra parte, se concluye que la verosimilitud de los hechos narrados en el comic y, por lo tanto, la representación del cuerpo femenino, se establece a través de la conceptualización del *pacto autobiográfico*, en donde se resalta la forma enunciativa del yo, *como sujeto del enunciado y de la enunciación*, así como la marca de la autora representada por medio del *nombre y del seudónimo*.

Teniendo en cuenta lo anterior, la idea del *pacto autobiográfico*, abordada en el presente estudio sirve, para desentrañar la forma en que los textos autobiográficos remiten a la realidad por medio de la triada *autor, narrador y personaje de caricatura*.

Para trabajos de estudio del discurso multimodal, en los que es importante tanto analizar, como interpretar los recursos semióticos allí dispuestos, cabe resaltar que el color es un elemento necesario, puesto que ayuda a la revalidación de algunos hechos analizados como lo es el caso del cómic autobiográfico *Virus tropical*, el cual presenta un ambiente en particular que está en consonancia con cada momento plasmado de la autora durante su relato y, por lo cual, ayuda a constituir la identidad con base en a los sentimientos, vivencias, prácticas sociales y culturales que presenta la artista a través de la aplicación de este.

La investigación futura sugiere abordar cómics autobiográficos realizados por otras autoras de diversas nacionalidades, esto con el fin de estudiar como la representación del cuerpo que posee cada una de ellas varia o se presenta de manera similar, lo cual puede dar cuenta de

cómo la mujer y su cuerpo han modificado sus formas de actuación y representación en contextos particulares.

De igual manera, se propone que la investigación en el campo del lenguaje debe contemplar estudios en torno a las *metáforas multimodales* en tipos de textos estáticos como el cómic, con el propósito de ampliar el espectro investigativo en torno a las potencialidades que el medio desarrolla en la actualidad y la manera en que este construye formas de comunicar con base en el lenguaje.

En la misma medida, se considera representativo para la investigación futura, el estudio de cómics autobiográficos realizados por hombres, con el objetivo de determinar como la representación de cuerpos tanto de hombres como mujeres, sugieren formas de masculinidad y feminidad que den cuenta de los tipos de sujetos que se configuran en las sociedades actuales, desde la perspectiva de los estudios del lenguaje.

Para finalizar, el análisis y resultados obtenidos en esta investigación constituyen un aporte para futuras investigaciones en el campo del lenguaje que se relacionen con el análisis del discurso multimodal, en textos como el cómic, en lo que respecta al análisis de recursos semióticos y potenciales de significado de los diferentes modos (verbal y visual), que pretendan develar cómo estos se articulan y dan lugar a formas complejas y ricas de comunicación que derivan en representaciones tales como las del cuerpo femenino.

Referencias

- Arias, P., & Paulina, G. (2013). Buscando una definición integrada de texto multimodal y alfabetización visual (Tesis de pregrado). Universidad del Bio – Bio, Chile.
<http://repobib.ubiobio.cl/jspui/handle/123456789/1376>.
- Ariola, (1987). Por Biafra <https://www.coveralia.com/caratulas/Los-Toreros-Muertos-Por-Biafra-Frontal.php>. Recuperado el 13 de marzo de 2021.
- Arrieta, L. E. & Avendaño, G. S. (2018). El discurso del tuit: un análisis lingüístico, sociodiscursivo y sociopragmático. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, (32), 107-130.
- Barquín, H. S., Barquín, C. S., & Serrano, E. R. (2016). El luminoso objeto del deseo: el cuerpo femenino y la escultura desde el género. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 11 (20), 70-83.
- Barthes, R. (1986). Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces. Barcelona: Paidós
- Blanco R., J. N. (14 de marzo de 2016). La corriente interpretativista aportes y críticas a la investigación. *Doctorado en Ciencias de la Educación ULAC*.
<http://doctoradoulacyordis.blogspot.com/2016/03/la-corriente-interpretativista-aportes.html>.
- Bourdieu, P. (2000). La dominación masculina. Barcelona: Anagrama.
- Bustamante V., L. (2011). Relaciones de poder y dominación en el comercial de televisión "Snickers cómete el mundo". *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, (18), 43-53.
- Bustos, G. (2012) Teorías Del Diseño Gráfico. Tlalnepantla: Red Tercer Milenio.

Caivano, J. L. (2017). Las teorías de la luz y el color como contribución a la semiótica visual: La semiótica como paradigma para el estudio de la luz y el color (Tesis de doctorado).

Universidad de Buenos Aires, Argentina.

<http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4349>.

Cárcamo M., B. (2018). El análisis del discurso multimodal: una comparación de propuestas metodológicas. *Forma y Función*, 31(2), 145-174.

Cardenal O., T. (2012). Ese cuerpo que no es uno. La sexualidad femenina en Luce Irigaray.

Thémata. Revista de Filosofía, 46, 353-360.

Castañeda C., C. (2018). Análisis lingüístico interaccional de la representación de la mujer en 40 historietas Mafalda (Tesis de maestría). Universidad de Antioquia, Colombia.

<http://hdl.handle.net/10495/12894>.

Castillo-Vidal, J. (2004). Fundamentos teóricos del análisis de contenido en la narración secuencial mediante imágenes fijas: el cómic. *El profesional de la información*, 13 (4), 248-271.

Chu, K. W., & Coffey, S. (2015). Multimodal Analysis of Graphic Novels: A Case Study Featuring Two Asian Women Travelers. *Intercultural Communication Studies*, 24 (1), 145-166.

Cohn, N. (2005). Un-Defining" Comics": Separating the cultural from the structural in 'comics'.

International Journal of Comic Art, 7 (2), 236-248.

Cohn, N. (2012). Comics, linguistics, and visual language: The past and future of a field. En Frank Bramlett (Ed) *Linguistics and the Study of Comics* (pp. 92-118). Palgrave Macmillan, London.

Cohn, N. (2016). A multimodal parallel architecture: A cognitive framework for multimodal interactions. *Cognition*, 146, 304-323.

Coral-Díaz, A. M. (2010). El cuerpo femenino sexualizado: entre las construcciones de género y la Ley de Justicia y Paz. *International Law*, (17), 381-409.

Cuñarro, L., & Finol, J. E. (2013). Semiótica del cómic: códigos y convenciones. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 22, 267-290.

De Beauvoir, S. (1981). *El segundo sexo* (1949). Buenos Aires: Siglo XX.

De Cabo, Camilo y Pereira, Leonardo (2007). *Mecanismos característicos principales del cómic que lo vinculan al género autobiográfico y al régimen de la no ficción*. IV Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. <https://www.aacademica.org/000-024/91>.

Domínguez, Paloma. (2017). La representación de cuerpos femeninos en el discurso multimodal del cómic. *Revista Isla Flotante* (6). Recuperado de <https://www.researchgate.net/publication/320211670>.

Editorial Común (s.f). *Virus tropical*. <https://www.laeditorialcomun.com/comun/62-virus-tropical-9789872457891.html>

Eisner, W. E. (2000). *El cómic y el arte secuencial: teoría y práctica de la forma de arte más popular del mundo: versión ampliada con la impresión digital*. Norma, Barcelona.

El tío Berni (2013). Entrevista con PowerPaola. Recuperado de <http://www.entrecomics.com/?p=88283> el 15 de Febrero de 2021.

Frydrysiak, S. (2008). "The representation of the female body in the feminist are as the body politics". En Magdalena Baranowska-Szczepańska (Ed). *w Ona w XXI wieku - Interdyscyplinary obraz kobiety*, (pp. 301 – 324). MAIUSCULA, Poznań.

García Barrientos, J. L. (1992). Problemas teóricos de la focalización narrativa (para una teoría" general" de la focalización). *Tropelias Revista de la Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 3. 33-52 https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.199233659.

Gil, R. M. C. (2011). *Diseño de proyectos de investigación cualitativa*. Noveduc, Buenos Aires.

Gomila, T. (1996). Peirce y la ciencia cognitiva. *Anuario Filosófico* (29), 1345-1367 https://www.researchgate.net/publication/39378766_Peirce_y_la_ciencia_cognitiva.

Grosz, E. (2018). *Space, time and perversion: Essays on the politics of bodies*. Routledge. Great Britain.

Guzmán T., A. (2017). *Figuraciones del yo en el cómic contemporáneo* (Tesis doctoral). Universidad Autónoma de Barcelona, España. <https://hdl.handle.net/10803/456586>.

Haquin, D. M. (2009). *Co-utilización de recursos semióticos para la regulación del conocimiento disciplinar. Multimodalidad e intersemiosis en el Discurso Pedagógico de Matemática en 1 año de Enseñanza Media* (Doctoral dissertation, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso).

Hatfield, C. (2009). *Alternative comics: An emerging literature*. Univ. Press of Mississippi. Oxford, Mississippi.

Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2010). *Metodología de la investigación*. Ciudad de México. México: McGrawHill Interamericana.

Insaurralde, E. R. (2013). *Sexualidad, cuerpo y género: Las representaciones de jóvenes pobres de la ciudad de La Plata* (Bachelor's thesis, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación).

Kress, G. & van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal discourse: the modes and media of contemporary communication*. Arnold. New York.

Kubissa, L. P. (2015). Las mujeres son cuerpo: reflexiones feministas. *Investigaciones feministas*, (6), 108-122

Kunka, A. J. (2017). *Autobiographical comics*. Bloomsbury Publishing. New York.

Lagarde, M., (1990). Identidad femenina. En *Género e identidad* (pp. 1-10). Quito: Editorial Fudeteco. Disponible en <https://mep.go.cr/sites/default/files/Identidad%20femenina.pdf>

Lamizet, B. (2010). Semiótica del espacio y mediación. *Tópicos del seminario*, (24), 153-168.

Lejeune, P. (1991). El pacto autobiográfico. *Suplementos Anthropos*, (29), 47-61.

Loperena Garde, J. (2013). El espacio autobiográfico (Tesis de Maestría) Universidad Pública de Navarra. España. <https://hdl.handle.net/2454/10008>.

Martínez L., M. (2007). Una aproximación a cómo se construye la imagen de los emigrantes en la prensa gratuita. *Brno Studies in English* (35), 63-76 Universidad de Alicante, España.

McCloud, S. (1993). *Understanding comics: The invisible art*. Northampton, Mass.

McCloud, S. (2007). *Hacer cómics: secretos narrativos del cómic, el manga y la novela gráfica.*, Astiberri, Bilbao.

Muñiz, E. (2014). Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. Una necesaria mirada feminista. *Sociedade e estado*, 29 (2), 415-432.

Naharro, F. G. (2012). Cultura, subcultura, contracultura:" Movida" y cambio social (1975-1985). In *Coetánea: III Congreso Internacional de Historia de Nuestro Tiempo* (pp. 301-310). Universidad de La Rioja.

Neira, C. C. (2018). Discursos de protesta y redes sociales. Análisis de las prácticas discursivas activistas producidas en la comunidad de facebook universitario informado durante las movilizaciones estudiantiles en Chile (2011-2013). Doctoral dissertation, Universitat Pompeu Fabra.

Ni, L. W. (2011). Understanding interaction of visual and verbal grammar in comics using systemic functional linguistics (Masters thesis). National University of Singapore, Singapore. <http://scholarbank.nus.edu.sg/handle/10635/31587>.

O'halloran, K. L. (2012). Análisis del discurso multimodal. *Revista latinoamericana de estudios del discurso*, 12 (1), 75-97.

Ortiz, O. A. (2015). Enfoques y métodos de investigación en las ciencias humanas y sociales. Bogotá. Ediciones de la U.

Pacheco, J. A. G., & Rodríguez, F. J. L. (2012). La representación icónica y narrativa de la mujer en el cómic japonés masculino: el shounen manga y el horror manga. *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, (7), 119-136.

Pardina, T. L. (2015). El cuerpo de las mujeres como locus de opresión/represión. *Investigaciones Feministas*, (6), 60-68.

Pardo Ruge, O. F., (2009) *La escritura autobiográfica en Escenas de una vida de provincias de JM Coetzee* (Tesis de pregrado) Universidad Javeriana, Bogotá.
<http://hdl.handle.net/10554/43415>.

Pardo A., N. (2008). El discurso multimodal en YouTube. *Revista latinoamericana de estudios del discurso*, 8 (1), 77-107.

Pardo A.,N. (2020). Storytelling: representaciones mediáticas de las memorias en Colombia. *Pragmática Sociocultural/Sociocultural Pragmatics*, 8 (1), 1-40.

Pastor, P. (2017). La deixis locativa y el sistema de los demostrativos. Madrid, Arco Libros.

Peirce, C. (1986). *La ciencia de la semiótica*. Buenos Aires: Nueva Visión

Peña Aguado, M. I. (2015). Cuerpo indeterminado: La precariedad del cuerpo en el discurso feminista. *Revista de la Academia*, (20), 47-65.

Pinzón, N. (2018). El humor y el dolor. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 43 (1), 93-116.

Pratiwi, S. S. (2013). Women's portrayals in the comic books (A Visual grammar of the heroines' portrayals in the selected comic books published by Dc Comics and Marvel). *Passage*, 1 (2), 119-124.

Requena, J. G., Casanova, V. J., Ortiz de Zarate, A. A., (2016) *Creación de una metodología audiovisual digital para el análisis formalizado y cuantificable de los textos audiovisuales. 1. Unidades de segmentación. 2. Punto de vista visual* (Proyecto de investigación). Universidad Complutense de Madrid, Madrid.

<https://www.ucm.es/atad/proyectos-de-investigacion>.

Rodríguez C., D. & Velásquez O., A. (2011). Análisis crítico del discurso multimodal en la caricatura internacional del periódico The Washington Post. *Cuadernos de Lingüística Hispánica*, (17), 39-52.

Rosero, J. (2010). Las cinco relaciones dialógicas entre el texto y la imagen dentro del álbum ilustrado. http://www.anniemate.com/ilustradorescolombianos/documentos/doc/LAS_CINCO_RELACIONES_DIALOGICAS-JOSE%20ROSERO.pdf. Recuperado el 15 de marzo de 2021.

Sandoval, J. É. N. (2015). Tradición autobiográfica y autoficción en la literatura hispanoamericana contemporánea. *De Raíz Diversa*, 2 (3), 221-242.

Sędek, M. (2015). Explorando la combinación de lenguaje e imagen: el caso de la metáfora multimodal. *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, (22), 113-127.

The cars, (1978) <https://www.coveralia.com/caratulas-de/the-cars.php>

Vivar, T. K. & Quizhpi, S. A., (2020). *Diseño de un cómic para enseñar sobre una fecha histórica del Ecuador* (Tesis de pregrado), Universidad de Cuenca, Cuenca.

<http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/35174>.

- Trabado-Cabado, J. M. (2012). Construcción narrativa e identidad gráfica en el cómic autobiográfico: retratos del artista como joven dibujante. *Rilce: Revista de Filología Hispánica* (28) 223-256.
- Vados, A. E. Castaño, C. A. & Rodríguez, W. H. (2019). Modelo de clasificación y visualización de relaciones texto-imagen. *Kepes*, 16 (20), 283-343.
- Vartabedian, J. (2007). El cuerpo como espejo de las construcciones de género. Una aproximación a la transexualidad femenina. *Quaderns-e de l'Institut Català d'Antropologia* (10), 1-14.
- Vázquez, J. C. A., & Ariosa, M. A. P. (1991). Tiempo, espacio e identidad social. *Alteridades*, (2), 31-41.
- Veloso, F. O. (2015). Comicbooks as cultural archeology: Gender representation in Captain America during WWII. *Linguistics & the Human Sciences*, 11. 285-299.
- Ventola, E., Charles, C., & Kaltenbacher, M. (Eds.). (2004). *Perspectives on multimodality* (Vol. 6). John Benjamins Publishing. 190-207.
- Yu, N. (2009). Nonverbal and multimodal manifestations of metaphors and metonymies: A case study. En C. Forceville & E. Urios-Aparisi (eds.), *Multimodal metaphor* (pp. 119-143). Berlin/New York: Mouton de Gruyter.

Anexos

Anexo 1.

El amor



(Virus Tropical, 2013)





(Virus Tropical, 2013)

Anexo 2.

Adulter.



(Virus Tropical, 2013)



(Virus Tropical, 2013)