

El Extranjero, de Ferrandez: Recursos narrativos para una adaptación

Francisco Pérez¹

El Extranjero, de Camus, se ha ganado un lugar en la historia de la literatura universal. Publicada en 1942 y definida por Barthes como “la primera novela clásica de posguerra, (...) obra (...) significativa [que] señala una ruptura y resume una nueva sensibilidad” (2003, p. 75), sosteniendo una nueva filosofía. La novela busca inspirarnos, a través de su narración, sus elementos y su personaje, Meursault, el sentimiento del absurdo. En “Explicación de *El Extranjero*”, Sartre caracteriza al absurdo como:

La relación del hombre con el mundo. La absurdidad primera pone de manifiesto ante todo un divorcio: el divorcio entre las aspiraciones del hombre hacia la unidad y el dualismo insuperable del espíritu y la naturaleza, entre el impulso del hombre hacia lo eterno y el carácter ‘finito’ de su existencia, entre la ‘preocupación’ que es su esencia misma y la vanidad de sus esfuerzos. (1960, p. 78).

El hombre está separado del mundo, es exterior a él, está frente a él. Meursault será aquel que otorga su mirada distante, subjetiva, descriptiva. Será el “extranjero” que genera rechazo porque no acata las razones del mundo, no juzga, no se apropia, sólo describe y actúa sabiendo que “eso no tiene importancia”, muletilla y afirmación repetida por Meursault, que se encarga de acentuar cada vez más esta separación inevitable entre hombre y mundo, entre hombre y Naturaleza.

¹ Universidad Nacional de La Plata. perez_francisco@live.com.ar

Si bien encontramos esta distancia en el diálogo del narrador (en la imparcialidad ante las situaciones del mundo), vemos que el discurso directo es escaso en relación a las múltiples instancias de descripción. En la novela, en la literatura, estas descripciones pueden dar cuenta de una mirada, dar cuenta, en este caso, del mundo externo a Meursault, de la relación absurda entre hombre y mundo, de la “sumisión al absurdo”² y la soledad que experimenta el narrador. Este lenguaje literario, verbal, se distingue, lógicamente, del lenguaje de las historietas, donde lo verbal se entrelaza e intercala con lo visual, generando conexiones y reciprocidad. Cuñarro y Finol otorgan una definición general de este tipo de lenguaje:

El lenguaje de los cómics está formado por códigos lingüísticos, icónicos, cromáticos y gráficos. (...). Los códigos gráficos son convenciones formalizadas aceptadas tácitamente por la comunidad que las utiliza y así, al universalizarlo, se posibilita una lectura común de los mismos. En este sentido, el cómic retoma técnicas y formas de otras artes como la fotografía, el cine y la pintura, para transformarlas de acuerdo con sus necesidades, otorgándoles diversas dimensiones semióticas. (2013, p. 268).

El hecho de retomar técnicas de otras artes no convierte a la historieta en una comunión de lenguajes “extranjeros”, por así decirlo, sino que configura un lenguaje y codificación característicos y particulares de esta forma narrativa. El nexo entre lo verbal y lo no verbal, la apreciación estética y comunicacional, se da de otra forma. Groensteen (2007) diferencia al “género narrativo” de los “tipos narrativos” (dentro de los cuales estará el cómic, la novela y el cine, por ejemplo) e indica que cada uno de estos tipos narrativos “propone al público otro modelo explícito de narrativa y se inclina hacia sus competencias particulares”³ (p. 16), por lo que cada lenguaje estará caracterizado por una forma particular de narrar, acorde a sus formas específicas de codificación, incluso tratándose de una adaptación, como será el caso de *El Extranjero*, de Ferrandez.

Jacques Ferrandez, un historietista argelino nacido en 1955, publica *El Extranjero* en 2013. Editada por Gallimard, la historieta establece desde la

² “Camus [nos propone] un acto puro, inconsecuente, separado de sus vecinos, lo bastante sólido para manifestar una sumisión al absurdo del mundo (...).” (Barthes, 2003, p. 78).

³ La traducción es mía.

primera página las particularidades de la misma, no sólo en relación (y en comparación) con la novela de Camus, sino también en relación a los códigos gráficos de otras historietas.

En la página 5 (el comienzo de la historia) vemos cómo Ferrandez otorga una visión general del lugar, para, luego, introducir al personaje de Meursault a través de una serie de viñetas que lo muestran subiendo al autobús. Si nos detenemos en la primera imagen, en la “panorámica”, por llamarla de algún modo, podemos notar algunas similitudes con una pintura al óleo, y diferenciarla de las imágenes de las viñetas por la ausencia de líneas fuertes que tracen las figuras. La “panorámica” funciona en esta página como una inserción inmediata al lenguaje de la historieta, introduciendo primariamente el código gráfico y no verbal, y distinguiéndose, además, de las imágenes contenidas dentro de las viñetas debido a un sutil pero significativo cambio en el estilo de representación. La introducción de este recurso gráfico no se limitará a la primera página, sino que se repetirá durante toda la historieta, abarcando, la mayoría de las veces, dos páginas (pp. 8-9, pp. 20-21, pp. 52-53, pp. 60-61, pp. 106-107, pp. 66-67). En esta repetición descubrimos un paralelismo entre historieta y novela. Si en la novela la visión del mundo (externo, “silencioso”) se da a través de las descripciones que realiza Meursault, en la historieta serán estas imágenes “panorámicas” las que describen y aportan a la mirada. El *leitmotiv*⁴ no será puramente estético (aunque la función estética está, entrelazada con la función lingüística) sino que responderá a la presencia del hombre frente al mundo, a la descripción, transformadas en imágenes donde las líneas se borran y la mirada se expande. Dentro de estas páginas podemos encontrar, también, una estructuración espejada de las viñetas, lo que agrega otra capa de significación a la diagramación de la historieta. El mundo que, como si de un espejo se tratara, devuelve al hombre su propia imagen, opone aquí las viñetas. Si observamos las páginas 66-67, por ejemplo, notamos dicha estructura, y podemos distinguir un paralelismo: la tercera viñeta de la izquierda, con los personajes aproximándose, podría compararse con la última de la derecha, con Raimundo alejándose de la casa y acercándose al

⁴ “Cuando un tópico gráfico se extiende a toda la red que compone un cómic, puede introducir series temática o plásticamente diferenciadas. Entonces, las interconexiones se vuelven una dimensión esencial del proyecto narrativo, estimulando a toda la red, la cual, encontrándose en efervescencia, incita lecturas trans-lineares y pluri-vectoriales.” (Groensteen, 1999, p. 130). La traducción es mía.

borde derecho de la página. Además, podemos notar que el salto temporal (que separa la partida de Raimundo al médico y su regreso a la casa), es en la página una separación física, que es llenada por la imagen de la playa. Estas características se repetirán en las múltiples instancias donde aparece esta estructura espejada. Mucho más significativo es el paralelismo gráfico establecido entre dos viñetas correspondientes a la primera y a la segunda parte. En la novela, Meursault, al ver a los ancianos reunidos frente a él, al otro lado del ataúd de su madre, dice: “por un momento tuve la ridícula impresión de que estaban allí para juzgarme” (Camus, 2008, p. 15). En la historieta, esta sensación no es representada verbalmente, sino gráficamente, utilizando nuevamente viñetas espejadas. En la página 16 (Ferrandez, 2013) vemos que en la viñeta superior aparecen los ancianos devolviéndole la mirada a Meursault. Ya en la segunda parte, la misma disposición gráfica (tanto en la viñeta como en los personajes de la escena) aparece en el juicio, en la parte inferior de la página 95. La disposición similar de los elementos, la metáfora visual⁵ que desencadena esta similitud se relaciona directamente con la sensación de Meursault en la novela, la sensación de ser juzgado por los demás por su indiferencia ante las razones del mundo, de ser juzgado “por no haber llorado en el entierro de su madre”. Pero esta sensación no es representada verbalmente, el lenguaje de la historieta posibilita una representación gráfica, icónica, espejando viñetas separadas, conectando ambas partes a través de ese reflejo.

Si bien vemos a la descripción y al espejado como recursos trasladados y re-significados por la historieta, podemos notar otros recursos narrativos de la escritura camusiana. Ya desde el comienzo de la novela, Camus da cuenta de una narración discontinua, entrecortada, donde cada frase es un fragmento pequeño y cerrado sobre su propia existencia. Sartre hace referencia a este tipo de narración, y lo relaciona con el absurdo: “El hombre absurdo no ve sino una serie de instantes. (...). Ahora comprendemos mejor el corte de su narración: cada frase es un presente” (1960, p. 91). Estos instantes sólo podrán aparecer, en la novela, de forma verbal, como presentes sucesivos, realidades

⁵ “Para crear una metáfora visual el dibujante debe asignarle un sentido profundo y concreto a un signo icónico, otorgándole a éste una significación y connotación específica, convirtiéndolo automáticamente en un símbolo. Luego, mediante el estereotipo y el uso, ésta pasa a formar parte de las convenciones iconográficas del medio y se convierte en una metáfora visual reconocida.” (Cuñarro y Finol, 2013, p. 274).

que se abren y cierran una detrás de la otra a través de las palabras. En la historieta este recurso es doble. Distinguimos entre el recurso verbal (indistinto de aquel de la novela: las frases aparecen textualmente) y el recurso visual. Aquí sí notamos una re-significación, una re-codificación. Las viñetas en la historieta de Ferrandez serán esos instantes, esos presentes. Si vemos la página 6, donde aparece texto por primera vez, notamos que la separación entre frases se da también entre viñetas. Ambas están distanciadas, contenidas dentro de sí mismas. Esto no sólo se limita a aquellas viñetas superpuestas a una imagen “panorámica” (pp. 60-61), sino que se repite a lo largo de la historieta a través de un esquema irregular en lo que respecta a las viñetas. Esta irregularidad en las proporciones y en el diseño de página (páginas 55 y 56, por tomar dos ejemplos de páginas consecutivas), delimitará diferentes instantes, diferentes presentes encapsulados.

Estos recursos se ven complementados con la presencia constante del sol en la narración. En el caso de la novela, Camus le otorga un peso significativo y simbólico, una presencia constante y abrumadora. El sol somete y dispone,⁶ modifica el mundo físicamente, está latente. Hace “estallar el alquitrán” (Camus, 2008, p. 23) y endurece el agua, detiene el tiempo: “Era el mismo sol, la misma luz sobre la misma arena que se prolongaba aquí. Hacía ya dos horas que el día no avanzaba, dos horas que había echado el ancla en un océano de metal hirviente.” (2008, p. 76). Este sol generador de instantes aparece en la historieta como una presencia luminosa, es representado con el color blanco, y se extiende, en muchas ocasiones, a toda la página (Ferrandez, 2013, pp. 8-9, pp. 20-23).

Los recursos gráficos e icónicos descritos hasta el momento confluyen en el punto inflexivo de la historia, el asesinato. En la novela, la descripción abrumadora del calor y la inmovilidad se rompen con el disparo, y la primera parte concluye con Meursault anunciando sentenciosamente que los disparos finales eran “cuatro breves golpes que daba en la puerta de la desgracia” (Camus, 2008, p. 78). En la historieta, la secuencia del encuentro y el asesinato se desarrolla en dos páginas, la 72 y 73 (Ferrandez, 2013). En ellas, los recursos gráficos se combinan para agregar peso y notoriedad a la escena. Además de la imagen “panorámica” de la playa, podemos notar la distancia

⁶ “(...) el Sol es en este caso una experiencia tan profunda del cuerpo que se convierte en su destino; ‘hace’ historia, y dispone, en la duración indiferente de Meursault, algunos momentos generadores de actos.” (Barthes, 2003, p. 78).

entre las viñetas, que resalta su condición de instantes encapsulados. El sol también está presente, aparece en la luminosidad de la escena y la transpiración de Meursault, que parece que está derritiéndose bajo el calor abrumador. También aparece en el reflejo del cuchillo, un reflejo que lo ciega, un reflejo que sale de la viñeta, invade el resto de la página. El destello blanco excede los límites y cubre el exterior, del mismo modo que cubre los ojos de Meursault. Finalmente, el primer disparo aparece en una fina viñeta junto con la onomatopeya que lo representa (“PAN”) y vuelve a hacer tangible el paso del tiempo⁷. El revólver también excede los límites de la viñeta, direccionando nuestra mirada hacia el árabe herido de muerte. Los cuatro disparos posteriores, aquellos que “dan a la puerta de la desgracia” (Camus, 2008, 78) aparecen en cuatro viñetas consecutivas, distanciadas y repletas del blanco del sol. Además, vemos cómo se van haciendo más pequeñas, y cómo la onomatopeya va perdiendo nitidez, metaforizando la situación de Meursault en la segunda parte, donde será juzgado y estará completamente arrinconado debido a su condición de “extranjero” en el mundo.

El cambio en la segunda parte es notorio. Por un lado, los colores se vuelven mucho más fríos y oscuros, ya desde las primeras páginas (Ferrandez, 2013, pp. 76-77). Aquí también podemos notar cómo el sol continúa afirmando su presencia sobre Meursault, vemos cómo lo ilumina y lo molesta para dormir. Por otro lado, la presencia de lo verbal se hace mucho más fuerte, en particular en la parte del juicio, durante las declaraciones de los personajes (2013, pp. 102-104, pp. 106-107). Se da, además, un cambio notorio en relación al narrador. En la primera parte los diálogos de Meursault eran siempre dirigidos a un personaje dentro de la historia, siempre estaban contenidos dentro de un globo de diálogo⁸. En la segunda parte vemos un acercamiento a la novela con la aparición de los cartuchos, en la página 92. Este elemento,

⁷ “La onomatopeya, al igual que las líneas de movimiento y el diálogo ayudan a resaltar la temporalidad de la acción; es decir, hacen tangible el paso del tiempo, esto es posible mediante el proceso de integración que realiza el lector; a través de las experiencias pasadas podemos evaluar con cierta precisión la duración total de un sonido particular, asignándole un valor en minutos o en segundos a cada sonido. El lector calcula el tiempo que tarda la acción en ser realizada.” (Cuñarro y Finol, 2013, p. 276).

⁸ “El globo es una convención específica del cómic, creada para representar gráficamente los diálogos o el pensamiento de los personajes, y que pudieran ser integrados en la estructura icónica de la viñeta.” (2013, 271).

característico de la historieta, posee varias funciones, entre las cuales se encuentra la narración (generalmente de una “voz de afuera”). Meursault pasará a ser el narrador de su soledad (como lo es desde el principio de la novela), aquel “extranjero” separado del mundo, cuyo diálogo con la sociedad ha sido cercenado. Sus intervenciones serán prácticamente inexistentes, y en su intento vano de justificación al confesar haber matado al árabe “por culpa del sol” (2013, p. 114), lo vemos fuera de la viñeta, mezclado con la playa, ajeno al juicio, expulsado. El recurso gráfico, la exteriorización del personaje, vuelve a metaforizar la “extranjería” del mismo, la distancia frente al mundo. Los elementos gráficos se recombinan en varias páginas (por ejemplo, páginas 122-123), y encontramos que la distancia entre las viñetas vuelve a repetirse. Luego de la cólera de Meursault contra el capellán, que tiñe la página de rojo (p. 130), pasamos a las últimas páginas de la historieta (2013, pp. 132-134), donde los cartuchos se superponen a la imagen “panorámica” y las viñetas adquieren uniformidad, para concluir con un alejamiento que aparta y expulsa a Meursault de la historia, dirigiendo nuestra mirada hacia el cielo nocturno.

Al analizar en profundidad la historieta de Ferrandez, podemos observar múltiples puntos de confluencia con la novela homónima de Camus. Si bien desde el título se habla de una “adaptación”, los recursos gráficos, estéticos e icónicos de la historieta podrían orientar hacia otro sentido, la apropiación. El historietista, como la historieta con los lenguajes del cine, la pintura, la fotografía, se apropia del lenguaje y la narrativa camusiana para re-significarla. Las frases cortas, representaciones de instantes, serán viñetas de diversas formas y tamaños, separadas y encapsuladas en sí mismas, la imagen del hombre devuelta por el espejo del mundo serán estructuras y diseños de página que dan cuenta de ese reflejo. La presencia abrumadora del sol serán tonalidades y escalas cromáticas que metaforizan estas relaciones con el mundo y la Naturaleza. La descripción del mundo, la mirada del hombre, será una pintura al óleo donde las líneas se borran y el hombre mismo desaparece. Estos recursos en su conjunto dan cuenta de la filosofía camusiana, la del absurdo. Dan cuenta del hombre “extranjero”, expulsado del mundo a través la verbalidad y la iconicidad, a través de la metáfora gráfica. Dan uso a lenguajes diversos e interconectados. La apropiación de los recursos camusianos, re-codificados para trazar lazos diversos con la verbalidad de la obra, será lo que lleva a la historieta de Ferrandez a ser mucho más que una mera “adaptación”.

Referencias bibliográficas

- Barthes, R. (2003). *El Extranjero*, novela solar. En *Variaciones sobre la literatura*, E. F. González (Trad.) (pp. 75 - 79). Buenos Aires: Paidós.
- Camus, A. (2008). *El Extranjero*, B. del Carril (Trad.). Buenos Aires: Booket.
- Cuñarro, L. y Finol, J. E. (2013). Semiótica del cómic: códigos y convenciones. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 22, 267-290. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4147470>
- Ferrandez, J. (2013). *L'Étranger. D'après l'œuvre d'Albert Camus*. París: Gallimard.
- Groensteen, T. (1999). *Système de la bande dessinée*. [Beaty, B. y Nguyen, N., trad. (2007). *The system of comics*, Estados Unidos: University Press of Mississippi].
- Robbe-Grillet, A. (2010). Naturaleza, humanismo, tragedia. *Por una nueva novela* (pp. 77 - 102). Buenos Aires: Cactus, traducción de Pablo Ires.
- Sartre, J. P. (1960). Explicación de *El Extranjero*. En *Situaciones, I*, 77-93. Buenos Aires: Losada.