



**INSTITUTO LATINOAMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**LETRAS, ARTES Y MEDIACIÓN
CULTURAL**

V DE VENDETTA: INTERMEDIALIDAD E IMAGINARIO

SERGIO ARLEY CACERES BAUTISTA

Foz de Iguazú

2015



**INSTITUTO LATINOAMERICANO DE
ARTE, CULTURA E HISTÓRIA (ILAACH)**

**LETRAS, ARTES Y MEDIACIÓN
CULTURAL**

V DE VENDETTA: INTERMEDIALIDAD E IMAGINARIO

SERGIO ARLEY CACERES BAUTISTA

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, como requisito parcial a la obtención del título de Graduación en Letras, Artes y Mediación Cultural.

Orientadora: Profa. Doctora Giane Lessa

Foz de Iguazú

2015

SERGIO ARLEY CACERES BAUTISTA

V DE VENDETTA: INTERMEDIALIDAD E IMAGINARIO

Trabajo de Conclusión de Curso presentado al Instituto Latinoamericano de Arte, Cultura e Historia de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, como requisito parcial a la obtención del título de Graduación en Letras, Artes y Mediación Cultural.

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Profa. Doctora Giane da Silva Mariano Lessa

UNILA

Profa. Doctora Diana Araujo Pereira

UNILA

Profa. Doctora Gabriela Canale Miola

UNILA

Foz de Iguazú, 08 de Diciembre de 2015.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis orientadoras, Giane Lessa y Diana Araujo, no solo por la constante orientación en este trabajo, sino especialmente por su amistad y apoyo durante todo lo recorrido en la UNILA.

A la banca calificadora por sus pertinentes orientaciones y futuros arreglos a imponer sobre este texto.

A todo el sostén humano de la Universidad Federal de la Integración Latinoamericana por su ahínco utópico e inapelable misión educadora: Profesores, Técnicos Administrativos, Estudiantes y Comunidad Trifronteriza.

A mis compañeros y amigos de Letras, Artes y Mediación Cultural por los constantes cuestionamientos e intrigas que mantienen la viveza de nuestro curso y nuestra institución.

A las mundologías unileirxs con las que comparto las más prósperas experiencias del día a día, puesto que, sin ellas ahora desfallecería el sustento de mi caminar.

A los grandes amigos que dejaré, y que ansío encontrar por las sendas venideras; Marco, Daniel, Cynthia, Valentina, Felipe, Camila, Fabián, Andrea, Seu Antonio y a todos los que se escabullen en mi olvido presuroso y el filo blancuzco de este papel.

A la obstinada compañera de este vagón latinoamericano, su efusivo amparo y cariño que saben sujetarme: Renata.

A quienes me forjaron con amor y labraron con serenidad; a mi familia, y, ante todo, a mi madre y a mi hermano: Yadira y Oscar.

BAUTISTA, Sergio Arley C.. **V de Vendetta: intermedialidad e imaginario**. 2015. 74p. Trabajo de Conclusión de Curso (Graduación en Letras, Artes y Mediación Cultural) – Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, Foz de Iguazú, 2015.

RESUMEN

Las sociedades de la información presuponen una constante comunicación y reproducción de conocimiento a través de los medios masivos. Ni las comunidades latinoamericanas, ni las dinámicas del arte son ajenas a ello. En ese sentido, una imagen artística puede trascender las esferas territoriales gracias a las tecnologías de comunicación (supuestamente) global, consiguiendo además actualizarse como tendencia dentro del imaginario colectivo. La historieta V de vendetta (1989) y su relectura cinematográfica V de venganza (2006), catapultan la imagen de su personaje principal (V) tornándola un icono ya sea en la dimensión virtual del internet (Hackers Anonymous), o en variadas protestas o marchas alrededor de América Latina y del orbe terrestre. En la Isla de Wight, Inglaterra, iniciado en 1981 y finalizado en 1988 surge el cómic V de Vendetta de Alan Moore y David Lloyd. A pesar de su anclaje cultural, ¿cómo son utilizados y por medio de qué matices la obra V de Vendetta distribuye y actualiza su discurso como una tendencia dentro del imaginario colectivo? Para ello y como metodología, lecturas sobre intermedialidad y el imaginario colectivo surcan este texto hasta alcanzar a la máscara icónica de V: el matiz pluriforme de Guy Fawkes, un individuo histórico resignificado, mediatizado y globalizado en el imaginario colectivo.

Palabras clave: V de Venganza. Intermedialidad. Imaginario.

BAUTISTA, Sergio Arley C.. **V de Vendetta: intermedialidad e imaginario**. 2015. 74p. Trabajo de Conclusión de Curso (Graduación en Letras, Artes y Mediación Cultural) – Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, Foz de Iguazú, 2015.

RESUMO

As sociedades da informação pressupõem uma comunicação constante e reprodução do conhecimento através da mídia de massa. Nem as comunidades latino-americanas, nem as dinâmicas de arte são alheias ao anterior. Nesse sentido, uma imagem artística pode transcender esferas territoriais graças às tecnologias de comunicação globais (supostamente), além disso, conseguindo se atualizar como uma tendência no imaginário coletivo. A história em quadrinhos *V de Vingança* (1989) e sua releitura fílmica *V de Vingança* (2006), catapultaram a imagem de seu personagem principal (V) tornando-o um ícone tanto na dimensão virtual da internet (hackers Anonymous), quanto em vários protestos ou marchas ao redor da América Latina e do globo terrestre. Na Ilha de Wight, Inglaterra, iniciada em 1981 e concluída em 1988, surge a novela gráfica *V de Vendetta* de Alan Moore e David Lloyd. Apesar de sua âncora cultural, como são usados e por meio de que matizes a obra *V de Vendetta* distribui e atualiza seu discurso como uma tendência no imaginário coletivo? Para este fim e como metodologia, leituras sobre intermedialidade e o imaginário coletivo atravessam este texto para alcançar a icônica máscara do V: o matiz multifacetado de Guy Fawkes, um indivíduo histórico redefinido, mediado e globalizado no imaginário coletivo.

Palavras-chave: V de Vingança. Intermedialidad. Imaginario.

BAUTISTA, Sergio Arley C.. **V de Vendetta: intermedialidad e imaginario**. 2015. 74p. Trabajo de Conclusión de Curso (Graduación en Letras, Artes y Mediación Cultural) – Universidad Federal de la Integración Latinoamericana, Foz de Iguazú, 2015.

ABSTRACT

The information societies presuppose constant communication and reproduction of knowledge through the mass media. Neither Latin-American communities, nor the dynamics of art are alien to it. In that sense, an artistic image can transcend territorial spheres thanks to the overall communication technologies (supposedly) as well as getting updated trend in the collective imaginary. The comic V for Vendetta (1989) and his rereading film V for Vendetta (2006), catapulted the image of its main character (V) rendering it an icon either in the virtual dimension of the internet (Hackers Anonymous), or in various protests or marches around Latin America and the terrestrial globe. On the Isle of Wight, England, begun in 1981 and completed in 1988, the comic V for Vendetta by Alan Moore and David Lloyd arises. Despite their cultural anchor, how they are used and by what hues work V for Vendetta distributes and updates his speech as a trend in the collective imaginary? To this end and as a methodology, lectures on intermediality and the collective imaginary furrow this text to reach the iconic mask V: multifaceted hue of Guy Fawkes a redefined, mediated and globalized historical individual in the collective imaginary.

Key words: V for Vendetta. Intermediality. Imaginary.

LISTA DE ILUSTRACIONES:

Figura 1:Frame minutaje 28:00	46
Figura 2: Volumen 3 (MOORE; LLOYD, 1989, p. 9)	46
Figura 3:Frame minutaje 01:29:18	47
Figura 4: Volumen 3 (MOORE; LLOYD, 1989, p. 19)	47
Figura 5: Frame minutaje min 18:16	48
Figura 6: Volumen 4 (MOORE; LLOYD, 1989, p. 27)	48
Figura 7: Frame minutaje min 1:58:56	49
Figura 8: Volumen 4 (MOORE; LLOYD, 1989, p. 14)	49
Figura 9: Frame minutaje min 50:42	49
Figura 10: Volumen 5 (MOORE; LLOYD, 1989, p. 8)	50
Figura 11: Frame minutaje min 52:14	50
Figura 12: Volumen 5 (MOORE; LLOYD, 1989, p. 28)	51
Figura 13: Frame minutaje min 1:51:32	51
Figura 14: Volumen 7 (MOORE; LLOYD, 1989, p. 18)	52
Figura 15: Frame minutaje min 1:44:24	52
Figura 16: Volumen 9 (MOORE; LLOYD, 1989, p. 4)	53
Figura 17: Frame minutaje min 2:00:31	53
Figura 18: Volumen 10 (MOORE; LLOYD, 1989, p. 29)	54
Figura 19: Frame minutaje min 2:01:13	54
Figura 20: Volumen 10 (MOORE; LLOYD, 1989, p. 26)	55
Figura 21: Volumen 1 (MOORE; LLOYD, 1989, p. 29)	56
Figura 22: Volumen 4 (MOORE; LLOYD, 1989, p. 6)	56
Figura 23: Frame minutaje 01:48	58

SUMARIO

INTRODUCCIÓN.....	10
1. SOCIEDADES INTER-MEDIAS.....	13
1.1. SOCIEDADES DE LA INFORMACIÓN E IMAGINARIO.....	13
1.2. EL CINE Y LAS HISTORIETAS	17
1.3. DE LA INTERSEMIOSIS A LA INTERMEDIALIDAD	19
2. PAPEL Y CELULOIDE (¿RED Y CALLES?).....	28
2.1. AUTORÍA	28
2.2. CONTEXTO	29
2.3. OBRAS	34
2.3.1. V de Venganza 2006 (02:12:32 mins).....	34
2.3.2. El comic 1982/1985 (10 Volúmenes).....	39
3. ¿VENGANZA DE V, O DE GUY FAWKES?.....	44
3.1. LAS CATEGORIAS DE LA INTERMEDIALIDAD.....	45
3.3.1. Transposición medial	45
3.3.2. La combinación de medios o multimedialidad	55
3.3.3. Referencias intermediales o referencias intertextuales	56
3.2. GUY FAWKES	58
3.3. REMEDIACIÓN	59
4. CONSIDERACIONES FINALES	62
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	65

INTRODUCCIÓN

Actualmente, la sociedad de la información presupone una constante comunicación y reproducción de conocimiento a través de los medios masivos. Ni las comunidades latinoamericanas, ni las dinámicas del arte son plenamente ajenas a la anterior mecánica. En ese sentido, una imagen artística puede trascender las esferas territoriales gracias a las tecnologías de comunicación (supuestamente) global, consiguiendo además actualizarse como tendencia dentro del imaginario colectivo (Ejemplo de ello son las imágenes del “Che” Guevara y La Mona lisa/Gioconda¹).

La historieta V de vendetta hecha por Alan Moore y David Loyd fue adaptada a las películas en rollo con el nombre de V de venganza, en sucesión, la imagen de su personaje principal (V) se tornó un icono en la dimensión virtual del internet (Hackers Anonymous), y “por último”, dicha imagen se corporificó como una máscara cotidiana en variadas protestas o marchas alrededor del orbe terrestre. De las letras a las imágenes, se traduce y se presenta como una experiencia artística de intermedialidad circulando entre diferentes medios masivos de comunicación. En un principio, del libro a la pantalla, y después, de la acción virtual a la acción física (De las historietas al cine, y de Anonymous a las protestas en las calles). La máscara de los protestos se ha convertido en una práctica y una referencia simbólica viral en diversos lugares del globo². Como ejemplo en Brasil, en junio de 2013³ no solo la imagen de la máscara de V de Vendetta, sino relecturas simbólicas como “V de vinagre” aparecieron (Cf. Cap. 2).

Con la voluntad de cubrir de alguna forma este extenso e intrigante circuito se hace nuestro deber el entender las formas de participación comunicativa que tuvo la producción de la historieta y la película. Al fin y al cabo, la industria cultural es información vehiculada por respectivos medios en función de conciliar las imágenes del imaginario colectivo. En la Isla de Wight, Inglaterra, iniciado en 1981 y finalizado en 1988 surge el cómic V de Vendetta de Alan Moore y David Loyd. A pesar de su anclaje cultural, ¿cómo son utilizados y por medio

¹ Para más informaciones asistir el documental Chevolution de Trisha Ziff en <https://www.youtube.com/watch?v=Vn3Ua8kPvhc> el documental The mona lisa curse de Robert Hughes en <https://vimeo.com/62973616>

² <http://noticias.starmedia.com/fotos/marcha-millon-mascaras-convocada-por-anonymous-alrededor-mundo/la-mascara-de-fawkes.html>

³

http://www.gazetadearacuai.com.br/noticia/2110/manifestantes_adotam_mascara_de___039_v_de_vinganca__039_como_simbolo_de_protestos/

de qué matices la obra V de Vendetta distribuye y actualiza su discurso como una tendencia dentro del imaginario colectivo?

Los objetivos de esta investigación se rigen por uno general y tres específicos. El objetivo primordial es discutir la transposición mediática presente en la obra V de Venganza, con la finalidad de cuestionar las maneras de participación globalizada que puede adquirir una producción artística dentro del imaginario colectivo. Éste se desglosa en tres menores: evidenciar posibles referencias intertextuales suscitadas por el objeto de investigación; considerar el debate convergente acerca de la imagen de V; y reflexionar sobre la historieta y el cine (e internet en menor medida) como soportes en dialogo para la difusión y producción de imágenes entre las sociedades de la información y el conocimiento. Como metodología, las teorías de la intermedialidad, entre otras, manejan una aproximación bibliográfica eficiente para observar y especular la intersección entre la cinta audiovisual y la secuencia visual aquí asistentes; como igualmente, las teorías sobre el imaginario colectivo nos acercan a los artilugios de cada una de las narrativas. En ese sentido, tres disecciones generales se organizan en nuestro texto: el primer capítulo vigoriza los utensilios teorizadores con los que se inferirá la problemática aquí programada, el segundo capítulo reclama una exposición instantánea de los objetos de investigación, y el tercer capítulo circunda nuestro criterio dialectico del par previo, claro está, por último, nuestra atención afluye en las consideraciones.

Podemos anticipar dos importantes aspectos hipotéticos que posicionan en diversas comunidades territoriales al objeto de investigación y su curso. La industria cultural tiene un potencial que recae, entre otras cosas, en las diversas propiedades de los caracteres semióticos de cada uno de los innumerables lenguajes artísticos (corporales, gráficos, etc.) y en segundo lugar en la capacidad de catarsis proveniente de los productos artísticos y su consumo cultural. Las cualidades de la historieta y el cine sobrepasan una mera aglutinación, enriqueciendo así una intersemiosis, y a su vez la lógica y discurso de V de Vendetta/V de Venganza. En segunda instancia, las maniobras actuales de comunicación masiva están sometidas a todo un capital tecnológico acompañando a las sociedades de la información en dirección a flujos múltiples de conocimiento superficialmente catalogado. La galaxia de Gutenberg se tensa con el confort de la fotografía, pero el espacio no se estrecha ya que inclinaciones hacia el internet proponen nuevas disputas en infinidad de esferas mediáticas.

La intermedialidad es traída a colación como un cruce de tecnologías, informaciones y sentidos que posibilitan un gran canal de comunicación.

1. SOCIEDADES INTER-MEDIAS.

En América latina la comunicación masiva se encuentra soportada, entre otras cosas, por los cruces que proponen realidades inclinadas a la internacionalización y la globalización. Aclarándose que si bien la internacionalización requiere de la apertura y flexibilización de cada una de las fronteras territoriales de los estados-nación con objetivos mercantiles, la globalización está enraizada en la fugaz instantaneidad de los intercambios, simbólicos y materiales, desde cualquier “centro” y hacia cualquier punto (CANCLINI, 1995, p. 16). En parte, los ensambles estado-nación están obligados a referirse dialécticamente al mercado internacional, localizando en nuestra región, con toda la diversidad y riqueza que su memoria exige, una tendencia actual donde los bienes y la información viajan rápidamente sin importar su lugar de origen, ni sus múltiples destinos.

1.1.SOCIEDADES DE LA INFORMACIÓN E IMAGINARIO

En el ámbito de la información algunos países de Sudamérica⁴ acoplan sus aparatos estatales al compás tecnológico de la comunicación y pretenden dar cuenta de un panorama mediático global: las tecnologías electrónicas y los soportes digitales, a escala presuntamente global, se vienen encargando de formular persistentes prácticas informativas (tv. satelital, libros electrónicos, etc.) que aparentan aturdir cada vez más a las sociedades, (GARCÍA, 2001, p. 81) insiriendo por lo tanto, conceptos lingüísticos dentro de sus legislaciones. El término Sociedad de la Información (y el Conocimiento) puede puntualizarse como una sociedad en donde todo lo que conforma a la información adquiere connotaciones culturales, políticas y económicas, facultándola a tal punto de ser central y esencial (SERRANO; CARMONA, 2010, p. 7). Según Sánchez (2004, p. 4), es resultado de un refinamiento del órgano burocrático público y privado, de empresas particulares y estados, el cual viene acompañado del empoderamiento de la información con múltiples finalidades y distintos abordajes.

⁴ Sociedades de la información y el conocimiento, concepto en vías de actualización global. Hoy en día usado en 5 países de Suramérica, bien sea en sus respectivas leyes de medios, o incluso en constituciones. Ley Argentina: <http://www.nci.tv/archivos/Ley-26522-Servicios-de-Comunicacion-Audiovisual.pdf>; Ley Boliviana: http://www.andi.org.br/sites/default/files/legislacao/Ley%20de%20telecomunicaciones%20de%20Bolivia_0.pdf; Ley Colombiana: http://www.mintic.gov.co/portal/604/articles-3707_documento.pdf; Ley Paraguaya: http://www.redipd.org/legislacion/common/legislacion/paraguay/Ley_4989.pdf; Constitución Ecuatoriana: https://www.constituteproject.org/constitution/Ecuador_2011.pdf?lang=en.

Asimismo, cabe resaltar que tal modelo de comunidad muchas veces plantea un diálogo legible con las sociedades del conocimiento, siendo las últimas una trascendencia de la manutención tangible de la información en rumbo a esferas éticas, políticas y sociales, entendiéndose entonces las sociedades de la información como comprendidas por las del conocimiento y saber (UNESCO, 2005, p. 17). Sin duda alguna, ni la técnica ni la ciencia pasan por alto todas y cada una de las tradiciones colectivas, no se discierne entre la innovación de la información y la conservación histórica de las informaciones, más bien las sociedades del conocimiento se aprecian en función del traslado y manutención de los múltiples saberes, de su conservación (UNESCO, 2005, p. 57).

Encauzando a las sociedades de la información, la historia introduce algunos detalles sobre su consolidación y debate. Pensamiento inicialmente traído por el sociólogo japonés Yoneji Masuda en 1984 a manera de una sociedad postindustrial en la cual la información, su distribución y creación, nutre la base y el comportamiento de la misma (MARÍN; ROBLES, 2012, p. 3). A favor de la relevancia de las informaciones como un núcleo vital, suelen provocarse controversias en torno a su legitimidad académica: Capitalismo Informacional, Nueva Economía, Sociedad Posindustrial, Era de la Información, Sociedad Posmoderna, Sociedad red, Cibersociedad, Sociedad del conocimiento, entre otras, aún así sirviéndole a organizaciones privadas, gubernamentales, educativas, etc. (SERRANO; CARMONA, 2010, p. 8). Inclusive recibiendo fuertes señalamientos de organicidad epistémica orientados a la elección de sus palabras y respectivos significados. Seguramente se encuentra un arquetipo en el refinado semblante de la expresión “información” que dilucida dos ejes complementarios empero no sinónimos; Información e Informacional. Al sumarse la “sociedad”, la diferencia recae en que la información en su sentido histórico siempre ha tenido un peso imponderable, sin embargo, el empleo de ella sobreviene en distintas y novedosas maneras en la contemporaneidad (la utilización de los medios electrónicos de comunicación) (CASTELLS, 1996, p. 56).

La sociedad de la información puede regirse bajo cinco grandes aéreas según Frank Webster: tecnológica, económica, ocupacional, espacial y cultural (WEBSTER, 2006, p. 8). El eje tecnológico se sostiene mediante los cambios físicos y técnicos detonados en la década de los 70; se sugiere de tal modo que los nuevos aparatos tecnológicos, de por sí, acarreen a un impacto social y reconstitución profunda (WEBSTER, 2006, p. 9). Por su parte, el foco económico se rige por el aumento del PIB generado por los negocios informacionales, las

actividades económicas e informacionales colindan de forma que ganan lugar dentro del mercado estatal e internacional (WEBSTER, 2006, p. 12). El acercamiento ocupacional se refiere a la alteración dada de los trabajos manuales a los trabajos informacionales (“White-collar work”), y a su cuantificación masiva. Cada vez hay más tipos de empleo “virtual” en comparación a la supervisión de maquinarias industriales (WEBSTER, 2006, p. 14). En paralelo, la perspectiva espacial es pensada de acuerdo al método esbozado por la funcionalidad de la información, es decir, geográficamente los flujos de saberes e información bosquejan redes que conectan oficinas, pueblos, regiones o continentes (WEBSTER, 2006, p. 17). Por último, la circunscripción cultural habla sobre el procedimiento íntimo que conlleva el estar rodeado por medios digitales, ropas, accesorios, moda proyectan múltiples tonalidades estéticas de identificación en plástica con la información circundante (WEBSTER, 2006, p. 19).

Si bien otros países de América Latina se mantienen distantes a la caracterización de sociedad del conocimiento e información, el mercado global y los medios electrónicos demandan un singular consumo hacia los transitorios bienes, materiales y simbólicos, por parte de los sujetos, siendo que esta práctica no subyace horizontal a todos los últimos. La segmentación del consumo implica una repartición del entorno suscitado por los estados-nación y el mercado, consumo y ciudadanía se rozan y se repelen dentro de una situación globalizada que se dirige a nuevos modos de pensar la construcción social e imaginaria. Si seguimos a Néstor García Canclini, el consumo no es *“la mera posesión individual de objetos aislados sino como la apropiación colectiva, en relaciones de solidaridad y distinción con otros, de bienes que dan satisfacciones biológicas y simbólicas, que sirven para enviar y recibir mensajes”* (CANCLINI, 1995, p. 53) En esa acepción, se percibe una cohesión integral de tres campos de la vida cotidiana: el consumo, la ciudadanía y la comunicación masiva. Sin que ninguno de los tres se excluya, cada rol se ejerce entre una amalgama pulsante; ver, consumir y participar en la televisión, por ejemplo (CANCLINI, 1995, p. 29).

Más allá de los recursos básicos para sustentar una sociedad de la información y el conocimiento, el consumo globalizado deviene en una participación ciudadana física e imaginaria. ¿Pareciese entonces más necesario el usufructo de los signos, símbolos e íconos, que la misma idoneidad de los medios palpables de comunicación y mercado? La interacción de estas bases supera un maniqueo binario, y habita en un denso volumen de conjugaciones etéreas regidas por razones intersubjetivas, un sitio ocupado por el imaginario colectivo. El anterior es un mecanismo cuya dinámica tiende a distribuirse a través de un acervo y un

engranaje, tamizando y entreverando impresiones de la vida y la imaginación; lo individual gravita en lo grupal respondiendo además a proyecciones de lo real, que lo son por la imaginación irreal encarada a la objetividad (SILVA, 2003, p. 3). La función imaginaria no es un derroche banal de energía y acción, es una ocupación que reclama discernimientos y sitios para ello, es una travesía que vislumbra, y se vislumbra, en la creación, en miras a la mejor armonía (DURAND, 1982, p 408). Aunque se aparente estruendoso, el imaginario colectivo no debe confundirse con otras palabras de grande elocuencia, como se ve con la cultura. Sin que sean sinónimos, la cultura es de una forma u otra medible, mientras que parte del imaginario rehúye a cualesquiera medidas, la balanza, en el imaginario, se inclina más hacia lo escondido, por su vez, en la cultura, se reclina en lo asequible (SILVA, 2001, p. 2). Es así como, el alcance autorizado al imaginario colectivo a pesar de su incalculable condición, tolera las vías que se recorren en la competencia de asimilarlo. Conforme Gilbert Durand (1982, p 36), lo imaginario abraza dos esferas, sujeto y objeto, sopesándose entre sí mediante un recorrido. En éste, el objeto es forjado por el sujeto pulsional, correspondiendo, en tal caso, a adaptaciones previas del sujeto faz a faz con su ambiente objetivo. En oposición a lo que se pensaba por los clásicos acerca de la acción imaginativa, siendo disminuida a las meras sensaciones cautivadas por imágenes sobrantes, una senda a medio andar que no llega a la corpulencia de una idea ni roza la magnitud de las sensaciones, simplificado por la zozobra de cualquier juicio (DURAND, 1982, p 18). Una reciprocidad de ambos lados tantea la producción del IMI y del IMC, experiencias, memorias, creaciones culturales y demás, revolucionan continuamente estabilizando un frágil equilibrio generacional de las imágenes subjetivas y comunales.

El imaginario colectivo se alimenta de los medios informativos y de las sociedades, de manera que vocablos como Sociedad de la Información son ponderadas incesantemente desde América Latina. Como se percibe con el efecto que generan algunas tecnologías, sino todas, de distribuir (se) en la simbólica colectiva. No es gratuita la cabida contemporánea que tiene la palabra imaginario, los medios electrónicos de comunicación tienden una relación obvia con las imágenes, textos, signos, etc. que transitan en innovadores y curiosos procedimientos de transmisión del conocimiento, es justamente como el imaginario se estimula por las técnicas de este periodo histórico, y viceversa (SILVA, 2001, p. 7).

De acuerdo a la complejidad de la globalización en conjunto con la era de la información, los medios de comunicación juegan un rol considerable a partir del cual los

mensajes se dilatan cuantitativamente. En base a las especificidades de cada medio, quienes adoptan, y adaptan, los mensajes son enfrentados a significativos lugares y condiciones de recepción. Los artilugios audiovisuales juegan un rol de merecida atención, la compañía que desempeñan con cualquier persona, la enseñanza dispuesta por cada dispositivo, el tiempo invertido en ellos, los convierte en fieles alentadores, en donde símbolos, iconos y signos ayudan a reconocer los modelos imaginarios de sociedades (COELHO, 2000, p. 129).

1.2.EL CINE Y LAS HISTORIETAS

Sin pretender abarcar la totalidad de fenómenos audiovisuales, este texto se retiene a dos tipos de medios masivos, uno visual y el otro audiovisual, que conjugan cualidades con singularidades de producción y reparto de mensajes en la era de la información. El cine y los comics cooperan con una ambiciosa vocación a los grandes volúmenes de lectores/espectadores, consiguiendo una potencia tal para identificar miles de los mismos con su contenido.

A finales del siglo XIX e inicios del XX, el cine no puede atribuirse a un único nacimiento, no obstante, nace en localidades que van desde Francia, Inglaterra, Italia, Estados Unidos, Dinamarca, Suecia, Alemania, Rusia, con instrumentos y técnicas distinguidas por cineastas e inventores igualmente diferentes: Griffith, Méliès, Porter, etc. (MORIN, 2001, p. 50). El comic, a su forma, respeta variadas tradiciones datando de más de tres mil años antes de Cristo, si nos remitimos a las viñetas, papiros y jeroglíficos de los antiguos egipcios. Pareciese que la humanidad siempre siguió el rumbo de una añorada historieta: antecedentes de Tassalis y Sumerios (4000 a.C), la Columna Troyana (113 a.C), los códices mexicanos, y muchos otros más (MASOTTA, 1982, p. 109). El cine tiene su cuna en el cinematógrafo como herramienta casi que científica, pero la suerte de solidificación del fenómeno del cine descansa en torno a otros rincones. Arraigado en la realidad, la refleja y se comunica con ella por los sueños, no es una categoría autoimpuesta, más bien cumple un orden preestablecido por el criterio de sus espectadores. Su propósito se corporifica en el movimiento armónico de la delgada división entre la realidad, la ilusión y lo irreal (MORIN, 2001, p. 16). Entretanto, el germen del comic en Estados Unidos está cercado por intereses comerciales e informativos en donde un par de gigantes de la prensa, Hearst y Pulitzer, se disputan ambiciosamente el mayor tiraje de ventas, las hojas dominicales vienen a despuntar una diferencia de mercado y a retribuir un espacio eficaz de las ilustraciones en conjunto al humor gráfico (MASOTTA,

1982, p. 13). Una particularidad sustancial del cine es lo que Edgar Morin declara como sistema mágico, agolpándose la omnipresencia, la transmutación, la afinación entre microcosmos-macrocosmos, el virtuosismo universal y el antropo-cosmoformismo (la identificación del espectador respaldada por la figura humana y la objetividad) (MORIN, 2001, p. 72). En su momento, la historieta americana va regocijarse con sus dos mayores dones: el uso del globo y la permanencia de los personajes, debido a los formidables aportes conferidos por Richard Felton Outcault, Swinnerton y Opper (MASOTTA, 1982, p. 16). Redondeando esta sucinta aparición del comic y el cine, cohabitan finas determinaciones a ser apuntaladas. En primera instancia, el cine ejecuta una suerte de técnicas como la coordinación entre plano, distancia y cámara, los efectos especiales de luz, el ingenioso ajeteo de las cámaras, la fundición de tomas, los decorados, las sobreimpresiones; relatando un vértice focal para su narrativa: el montaje (MORIN, 2001, p. 57). En segundo lugar, un instante importante en la estructuración del lenguaje historietista vale ser colocado, la disyuntiva, americana y europea, sucede gracias a dos maravillas editoriales: El comicbook y las revistas. Mientras que la narración americana manifiesta su inclinación a la autonomía de sus héroes, entregándoles un espacio propicio (comicbook o novela gráfica), la narrativa europea lucha por manejarse entre los discursos heterogéneos de las revistas (MASOTTA, 1982, p. 70).

Habiendo elucidado concisa y brevemente la soberanía cinematográfica e historietista, el lenguaje de cada medio no podría limitar ni sobreponerse al conjunto panorámico de la comunicación, dado que, si se observa con detenida atención, prevalece un circuito de reconocimientos que nutre, rebosa y re-significa la comodidad del dictado “emisor – mensaje – receptor”. Para tanto, remarcamos la presencia y consonancia de este texto en los contextos de América Latina y el Caribe, a sabiendas de la gama de realidades, tecnológicas en este caso, por las cuales se traspasan los sujetos del día a día. Jesús Martín Barbero hace hincapié en meditar las decisivas matrices aportadas por el territorio de la comunicación, enfrentadas a un desarrollo compulsivo que se solapa a un subdesarrollo volátil, discurriendo en el vaivén pendular de las prácticas de la comunicación y los movimientos comunales, sobre todo, en la innumerable cualidad de mediaciones de los equipos informacionales (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 203). Recalcar este proceso compromete una constante reflexión a la comunicación desde la cultura en general y no desde los medios, alejándose frecuentemente de vagas y deterministas supersticiones cuando se remonta a las tecnologías de la comunicación (MARTÍN-BARBERO, 1987, p. 226).

La capacidad de las masas populares y de los medios masivos está directamente asociada al contenido entretejido y sopesado por los dos. Los paradigmas de la comunicación se experimentan de manera fluctuante, siempre y cuando se alimente a las mediaciones y a los medios, en palabras de Barbero. Por tal motivo, esmerarse ahora por residir en el pliegue que toca a dicha dupla, responsabiliza el concentrarse en el meollo sucedido en imágenes, signos, símbolos e íconos que se traducen.

1.3.DE LA INTERSEMIOSIS A LA INTERMEDIALIDAD

La traducción, en sí, manifiesta un curso abundante que no se detiene en la intersemiosis. Para poder hablar claramente de la traducción intersemiótica, se hace perenne retomar y discernir entre las categorías dadas por Roman Jakobson en cuanto a Traducción se refiere (1971 apud CLUVER, 2006, p. 112). Éste constituye tres clasificaciones de las formas en que se entiende un signo verbal: traducción de un texto dentro de su misma lengua (Intra-lingual); traducción de un texto verbal para otro idioma (Inter-lingual); y la deducción de signos verbales a través de signos no verbales (Inter-semiótica).

En la sociedad de la información los textos desbordan la capacidad de sus lectores y oscilan en heterogéneas esferas semióticas. Como consecuencia, la aptitud de la traducción intersemiótica se refleja evidentemente. La traducción intersemiótica se refiere directamente al mecanismo de los signos que en su trayecto de significación se van distanciando cada vez más de su objeto inicial (JEHA, 2004, p. 127). En pocas palabras, el artificio de los signos intrínsecamente nos da la idea de transposición, a mayor escala, semiótica.

Esses aspectos são importantes face ao problema que nos ocupa: o da Tradução Intersemiótica. Aqui, o tradutor se situa diante de uma história de preferências e diferenças de variados tipos de eleição entre determinadas alternativas de suportes, de códigos, de formas e convenções. O processo tradutor intersemiótico sofre a influência não somente dos procedimentos da linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos [...]. (PLAZA, 1987, p.10)

Los códigos, los soportes, las formas y las convenciones se agolpan casualmente en función de dicha traducción. Los lenguajes (visuales o sonoros) interactúan con los medios tecnológicos y buscan una reciprocidad entre los diferentes signos. Este es el asunto cuando evidenciamos un posible génesis de la teoría de la traducción intersemiótica, conforme Julio Plaza (1987, p.12), en la Teoría de la Poesía Concreta. En esta última, la palabra es definida como el eje medular de vínculos intralingüísticos, interlinguísticos e intersemióticos. Comprendiendo así, los límites verbales de la palabra, la poesía concreta bebe de oriente y

basada en los ideogramas moldea nuevas tensiones entre la imagen y el vocablo. Por su vez, las nociones de “*Multimedia e Intermedia*” planteadas por Dick Higgins (1969 apud PLAZA, 1987, p.12) buscan cobijar el panorama artístico de los 60 (readymade, happening, performance, etc.) y se ajustan a la poesía concreta como alusiones a la traducción intersemiótica y su teoría. Análogamente, la disputa teórica vislumbrada a partir del concepto Traducción Intersemiótica (TI) nos dirige hacia una contienda académica que distingue otros términos semejantes como el de Adaptación. Las raíces epistemológicas de la adaptación se mantienen ocultas, sin embargo, dos influencias resuenan a lo largo y ancho de su teoría: la intertextualidad y el dialogismo. Julia Kristeva instruye que los rasgos intertextuales se afianzan en desplazamientos diacrónicos, y en su lugar Mijaíl Bajtín agrupa el discurso de personas heterogéneas para organizar al texto como un filtro híbrido (SCHLOGL, 2011, p.4). Apoyándonos en el pensamiento de Marcel Alvaro de Amorim (2013, p.15), las críticas contemporáneas, literaria y cinematográfica, acarrearán dos vertientes de estudio enfrentando al fenómeno de la traducción y adaptación. La corriente de la TI, abstraída por Roman Jakobson (1969) y ejercitada por Julio Plaza (2008), George Bluestone (2003) y Brian McFarlane (1996); y en segundo lugar, la teoría de la adaptación representada por Robert Stam (2000, 2005a, 2005b e 2008), Linda Hutcheon (2006) y Julie Sanders (2006).

Ahora bien, debemos componer escuetamente tanto a la adaptación, como a la TI. Por un lado, Roman Jakobson consolida a la TI como si fuese una “transmutación de signos”, transeúntes y en simultáneo alojados entre diferentes herramientas expresivas naturales del ser humano (1959 apud QUEIROZ; AGUIAR, 2010, p. 1). Mientras tanto, Robert Stam articula a la adaptación citando a las inacabables opciones dialógicas esenciales al texto, es decir, la necesidad básica que posee cualquier formato de texto por entrecruzarse con otros.

Stam propõe, então, que entendamos o processo de adaptação como uma forma de dialogismo intertextual, sugerindo que todas as formas de texto são, na verdade, intersecções de outras faces textuais. (2000, p. 64 apud AMORIM, 2013, p. 21)

Si bien la anterior rivalidad permanece en la academia, las naturalezas de cada concepto no se repelen entre sí. Lindando entonces, la conveniencia de los términos de acuerdo con el ambiente al cual sea aplicado: cinematográfico, literario, etc.

El ejercicio de traducir de un lenguaje artístico a otro se actualiza a cada momento, en parte, gracias al sostén técnico de las comunicaciones masivas en la era de la información. La intersemiosis propele emergencias originales de efectos artísticos, aunque dejando espacios libres a otras concepciones ideológicas, la intermedia por ejemplo. Acorde con Claus Cluver, un texto intersemiótico no dista de una “intermedia”, pues están compuestos por más de un

signo y/o medio. La aleación de performance, música, gráficos, entre otros, transforma las coyunturas del uno con el otro, los torna complementarios e inseparables (CLUVER, 2006, p. 20).

El ambiente contemporáneo de las Sociedades de la Información y el Conocimiento posee la especialidad de vincular sistemas analógicos en conjunto a los digitales, almacenando contenidos anteriormente físicos hoy en día encaminados por la virtualidad. La intermedialidad guarda estrecha relación con los frutos de la intersemiosis y su sustento (AZCÁRATE, 2011, p. 95). En virtud de desplazarse a la intermedia, la trama artística y poética favorece una red tecnológica transversa. Peeter Torop (2002, p.9) designa que la intermedialidad supone que la traslación (traducción) y ligación de piezas en distintas artes dentro del texto acontece en medio de la “monomedialidad (de la literatura, pintura, cine mudo, etcétera) y la multimedialidad (teatro, cine, etcétera)”. En conjunto con la traducción intersemiótica, la intermedialidad recuerda el equilibrio que existe entre los sistemas semióticos y sus respectivos fundamentos materiales (Papel, tela, película, etc.), siendo ineludibles las particularidades proyectadas por la masa y el aporte que estas hacen a la traducción.

La intermedialidad se bulle intensamente desde el pasado que le acuña la academia. 1818 Samuel Taylor Coleridge utilizó la palabra Intermedia; 1965 Dick Higgins, sirviéndose de la misma, hace un artículo para hablar de las obras de arte que demandan de dos o más plataformas tangibles; en la Alemania de los noventa ciertos libros ahondados en la intermedialidad fueron publicados a cambio de la falta de compromiso con una esfera ontológica de análisis afín a este tema (OOSTERLING, 2003, p. 35). Aún así, no es suficiente resignarse a Higgins y a Coleridge; Gotthold Ephraim Lessing y la escultura de laocoonte, Richard Wagner atenta a la obra de arte total (Gesamtkunstwerk) y su ópera, el esclarecimiento recíproco de las artes por Oskar Walzel, los estudios interartes de Claus Cluver, la intertextualidad de Kristeva, o la ekphrasis y su puesta en boga, tienen el mérito de ser contemplados como participes cronológicos de la intermedialidad (DINIZ, 2012, p. 81)

Semejante a la posición de Peeter Torop existen otras posturas que alimentan y despliegan la organización mental de la intermedialidad. Como es declarado por Thaís Flores Nogueira Diniz, el debate ocasionado por el concepto intermedialidad propagó una serie de inquietudes en el terreno académico debido a su vastedad:

[...] intermedialidade pode servir antes de tudo como um termo genérico para todos aqueles fenômenos que (como indica o prefixo inter-) de alguma maneira acontecem entre as mídias. “Intermediático”, portanto, designa aquelas configurações que têm a ver com um cruzamento de fronteiras entre as mídias e que, por isso, podem ser diferenciadas dos fenômenos intramediáticos assim como dos fenômenos transmediáticos (por exemplo, o aparecimento de um certo motivo, estética ou discurso em uma variedade de mídias diferentes) [...] (2012, p. 18).

De tan ambicioso vocablo se desglosan una cuantía de proposiciones que tratan de acercarse al vértice neurálgico que encierra a los eventos de la intermedialidad. Si bien ésta se ciñe a una primacía epistemológica, se ubica como un ente negociador y armonizador que se desprende de su área para poder merodear por la historia del arte, la literatura comparada, la comunicación, los estudios audiovisuales, etc. (MENDES, 2000, p. 3). El prefijo “inter” congrega los valores investidos a los acontecimientos que se suceden en el espacio intercedido por los roces de los denominados medios. Todas estas ordenaciones también difieren de los sucesos apoyados por las introspecciones de cada medio, y el transporte de comunicados de medio a medio (RAJEWSKY, 2005, p. 46). Presentado como un término genérico, la intermedialidad engloba grandes cantidades de manifestaciones a partir de dos o más medios masivos de comunicación. Las fronteras y diferencias asumidas por cada medio hacen de lo intermediáticos algo singular en relación con lo intramediático y lo transmediático.

A su vez y con el fin de enfocar el perímetro de la intermedialidad; ekphrasis, multimedialidad, estudios interartes, hibridismo y remediación serán levantados concisamente como juicios académicos. Estos valoran la riqueza decantada del diálogo producido entre arte y tecnología, propiedades clave de la comunicación, información y conocimiento en las tendencias globalizantes.

Ekphrasis no siendo intersemiosis comparte motivaciones con la transmedialidad, definiéndose como la costumbre de convertir los medios calificados y básicos en otros semejantes, así como se transmite el fútbol por la radio, se reducen algunas peculiaridades a cambio de otras (ELLESTRÖM, 2010, p. 34). La multimedialidad es la suficiencia de un solo texto en presentar las cualidades de muchos otros (CLÜVER, 2011, p. 8). Jürgen Muller estima un juicio exclusivo al enunciar la autogestión de los estudios interartes en oposición a la intermedialidad, mientras que la última inserta los factores sociales y mediáticos, los primeros se satisfacen con los intersticios plásticos, estéticos y poéticos del arte (MÜLLER, 2010, p. 19). La amplitud que expresan los estudios interartes, como su nombre lo dice, se encuentra restringida a las tendencias sensitivas y decorativas. Por su parte, la expresión hibridismo además de difundirse en las ciencias sociales contemporáneas, se destaca como si

fuese una multimedialidad, es un encuentro estático resultante de un choque de medios sin denotar interactividad. (DINIZ; VIEIRA, 2012, p. 87) Así mismo, estimada por Bolter y Grusin (2000 apud DINIZ, 2012, p. 34), la remediación como una clase de intermedialidad se preocupa con la adaptación estructural de los medios entre sí. En otras palabras, la articulación de los nuevos medios con el transcurrir del tiempo y espacio se va dando gracias al intercambio efectivo con los viejos medios. Una negociación de habilidades y peculiaridades se desdobra en el reconocimiento cultural de los útiles tecnológicos, como modelo la media digital se alimenta de medios analógicos para su funcionamiento, confluyendo en la remediación.

En secuencia con el acotamiento de lo referido al respecto de la intermedialidad, es ahora incesante la voluntad por encasillar las destrezas de dicha locución. No obstante, rememorar la viveza de la temática intermediática da un curso a su polémica epistemológica, aquí se presentan algunas divisiones apreciadas por teóricos importantes.

Por su lado, Jens Schröter ofrece una intermedialidad coherente y cuádruple, 1. La intermedialidad ontológica símil de la remediación; 2. La representación metalingüística de los medios en uno nuevo: intermedialidad transformacional; 3 la intermedialidad transmedial fundada en el formalismo ruso; y 4. la intermedialidad señalada por las fusiones de múltiples medios dentro de un tipo de intermedia, como fue realizado por Dick Higgins (MENDES, 2000, p. 14). Y por otro, Irina Rajewsky detecta con minucia y empeño una división desde el área de la literatura:

1. Intermedialidad en el sentido más estricto de la transposición medial (como por ejemplo las adaptaciones cinematográficas, novelizaciones, etc.): aquí la calidad intermediática tiene que ver con la forma en que un producto mediático viene a existir, es decir, con la transformación de un producto mediático dado (un texto, una película, etc.) o de su sustrato en otro medio. Esta categoría es una producción orientada a la concepción "genética" de intermedialidad; el "original" texto, película, etc., es la "fuente" del nuevo producto mediático recién formado, cuya formación se basa en otro medio específico y un proceso obligatorio de transformación intermediáticos.

2. Intermedialidad en el sentido más estricto de la combinación de los medios de comunicación, lo cual incluye fenómenos como la ópera, el cine, teatro, performances, manuscritos iluminados, instalaciones de arte sonoro o computarizado, cómics, etc., o, para usar otra terminología, los llamados multimedia, técnicas mixtas, e intermedia. La calidad intermediática de esta categoría se determina por la constelación medial constituyente de un producto mediático dado, es decir, el resultado o el proceso mismo de combinar al menos dos medios convencionalmente distintos o formas mediáticas de articulación. Estos dos medios o formas mediales de articulación están presentes cada uno en su propia materialidad y contribuyen a la constitución y significación del producto entero en su propia manera específica. (..)

3. Intermedialidad en el sentido estricto de referencias intermediáticas, por ejemplo, las referencias en un texto literario a una película a través de, por modelo, la evocación o imitación de ciertas técnicas fílmicas tales como el acercamiento de la cámara, los desvanecimientos, las disoluciones, y la edición del montaje (2005, p. 51)⁵.

Irina plantea en su división del concepto tres fracciones que modestamente dan cuenta de paradigmas inherentes a éste. La tercera crea un panorama de discusión moldeado por la charla referencial entre los productos simbólicos y sus pertinentes corporalidades; la segunda adjunta lenguajes que esencialmente sedimentan dispares naturalezas de signos y textos, fundados por la coordinación de dos o más estructuras mediáticas; y por fin, la primera va de la mano con la pretensión de habituar la unicidad de los frutos alegóricos resultantes de los medios y lenguajes hacia terceros ajenos de su atmosfera de invención.

Resaltemos pues que, los ademanes en que se perpetúa la práctica de la intermedialidad franquean en función de la amplia actuación de las sociedades de la información y el conocimiento, bien sea mediante la semiosis del circuito artístico, o bien sea gracias a las redes técnicas elaboradas para mantener una inclinación hacia la comunicación masiva en el globo terráqueo. He aquí una importante inflexión articuladora que los medios y sus sentidos vienen a remunerar, evocándose a los estudios culturales, en peculiar a Néstor G. Canclini y a Jesús M. Barbero, el significado y el significante de la expresión “medios” pugnan y multiplican sus dimensiones. Siguiendo el raciocinio de Lars Ellestrom, asimismo se viene a trazar un paralelo que liga los campos de las artes y de la comunicación masiva mediante la condensación coetánea de la destreza de los “medios” (ELLESTRÖM, 2010, p. 11).

Para leer todo este trayecto, dejar clara la noción de medio es indudable. Un medio es el intervalo a través del cual pasan caracteres que se balancean entre los seres humanos y sus lenguajes, sin importar los obstáculos espaciotemporales que se interpongan (CLÜVER, 2006, p. 24). Como se ve, el término medio corre con una suerte de ambigüedad en algunas lenguas

⁵ Intermediality in the more narrow sense of medial transposition (as for example film adaptations, novelizations, and so forth): here the intermedial quality has to do with the way in which a media product comes into being, i.e., with the trans-formation of a given media product (a text, a film, etc.) or of its substratum into another medium. This category is a production-oriented, “genetic” conception of intermediality; the “original” text, film, etc., is the “source” of the newly formed media product, whose formation is based on a media-specific and obligatory inter-medial transformation process.

2. Intermediality in the more narrow sense of media combination, which includes phenomena such as opera, film, theater, performances, illuminated manuscripts, computer or Sound Art installations, comics, and so on, or, to use another terminology, so-called multimedia, mixed media, and intermedia. The intermedial quality of this category is determined by the medial constellation constituting a given media product, which is to say the result or the very process of combining at least two conventionally distinct media or medial forms of articulation. These two media or medial forms of articulation are each present in their own materiality and contribute to the constitution and signification of the entire product in their own specific way. (..)

3. Intermediality in the narrow sense of intermedial references, for example references in a literary text to a film through, for instance, the evocation or imitation of certain filmic techniques such as zoom shots, fades, dissolves, and montage editing

latinas (español y en portugués “mídia”) designando dos polos de intervención; la convención general de artefactos multitudinarios de comunicación; y el sostén material de traspaso y consigna, confluyendo entonces, el centro polémico de las discusiones arraigadas en la teoría alemana de los medios con la pareja “Medium y Medien” (MÜLLER, 2000, p. 2).

Después de confrontarse a la anchura de los medios y sus actividades intermediáticas, fijarse en sus puntos de intersección característicos conducirá hacia una percepción más profunda de esta materia. Estos pueden clasificarse, según tres tipos: los básicos, los calificados y los técnicos; la dupla inaugural son abstracciones para entender como los medios logran ciertas cualidades, mientras que los últimos son aquellos cuya sustancia reverbera solo de lo palpable (ELLESTRÖM, 2010, p. 12).

Para coadyuvar a una solidez en la concepción de la media las modalidades serán precisas, siendo estas los pilares fundacionales del sistema mediático que afilian la cognición, la percepción y la corporalidad, sin los cuales la medialidad, y aún menos la intermedialidad, no serán alcanzadas. Esto no quiere decir que un determinado medio se legitime por tener ciertas modalidades, más bien, son ellas las auxiliadoras al describir la índole de las expresiones mediáticas. Ellas han sido pasadas por alto, cuando de analizar sistemáticamente a los medios se trata; la modalidad semiótica, la modalidad espaciotemporal, la modalidad sensorial y la modalidad material (ELLESTRÖM, 2010, p. 15).

Las materialidades se distancian de muchas formas, pero es viable tomar tres modos de la modalidad material: los cuerpos humanos, otros objetos más llanamente demarcados como las superficies en tres dimensiones y las difusas sustancias que no llegan a aclararse como las ondas de sonido (ELLESTRÖM, 2010, p. 16). La modalidad sensorial está destinada al goce de los sentidos del ser humano, ¿serían los medios los mismos, sin los sujetos que “reciben” sus mensajes?, los cinco sentidos y modos (oír, oler, saborear, sentir y ver) son indispensables para la captación y la función de esta modalidad (ELLESTRÖM, 2010, p. 17). La modalidad espacio-temporal recubre a la organización de la impresión sensorial de datos de la conexión material en todo tipo de vivencias y costumbres del tiempo y el espacio (ELLESTRÖM, 2010, p. 18). Al aludir a la modalidad semiótica, el significado como sustrato de la apreciación de la coyuntura social es el factor principal. Suministrar mentalmente la concesión de significados a los hechos y cosas, transfigura la apertura del campo semiótico forjándose con el propósito de revelar y descifrar los procesos de atribución de significados (ELLESTRÖM, 2010, p. 21).

Además de los modos y sus mutuas modalidades, se hallan dos semblantes ineludibles que erigen la noción de “medio”, los aspectos calificadores de los medios. El primero es

llamado el aspecto contextual, encargado en situar histórica, cultural y socialmente el origen y uso del medio (ELLESTRÖM, 2010, p. 24). El segundo, aspecto operacional, da cuenta del clima asociado a un medio por las convenciones dispuestas de él. Hay algo que decreta la naturaleza de una figura artística, y la de un medio informativo; lo acordado cotidianamente por su usufructo (ELLESTRÖM, 2010, p. 25).

La marcha deslumbrada por la fertilidad de la teoría de la intermedialidad se debe a que su objetivo no es la organización esquemática de toda la media comunicacional y sus cometidos. Al contrario, su teoría rota de acuerdo a estudios históricos minuciosos que cuidan de las numerosas y paradigmáticas aproximaciones intermediáticas dadas a lo largo y ancho de niveles materiales, sensoriales, semióticos y espacio-temporales (DINIZ; VIEIRA, 2012, p. 84).

Al estar consciente de la medialidad oscilante de las artes y la comunicación, una mirada más aguzada podría contraponerse a las problemáticas cronológicamente abordadas por la “traducción” (o la adaptación). De este modo, se clama al lector/espectador por una interacción lúcida con las narraciones intermediáticas, incitando a la expansión de criterios cuando de delimitación de géneros desconocidos se asiste (EILITTÄ, 2012, p. 9).

Mientras diferencias significativas entre tradiciones de investigación diversas se hacen evidentes tan pronto como se mira con cierto detalle, todavía parece haber (más o menos) un acuerdo general sobre la definición de intermedialidad en su sentido más amplio. En términos generales, y de acuerdo con el entendimiento común, 'intermedialidad' se refiere a las relaciones entre los medios, a interacciones e interferencias mediáticas. Por lo tanto, 'intermedialidad' puede decirse que sirve, ante todo, como un término genérico flexible "que puede aplicarse, en un sentido amplio, a cualquier fenómeno que implica más de un medio 'y así a cualquier fenómeno que - según lo indicado por el prefijo inter - de alguna manera tiene lugar entre los medios (ELLESTRÖM, 2010, p. 51)⁶.

Por más tumultuosa que sea la senda académica de la intermedialidad, predomina una usual resolución en su dilatado sentido y concreción. Así, se reitera la elasticidad de su propiedad al asumirse en el intervalo de dos o más medios, y al percatarse de los incidentes, dentro y entre, los medios en su abundancia ordinaria.

⁶ While significant differences between the various research traditions become apparent as soon as one looks at them in some detail, there still seems to be a (more or less) general agreement on the definition of intermediality in its broadest sense. Generally speaking, and according to common understanding, 'intermediality' refers to relations between media, to medial interactions and interferences. Hence, 'intermediality' can be said to serve first and foremost as a flexible generic term 'that can be applied, in a broad sense, to any phenomenon involving more than one medium' and thus to any phenomenon that – as indicated by the prefix inter – in some way takes place between media

La intermedialidad es un herramienta teórica con habilidades y recurrencias inquietantes; el ensanchar la visualidad de los medios, consiente y enriquece una sensatez más interdisciplinar sobre la probabilidad de los mismos, infundiendo su juicio en firmamentos más contextuales (MÜLLER, 2010, p. 22); su parcería con los estudios culturales y comparativos insinúa una gama de oportunidades al cubrir originalmente los eventos comunicativos, artísticos y masivos (PANIAGUA, 2013, p. 176).; su aparente disidencia con los análisis históricos en el terreno de los medios, es decir, la enorme dificultad por emplazar la teoría y la historia mediante utensilios claros y eficaces, y con ello, una realidad menos grandilocuente del ingenio investigativo intermediaticos (MÜLLER, 2010, p. 32); y el ineluctable menester de capitanearse por los medios, la idea de las fronteras construidas para encasillarlos, y los entrecruzamientos, empalmes, subversiones, confluencias, agitaciones que resaltan la “constructividad” e imprimen la natural inestabilidad mediática (ELLESTRÖM, 2010, p. 64).

Con frecuencia, las tecnologías o los signos traspasan meticulosamente los pensamientos, abstracciones y prácticas de los seres humanos situándose así en una pugna imaginaria y comunal. Esfera intangible que concilia el horizonte humano: el imaginario colectivo. Conforme Araújo e Teixeira (2009, p. 4), este vasto lugar siempre estará arraigado a los individuos e irá más allá de sus percepciones, las imágenes a su alrededor no se ubican arbitrariamente, por el contrario, prevalecen bajo un sistema lógico de representaciones imaginarias que constituyen una totalidad.

2. PAPEL Y CELULOIDE (¿RED Y CALLES?)

En esta parte del texto, se abarcarán a los dos objetos traídos a análisis intentando levantar un ambiente de discursos y significaciones que resalten de la mejor manera el conjunto de códigos que fundamentan a la novela gráfica y a la película, sin dejar atrás los contextos particulares de cada una. Se suscitarán la mayor cantidad de relaciones intertextuales en dirección a V de Vendetta y a su homónima fílmica. Conectando el contenido de las obras evidenciaremos hasta donde sea posible la actividad reflejada por su repercusión.

Cadenas narrativas pueden ser desplegadas por varios elementos, el cine, el comic, la máscara de V, el conspirador inglés del siglo XVII, el anarquismo, etc. Por ahora, limitarse a la novela gráfica y a la producción cinematográfica es un gran desafío seguido por los aspectos de tamaño tendencia a la globalización ficcional, un símbolo atravesando campos semióticos y plataformas tecnológicas: La máscara de V (Cf. Cap. 3). Aunque entre las metas de este texto no se vislumbra una perspectiva semiótica del comic y la película, un sucinto relato de sus argumentos es ineludible. Antes de profundizar en ellos, un contexto de creación y una propiedad autoral establecen un marco mínimamente apto para observar a la novela gráfica y a la película.

2.1. AUTORÍA

Sería una demanda rescatar a todos los envueltos en el proceso de creación, sino fuese una misma falacia traer a todos ellos a colación; guionistas, dibujantes, coloristas, productores, directores, actores, y muchos más. Partiendo ora del comic, ora de la película, son infinitos los esfuerzos individuales conjugados. Este espacio apremia entonces las luces dadas por el guionista y el dibujante de la novela, puesto que el producto cinematográfico se alimenta abundantemente de su inventiva. Dirigido por James McTeigue y producido por Joel Silver, Larry Wachowski, Andy Wachowski y Grant Hill, su temática central gravita de acuerdo a la novela gráfica de Alan Moore ilustrada por David Lloyd.

Nacido el 18 de noviembre de 1953, de una familia de obreros en la ciudad de Northampton, Inglaterra. Alan Moore tuvo una difícil juventud, conturbada educación, contigüidad a las drogas, entre otros elementos. Hoy en día detenta un renombre mundial en la esfera de los comics por la virada conceptual (del consumo infantil al adulto) del siglo XX,

junto a otros grandes autores como Frank Miller y Neil Gaiman (PIGOZZI, 2013, p. 38). Si bien domina un famoso estatus en las tiras cómicas, el escritor más premiado de todos los tiempos conforme el Guinness Book of World Records 2009, la grata plenitud de lo realizado le es arrebatada por sus conexiones volátiles con las casas editoriales. A tal punto, es antagónico a cualquier traslación fílmica de sus obras ya que su integridad intelectual puede ser tergiversada (RODRIGUES, 2011, p. 60). Una extensa actividad demuestra la cantidad de títulos redactados por Moore, algunos siendo: Marvelman/Miracleman (1982/1984); V de Venganza (1982/1985); La cosa del pantano (1983/1987); Capitán Britania (1992); Watchmen(1986/1987); Big Numbers (1990); From Hell(1989/1998); Voodoo (1997/1998); Supreme (1999); Tom Strong(1999); La liga Extraordinaria (1999/2000); Promethea (1999/2005); Lost Girls (2006); Neonomicon (2011); The voice of fire (2002), etc. (PIGOZZI, 2013, p. 42).

Cuando de inventores se trata, por más que Moore introduzca la coherencia textual surcada por V de Venganza, la imaginación del lector es inducida a recrear cada momento de la trama argumental a merced de David Lloyd, nacido en Enfield, Reino Unido de 1950. La comisura entre papel y lápiz rebosa a las más instruidas abstracciones, las figuras bocetadas le pertenecen a la maestría y ejercicio de un gran artista visual. Es tanto así que, consciente y/o inconscientemente, el rostro reproducido en la máscara de V, de una próspera simbología histórica, concentra (y concentrará) camadas de experiencias exponenciales del tiempo y el espacio. Cimentada en las facciones y semblantes de Guy Fawkes (Guido Fawkes, John Johnson), un conspirador impelido por la restricción a su libertad religiosa que participa del proyecto para explotar el parlamento inglés y las autoridades monárquicas de 1605, la máscara alude abiertamente a las ideas de Lloyd y a los ideales de Fawkes (RODRIGUES, 2011, p. 185).

2.2.CONTEXTO

Sin cabida para la totalidad del entorno que roza la tesis neural de la historieta y la cinta, sus ambientes de creación se descubren acorde a los intereses locomotores de los artistas, sean económicos, culturales, estéticos o políticos.

La novela gráfica empieza a ser hecha en 1981, lanzada en la revista Warrior atrapa éxitos momentáneos para luego candidatearse a otras revistas. La Warrior entra en decadencia, incluso con los sucesos de V de venganza, y, sustituyéndola, DC abre paso a la

publicación total de su narrativa cautivadora (RIBEIRO, 2013, p. 16). Creada en Inglaterra, podría comentarse que la novela gráfica sufre de algunos males de su época. El país cruzaba un proceso actualmente llamado de Thatcherismo, su primera ministra del Reino Unido de 1979 a 1990, partidaria conservadora Margaret Thatcher, inculcó una serie de políticas orientadas al liberalismo económico en donde el rol comercial y negociador del Estado es aminorado radicalmente, propagando una oleada de privatizaciones en la industria eléctrica y de telecomunicaciones. Sin contar con la descompensación originada a otros lugares laborales, la clausura de innumerables industrias (mineras y metalúrgicas) generó una alta tasa de desempleo. El gobierno de Thatcher acogido a una forzada represión de los sindicatos trabajadores simbolizó cerca de tres millones de desempleados en Inglaterra (RIBEIRO, 2013, p. 17). En otra faceta, la nación sustentaba la guerra de las Islas Malvinas, entre abril y junio de 1982, en busca de la apropiación de un territorio más cercano a Argentina que al Reino Unido (RIBEIRO, 2013, p. 17). Vale también recordar que, durante la década de 1950 en adelante, el perímetro de los comics se ve ambientado en escenarios sociales caracterizados por una invasión del poder estatal autoritario extremo. Siendo esta la ocasión de una naturaleza crítica y (en potencia) subversiva a regímenes económicos y políticos dentro de la sustancia de las novelas gráficas; *El Eternauta* (1957-1959) de Héctor Germán Oesterheld en el guion y Francisco Solano López en la ilustración, *V de Venganza* (1982-1985) y *Watchmen* (1986-1987) de Alan Moore, esta vez en patrocinio del dibujante Dave Gibbons (PIGOZZI, 2013, p. 46).

Asimismo, la década de los 80 corrió junto a los vientos publicitarios del virus HIV-SIDA. Los medios comerciales de comunicación apoyaron una desinformación general que actuó en detrimento de la homosexualidad; bisexuales y homosexuales fueron tratados como portadores inmediatos de la infección, y, en consecuencia, educación sexual tangente a la diversidad sexual era sencillamente rechazada por la población. La sección 2812 del Reino Unido; dictamen gubernamental que ataca cualquier forma intencional de promover y aceptar la homosexualidad en recintos educativos, familiares o estatales, causó el impulso suficiente para que Alan Moore se comprometiese artística y políticamente a combatir semejante irrespeto. En este sentido, *V de Venganza* florece conjunto a una concienzuda diversidad social (RIBEIRO, 2013, p. 18).

Ahora bien, la transición enarbolada desde la novela gráfica hasta el filme plantea un panorama rico en peculiaridades. Una de ellas es la propensión económica y lucrativa

auspiciada por las relaciones intermediáticas. Los comics han salvado a grandes estudios cinematográficos de entrar en quiebra, a favor de un súper héroe empacado según la voluntad masiva. Casi como una estrategia de mercadeo, además de la película, las historietas inauguran ramales comerciales de secuelas: segundas partes, accesorios, juguetes, etc. (REYNOLDS, 2009, p. 3). Retomando la pareja de registros artísticos, en detalle, ambas producciones convienen al plasmar configuraciones contextuales afines. Ambientadas por discusiones políticas de gran talla, regímenes ingleses conservadores, pero con la diferencia de rescatar a Estados Unidos en la narración audiovisual mientras en la gráfica, no (GUIMARÃES, 2011, p. 197). Ulteriormente a la elaboración fílmica, controversias intelectuales tuvieron duelo por parte y parte de los autores de la historieta. Alan Moore discrepó del lazo dispuesto en la historia a una parábola de la Era Bush; pero ¿qué otras opciones existían? Los hermanos Wachowski, interesados en el comic por el tiempo de su creación, no tuvieron más opciones sino esperar hasta un entorno apto para su conformación. Teniendo en cuenta que la moraleja de la guerra fría soslayada por Moore no se sostenía más, la caída de las torres gemelas en el 2001 fue una razón capaz para proporcionarles una polémica de políticas internacionales (CALL, 2000, p. 12). Inversamente, David Lloyd no interpuso ninguna objeción al desenlace de la cinta, para él todo funcionó como a su inherente voluntad. Con constancia meditando sobre la fertilidad de sus diseños esbozados, nunca se negó a la expansión de los horizontes de ellos. Su deseo fue el de sembrar un brote simbólico elemental que no se paralizase hasta satisfacer su cometido (REYNOLDS, 2009, p. 10).

Ubicándose en la historia cinematográfica, otros componentes alertan plausibles injerencias de la realidad a la ficción. El espeso empoderamiento de las sexualidades dentro del documento audiovisual promete una atadura clara con Laurence, nacida como Laurence "Larry" Wachowski, no estrictamente, más bien de modo figurado por su alteridad marginalizada. V recrea, entre otras junturas, una ambigüedad no restringida al sexo, pero que esconde y demuestra singularidades socialmente reprimidas (CALL, 2000, p. 15).

Un salto drástico fuera de los historietistas y cinegrafistas, impertinente al previo resultado artístico, se sobrepone regando dudas y profecías en lo concerniente a la repercusión contextual del film y la historieta. En junio del 2013, Brasil fue atravesado por demandas sociales evidentes (y evidenciadas) catapultando en un segmento de las metrópolis el comercio del comic, la película y la máscara de V de Venganza, bajo ninguna clase de ingenuidad (BARROS, 2013, p. 76). Los ideales de la máscara de V fueron trasladados a la

realidad táctil y digital de Brasil. La consolidación de la Web 2.0 auxilió a los activistas y militancias dando alternativas de comunicación y actos virtuales, algo dicente de la mentalidad añorada en la red del internet: democracia, transparencia, libertad de información y expresión. Eventos colectivizados como WikiLeaks, Anonymous, la Primavera Árabe y Occupy deslindan la nueva onda de activismo desde inicios del siglo XXI (RODRIGUES; PIMENTA, 2013, p. 2). Anonymous nace en 2003 paralelo a la página web 4chan, un lugar para canjear imágenes de animación japonesa. Una característica de 4chan era que los usuarios podían preservar su identidad bajo el anonimato (anonymous en inglés), mostrarse o no era una decisión personal que el sitio web valoraba (BARROS, 2013, p. 37). Su historia no se detiene en entretenimiento cibernético, por discordia con grupos sociales y religiosos los Anonymous fueron politizándose mediante la acción virtual.

Anonymous es el principal referente de una nueva forma de participación política no convencional conocida como hacktivism: el recurso a los ataques, sabotajes y robo de información en el ciberespacio como instrumento de presión e influencia. Sus actividades han sido interpretadas como una premonición del poder que puede alcanzar una nueva generación de actores políticos generados exclusivamente a través de Internet (SORIANO, 2013, p. 2).

La interactividad y nexos alojados por el internet y su naturaleza son anclados geográficamente, pero su especificidad vaporosa restituye una horizontalidad más global que la dirigida por otros medios de comunicación. Anonymous convenció a muchos niños, jóvenes, adultos de participar con sus computadores y mensajes. Fue tanto así que, en Brasil, Anonymous fue uno de los personajes remarcables de las manifestaciones de junio del 2013. En el ciberespacio; Facebook, Twitter, YouTube, blogs, etc., mensajes de convocatorias e información audiovisual establecieron discusiones al respecto de las protestas en las calles y sus motivos. Las Fan Págs de los colectivos brasileños de Anonymous se robustecieron con el apoyo y crédito de más de 850 mil internautas (BARROS, 2013, p. 51). El internet auspicia una herramienta de participación y cohesión social que no se restringe a nacionalidad ni a edades, las voces presentes en él son escuchadas tanto en la cibercultura como en las calles. Así, Anonymous no se moderó al hacktivism o ciberactivismo, desató también una secuencia somática: máscaras que conservan su anonimato, casualmente las máscaras de V y en ese orden el rostro de Guy Fawkes. Los recuerdos de un V anarquista fueron explorados por quienes vestían sus máscaras en las calles. Cabe nombrar que no solo Anonymous estuvo presente en junio del 2013 en Brasil, muchos otros colectivos se hicieron oír. De esta manera, otras vertientes como los Black blocs se disputaron lo de anarquistas con los Anonymous. El lúgubre negro que cubría las caras de los Black Blocs era asociado a aquellos marginalizados

de las mismas manifestaciones políticas: los pobres periféricos, entretanto el rostro blanco de V con parentesco aristocrático describía a una clase media pseudo-radical de las metrópolis (CAPELLER, 2014, p. 9). El rostro de V escolta otras cualidades de los Anonymous como lo es su lema: “Somos legión. No olvidamos. No perdonamos. Espéranos”. Aunque fieles a la personalidad de V en el comic y la película, la espontaneidad sin alguna base de planificación define a las ansias por “venganza”, la quieren ahora pero no calculan como cometerla (SORIANO, 2013, p. 9). Paradójicamente, la espontaneidad y la venganza se enseñan como un método de participación bastante creativo e inesperado. En las manifestaciones brasileñas, las bombas aturdidoras y el gas pimienta abundaban las calles, y para inmovilizarlo el vinagre de cocina era un excelente “condimento”. Una relectura cómica y simbólica de V de Venganza, V de Vinagre, fue destacada al burlarse de los métodos “atenuantes” de la milicia brasileña, los policías y los manifestantes fueron registrados virtualmente por un juego infantil de la web (BARROS, 2013, p. 51)⁷.

En definitiva, la tendencia global de Anonymous, pasando por Brasil y Latinoamérica, coloca lecciones para meditar en la resonancia estética que tienen las ideologías y la cooperación politizada. El pulcro semblante de Guy Fawkes enfrascado por la publicidad del protagonista de V de Venganza designa una representación encantadora, su heroico perfil anarquista sobretodo. Quienes se sumaban a Anonymous, lo hacían por desconocidos motivos, pero suponemos que uno primordial era la estética politizada del personaje (SORIANO, 2013, p. 10) (Podríamos pensar inclusive en los populismos y su maquinaria mediática). La competencia del ciberactivismo perfecciona las libertades democráticas de la dialéctica social y política, si bien algunas debilidades persisten en su actuación:

Muchos de los recientes casos de movimientos de protesta, ya sea el Español Indignados, el Movimiento Occupy o las protestas en Turquía y Brasil, tienen gran dificultad para mantenerse a sí mismos en un período de tiempo más largo. Podría ser que la debilidad de tales movimientos radica en la falta de una narrativa general convincente que vincule la gran cantidad de diagnósticos y pronósticos difundidos por los mismos. Además, con la actual tendencia de enfocar la protesta como un espectáculo simbólico, performativo y enfático, existe el peligro de que contactarse con los medios de comunicación y las agendas políticas se convierta en el objetivo principal, mientras que, de hecho, es ahí donde la lucha por el cambio social recién comienza (CAMMAERTS; JIMÉNEZ-MARTÍNEZ, 2014, p. 18).

⁷ Para más ejemplos y relecturas de las manifestaciones en Brasil ver los documentales; 20 centavos: <https://www.youtube.com/watch?v=Ep72II9ENI0>, Os Gritos da Rua: <https://www.youtube.com/watch?v=VwyAZYJiVW4>, y junho: O mês que abalou o Brasil: <https://www.youtube.com/watch?v=GcBJImuXxpk>

Se quedan cortas estas palabras para tan exponenciales datos que describen los momentos tras bambalinas de fecundación de las obras. Aunque ellas se departan por sí mismas, recuentos de lo acaecido entre líneas e imágenes auxiliarán a recordar el corazón de la secuencia visual y la audiovisual.

2.3.OBRAS

2.3.1. V de Venganza 2006 (02:12:32 mins)

Todo inicia en una breve narración, con tono femenino, al respecto de un individuo, Guy Fawkes, cuya vida es reducida a tres momentos: el transporte de unos barriles en algún pasaje subterráneo, su forcejeo y captura frente a una docena de guardias, y su ejecución pública en la horca mirando a los ojos de una condolidada mujer. La voz femenina luego se sitúa de frente a la incógnita dejada por este ahorcado, pretendiendo responderla. ¿Quién fue aquel?

Cambiando de escena, un salto espacio-temporal se percibe. Emitiéndose por dos televisores, desde dos escenas concomitantes: un camerino con un sujeto sombrío vistiendo una máscara blanca, y una joven maquillándose en su habitación mientras el reloj le recuerda un encuentro nocturno apresurado, un discurso masculino relata la situación actual del Estado Ingles (cámaras de vigilancia, razonamiento de víveres, etc.). La joven sale a calles en donde se escuchan advertencias de toque de queda, atisba un sujeto extraño que le devuelve una mirada intimidadora y la obliga a escurrirse en callejones desconocidos, para por fin toparse con unos policías. Los hombres, por desventura, buscan aprovecharse de la belleza de la mujer y la inofensiva soledad de los callejones, aunque son detenidos por la oratoria de aquel sujeto enmascarado quien los intimida físicamente y los aparta de la chica. La mujer llamada Evey Hammond, asustada, entabla una conversación con el sujeto que se apellida V, y una secreta invitación la convence de mantenerse junto a él. Los dos suben a la azotea de un edificio para presenciar una conmemoración enigmática. Conversando sobre la fecha actual, el enmascarado afirma ser el inicio del 5 de noviembre; la obertura 1812 de Pyotr I. Tchaikovsky suena, una estatuilla en la cima de una edificación es detonada, los fuegos pirotécnicos dibujan la letra V en los cielos, y la población conmocionada se suma a contemplar desde las calzadas tal espectáculo.

Al siguiente día, una enorme pantalla refleja el rostro de un señor, Adam Sutler, irritado con los acontecimientos, hablando con media docena de directivos a quienes les exige informaciones claras sobre lo ocurrido. Al ser de dudosa propiedad intelectual, el disturbio

debe ser cubierto por una cantidad de acciones paliativas estatales que sugieren una planeación cotidiana bajo orden premeditado. La demolición y restitución de un viejo edificio es la imposición final de lo discurrido por el grande rostro a su grupo de servidores. A su vez, dos policías, Eric Finch y Dominic Stone, están encargados de seguirle el paso a la pareja de individuos atrapados por las cámaras de seguridad. Los sospechosos son caracterizados por, la representación de Guy Fawkes (Cf. Cap. 3) en el hombre, y la candidez de una señorita.

Por los medios que fueren, los policías encuentran la residencia de Evey y van por la pista en su trabajo. En paralelo, ella, insertada en las dinámicas laborales de una torre de telecomunicaciones, se abstiene a si misma de haber atestiguado los artificios del enmascarado, sin embargo, por irreconocibles razones termina distribuyendo una carga de máscaras icónicas de Guy Fawkes dentro del inmueble. Cuando los policiales llegan a la entrada de la torre, V, anticipándose, confronta al guardia de la edificación con la amenaza de detonar bombas revestidas en su propio cuerpo, y, en secuencia, la impresionada Evey intenta huir del edificio. Mientras eso ocurre, una alarma libera a todos los trabajadores de la zona, la dupla de policías persigue a Evey, V ordena al guardia a repartir las máscaras trasladadas por Evey, sin antes haber impedido el funcionamiento de los ascensores. Evey se esconde en una oficina y logra huir del olfato policiaco, a su vez, V consigue controlar la emisión televisiva y dar un comunicado a los moradores de Inglaterra. La mayoría de las pantallas transmiten un monólogo grabado de V en el cual culpa al espectador por la realidad ciudadana que limita la capacidad de los ingleses, tanto ancianos, jóvenes y adultos ven el mensaje atraídos por la televisión. Al cabo de unos instantes, la fuerza armada irrumpe dentro de la torre de emisión televisiva y van por el siniestro encapuchado, quien uniformiza a varios sujetos según el estilo dramático de las máscaras, solapa los explosivos a una mesa de control técnico de las transmisiones, y sus habilidades con las artes marciales, evade a casi todos sus contrincantes. Solo uno lo retiene con la mira de una pistola, hasta contenderse con el gas pimienta de Evey y la fuerza corporal de éste.

V entonces huye, llevando consigo a Evey hacia un lugar oculto. Libros, estatuillas, pinturas, música, crean el ambiente que la despierta al día siguiente. Ambos comparten un sitio llamado “La Galería de las sombras”, ella cuestiona su decisión de traerla a tal lugar y encerrarla por un año, aunque los argumentos de V son lo suficientemente convincentes para no dejarla escapar, por ese instante.

La voz de Londres, Lewis Prothero, el reportero más famoso de los medios comerciales de comunicación en Inglaterra, está vociferando acaloradamente por un teléfono celular al respecto de la indigna imagen de su cara que reflejan las cámaras de televisión. Dentro de un espacioso baño, pantallas, espejos y vidrios multiplican su imagen, reproducen sus videos y le recuerdan el guion utilizado para dirigirse a Londres. Al terminar de asearse y apagando las pantallas, el reflejo de V sobresale y sobresalta al reportero que se resbala impotente frente al porte del personaje. Un corto dialogo suscita múltiples imágenes y recuerdos de los dos personajes en cuestión, un pasado en común es soslayado y los fantasmas de esa época retornan por cuentas pendientes. Finch se levanta con el timbre de una llamada que le informa graves noticias. El cuerpo muerto de la voz de Londres yace junto a una rosa roja e intriga al par de agentes acerca de las acciones que se aproximan.

En la galería, el duelo dinámico de V y una armadura obesa, observados por una película que retrata otro duelo, incitan la atención de Evey. V vence a la armadura al quitarle su “cabeza”, Evey se interesa por la cinta de celulosa llamada El conde de Montecristo y le pide a V que la vean juntos.

En su afán por compensar lógicamente el asesinato ejecutado por el desconocido V, los policías investigan el histórico del gran reportero encontrando su pasado militar en el Campamento de Larkhill. Para responder a vacíos de los registros sobre Larkhill, ellos citan a un general del ejército para oír su historia, no obstante, sus reservados comentarios se atienen a difuminar los datos del sitio y del periodista.

Al cierre del Conde de Montecristo, el noticiero de Londres informa la muerte “natural” de su reportero, entretanto V consiente su violento cometido a Evey. Esta pone en duda la idoneidad de la violencia, a lo cual V responde con las acciones violentas enunciadas por los justos, y la justicia. Al discutir, Evey siente que debe mantenerse leal a V y decide ayudarlo en lo que fuese preciso. Transversalmente la dupla de agentes persiste en su investigación hasta descubrir el registro de impuestos de Larkhill, en donde sale a flote la magnitud monetaria de un padre, Anthony Lilliman, y su rara valoración profesional.

Un hombre se comunica con Lilliman, se refieren a las labores de la iglesia y a peticiones extra laborales específicas. Adolescentes “trabajadoras” sexuales son relajantes costumbres del cura, junto a ello se muestra la llegada de una, no tan joven. Por coincidencia y obediencia, Evey está en el papel de carnada para el obispo y, transversalmente, V se

prepara a liquidar al padre con frialdad. Si bien ella “confiesa” las intenciones del terrorista, el pastor no escapa de su muerte y su rosa.

Evey se fuga de La galería y adquiere su libertad refugiándose en la casa de uno de sus compañeros de trabajo, quien entre un mini museo y conversas admite su homosexualidad a cambio de ella haber admitido su colaboración al terrorista.

Asimismo, la policía sigue las huellas mortíferas de V localizando al fallecido obispo. El cadáver es transportado a la morgue, y la médica forense Delia reitera el patrón de muertes de V. Curiosa, intenta auxiliar al policía y recibe las rosas que el asesino deja como rastro. En medio de búsquedas, los agentes de seguridad verifican cuan entrelazados están los homicidios junto a Larkhill, enterándose de repente de una última sobreviviente que se cambió de nombre, por protección, al de Delia. En su casa, ella, sin hesitar, afirma para sí lo poco que le queda de vida, y de un baúl saca un diario para luego dejarlo en su mesa de noche. Sabiendo quién será el próximo óbito, los inspectores viajan tan rápido como es posible al hogar de Delia. No obstante, y sin contratiempos, V cumple su cometido con la doctora autorizando la lectura del diario para sus desesperados rastreadores.

Habiendo leído todo el diario, Finch se remite a Sutler con la intención de recibir más informaciones acerca de lo redactado por la médica. Con gran sorpresa, el policial es reprendido por el canciller Adam quien le exige olvidar todo aquello que relacione el diario con el caso a resolver. Pese a esto, el policial lee cuidadosamente el diario y reconoce la historia escondida entre líneas, un virus químicamente infundado (Batch 5) y testado por el estado en un volumen de personas gigantesco del cual únicamente sobrevive un sujeto alojado en la celda número 5 (V, en numeración romana).

Evey, hospedada en la casa de su amigo periodista, tropieza con un par de similitudes entre él y el terrorista. En función de ello, el periodista utiliza oportunamente sus tácticas en el mundo del espectáculo mediático para hacer de la polarización entre la potencia estatal, representada por Adam Sutler, y el terrorismo, característico de V, un popular chiste televisado en Inglaterra. A continuación de la gran burla, la mano sucia del estado, Mr. Crady irrumpe en los aposentos del periodista y lo secuestran, Evey intenta huir y sin suerte también es cautiva.

Tiempo después, Ofuscada por una luz incandescente en una celda, Evey es interrogada en lo que respecta a V, siendo que compungida y aterrorizada no responde a las preguntas. Recluida y tratada como cualquier presidiario, pasan sus días. El agresivo trato que le dan sus captores la hace cada vez más frágil, por otra parte, encuentra métodos de escape o reflexión que la sostienen firmemente, específicamente un mensaje biográfico escrito en papel higiénico. El trozo de papel expone la vida de una actriz lesbiana nombrada Valerie (Quizá queriendo recordar al escritor Paul Valery), siendo resumida según sus amoríos socialmente reprimidos y rechazados, el apoyo familiar que nunca tuvo, el amor y las rosas que le dio la vida, la época de daños “colaterales” en donde los homosexuales fueron coartados y encerrados, y finalmente su muerte gracias a la intolerancia de la presión social de los Estados Unidos y de los dirigentes fascistas de Inglaterra.

Con el ejemplo de Valerie, Evey no teme más por su vida. Sintiendo realizada y amada puede encarar cualquier peligro a su vitalidad. Es entonces cuando, “quienes” la contienen van a soltarla en libertad. Al andar fuera de su prisión, Evey se da cuenta de que todo fue un plan ejecutado por el mismo V, quien quería hacerle sentir todo por lo cual él pasó. La historia de Valerie lo incentivó a buscar una venganza para todos aquellos que nunca pudieron redimirse. Evey comprende el punto, pero no entiende la monstruosidad que planea V. A pesar de enamorarse de él, tiene que recuperar su libertad y lo deja solo en su galería. Tras ello, el terrorista entra en crisis al quitarse su máscara, romper un espejo y llorar.

En dichos momentos, la junta directiva de Adam Sutler ante el miedo de que su gobierno sea atacado por el terrorista, ordena que se erija una cortina de emergencias mediante los medios de comunicación para ocasionar preocupaciones y caos en la sociedad, necesidad de seguridad y un incondicional estado fascista.

En su oficina, el agente Finch recibe un email de un supuesto informante que podría ayudar a resolver el caso de V y Evey. Programada una cita con “Rookwood”, los dos policías van a escuchar toda la historia que enlaza la vida de Sutler, Mr. Crady, el virus de Larkhill en la sangre de su único sobreviviente, el caos internacional de aquella época, entre otras cosas. V persigue a Mr. Crady y pacta un trato con él: la cabeza de Adam Sutler. Los policías desconfiados por su informante lo mandan a buscar en donde sea preciso y perciben que fueron engañados por un impostor.

V reparte muchas máscaras y capas en toda la ciudad. Acercándose el 5 de noviembre el agente Finch tiene un presentimiento de cómo todas las cosas confluyen en esa fecha. Aun así, el policía no puede arriesgarse a nada y continúa yendo a las reuniones con el canciller, el jefe riñe cada vez más con Mr. Crady, y el último acepta la propuesta de V. En el 5 de noviembre, Evey regresa a la galería de las sombras para bailar con V a respaldarlo en sus acciones. Después de la pieza de baile, V le tiene un regalo a Evey. En un túnel, un metro cargado de explosivos con destino al parlamento de Londres debe ser orientado el 5 de noviembre, y para esta tarea V la designa a ella. Sin que el amor ofrecido por Evey lo frene, V se reúne con Mr. Crady quien asesina a Adam Sutler en troca de la vida de V. Una pelea a estilo marcial, decreta como ganador a la idea a prueba de balas, V. No siendo él la excepción, su cuerpo de carne y hueso al haber aceptado su profundo amor por Evey desfallece en sus brazos. Evey convicta de sus acciones va a activar el metro dirigido hacia el parlamento y pese a que el policía Finch llega antes de esto, ella lo convence de destruir un símbolo histórico que ya no representa esperanza en la población. Las multitudes disfrazadas de V marchan por las calles en presumido pleito con la fuerza militar, imponiéndose simbólicamente, sin violencia y como recuerdo del 5 de noviembre. Finch curiosear la identidad de V, mientras que Evey le responde que él fue todos ellos, y por eso siempre recordara ese nombre. La voz femenina contesta la interrogación inaugural que le dio pie a la narrativa, V fue aquel hombre del 5 de noviembre.

2.3.2. El comic 1982/1985 (10 Volúmenes)

Volumen 1

Todo comienza con una narración radial sobre una ciudad acompañada por un ambiente vigilado de cámaras, la voz del destino es el locutor encargado de cumplir este dictamen. Dos escenas sugieren la coyuntura para dos personajes; una niña de 16 años preparándose para ganar dinero “fácil”, y un hombre misterioso dentro de un camerino. La joven al salir de noche se topa con un cliente en potencia, con la mala suerte de que es un fingerman/policía. Este y otros más planean violarla y matarla, pero la audacia del hombre enmascarado gira el panorama. Rescatándola y asesinando a tres policías, el enmascarado sube a una azotea en donde asiste la destrucción del parlamento junto a la mirada perpleja de la adolescente.

El líder de la ciudad quiere bajo cualquier precio saber quién o quiénes fueron los responsables por las muertes y por el parlamento, para ello encarga a Mr. Almond. Asimismo,

éste debe dirigirse a la voz del destino para no esparcir ningún mensaje inadecuado. En la Torre Jordan, Almond se arrejunta con Dascomb para hablar sobre la voz del destino.

En la galería de las sombras, hogar secreto de V, Evey relata su historia dolorosa frente al enmascarado y los dos estrenan una relación bipolar, aunque quizás equilibrada.

En un metro, tres señores conversan amablemente. Uno de ellos es el locutor Prothero, quien está a la cabeza de la Voz del destino. En un instante de oscuridad maliciosa un bulto negro entra y amenaza la vida de Prothero, acabando a los otros dos, y llevándose a él hacia un lugar desconocido. En tal lugar, Prothero está vestido como comandante de la reclusión de Larkhill. Mientras tanto, V se prepara para entrar en escena a través de otro personaje del gran teatro que él siente como sociedad. Una nueva máscara se aparece en el lugar donde está Prothero, recordándole los horrores cometidos a muchos inmigrantes, hippies, homosexuales, etc. a tal punto de enloquecerlo y devolverlo a la sociedad como un traumado paranoico. La voz del destino cambia, a propósito de un individuo melodramático y enmascarado.

Volumen 2

En esta parte, inicialmente Adam Susan se representa como un apasionado por el destino, limitándose a la unidad de la sociedad fascista y carente de cariño, su única meta es el orden. En ese mismo instante, V tiene un soliloquio alrededor de una estatua que aparenta ser la justicia. La infidelidad de ella hacia él se hace evidente, y un nuevo amor cubre la visión del enmascarado: la anarquía. Con el “corazón destrozado” la justicia es literalmente mandada a volar y V se escabulle con los ideales anárquicos.

Ahora en la galería, Evey se siente inútil y le solicita a V algún tipo de compensación por tan gratuita amabilidad. V asiente y la envía a hacer un trabajo especial. En una parroquia un padre discursa enérgicamente la voluntad del individuo, pueblo y nación mediante las creencias en un dios individual y estéril. Al finalizar la misa, el padre se enorgullece de su grandilocuente retórica, habla con su mayordomo, le pide un compromiso extra laboral especial, y una niña de 15 años, Evey, “recurre a los hábitos inusuales” del cura. Listo para imponer sus prioridades carnales a la jovencita, entre golpes y agarrones Evey huye de las ansias clericales a cambio de la llegada de su héroe oscuro. Sobre extrañas condiciones, el cadáver del obispo es hallado con una rosa encima y el grafiti anárquico de V.

Volumen 3

Trasladado a la forense el cuerpo del padre, no obtienen ninguna pista para poder atrapar a V, sin embargo, las rosas violetas son su firma principal. La forense Delia recibe una rosa del inspector Finch y se asegura de reflexionar sus pocas horas de vida restantes. Dominic y Finch no descansan hasta averiguar un patrón en todas las mordaces muertes: El Campamento Militar de Larkhill. Una última sobreviviente de la época coincide ser la forense que acababa de recibir la rosa, V se adelanta a la pericia de los agentes y le da un final indoloro a Delia. Apresurados no solo Finch y Dominic llegan a la casa de Delia, sino que Almond libra una corta pelea con V lo cual resulta en el fallecimiento del primero.

El qué detrás de la máscara, antes del quién, se descubre gracias a un diario personal de la médica forense. El narrador, Finch, esta vez enfrenta la mirada de Adam Susan quien oye la historia y queda intrigado por el plano de fondo de la vida, contexto y motivos del enmascarado.

Volumen 4

V toca el piano y canta la historia de un cabaret melodramático en donde todos los individuos juegan con sus caretas y afrontan la realidad como una escena más. Ahora V y Evey juegan a magia en la galería. V le prepara una sorpresa a ella en la cual debe taparse los ojos, V la orienta con su voz y la abandona en una calle extraña y por lo visto a las afueras de la galería. Evey se quita su venda, yendo a por V se aterroriza con un monigote que representa a tal.

La viuda de Almond está tan sola como Evey sin V, no obstante, deben continuar su camino de la forma que sea.

V sigilosamente transita por la Torre Jordan de comunicaciones, pelea con múltiples guardias, y emite un mensaje televisivo de acuerdo al chantaje que una bomba vestida en su cuerpo le permite.

Volumen 5

V juzga a los espectadores por las pésimas acciones y opiniones que dicen de la habilidad ciudadana del ser humano, recalcando cada uno de los graves errores cometidos por dirigentes y su respaldo electoral: el pueblo. En fin, les da un plazo de dos años para que mediten y resarzan las aflicciones causadas a la sociedad por sus líderes electos. En la torre,

las fuerzas policíacas adentran apresuradamente con el fin de exterminar aquella amenaza terrorista de “Guy Fawkes”, aunque por la sagacidad del terrorista quien es alcanzado por una sobrada balacera es Dascomb el director de las imágenes televisivas. Sin percatarse de ello, el líder se enaltece de haber destruido la potencial célula terrorista, pero la experticia del comandante Finch frena sus entusiasmos con un puñetazo directo al rostro. El terrorista está libre y Finch enfurecido, el líder no tiene otra solución que enviar al último a unas merecidas vacaciones: el caso parece tocarle íntimamente.

Evey con el paso del tiempo, conoce a un hombre, Gordon, quien la acoge en sus aposentos y le ofrece una estadía y comida que la tornen una mujer direccionada a un presente sin V. Por razones del destino, Gordon y Evey contra un espectáculo de cabaret concurren junto con otras personas y gangsters de la ciudad. Las variedades del bar enseñan la calaña humana que sobrevivió a la guerra y sus bombas, una indispensable atormentada vida. La relación de los dos gira vertiginosamente directo hacia un noviazgo que fatalmente concluye con la liquidación de Gordon por un par de rufianes con quienes trabajaba.

Volumen 6

Evey es persuadida por la inquietante sensación de desasosiego en las muertes que su vida ha enlazado, sin dudarlo ella va a tomar la venganza que su sufrimiento le reclama. A punto de jalar el gatillo de un arma a espaldas de policiales, su visión de repente se nubla por la disputa de unos brazos que la inmovilizan. Una pesadilla incesante se detona conglomerando las imágenes más mórbidas y valiosas de la vida de Evey; el vínculo con sus padres, su amorío con una figura paterna, su embrollo con el hombre dramático de las máscaras, etc. Por fin, despierta enjaulada por cuatro paredes y una puerta metálica que la facultan de observar un cartel fascista.

Pesarosa por su agotadísima libertad, los días avanzan y su solemne compañía es la de una rata, un plato de comida, y un par de carceleros. De madrugada, un guardia la retira de la celda, vendada y violentada, hacia una mesa con dos hombres que le exponen una grabación del momento en que V la salvó de los fingerman. Confundida y aturdida, le rapan el cabello y la devuelven a su usual prisión, con la diferencia de que en ese instante la rata converge con un agujero en la pared, y en él una carta biográfica registrada en papel higiénico. El ritual “expurgador” de los captores se repite circularmente, a pesar de que en su mente y recuerdos se encaje y reproduzca la narración de una vida admirable: la de Valerie. Una actriz

homosexual cuya definición amorosa siempre es contrarrestada por la “sociedad” arribando inclusive al encarcelamiento y negación de todos los homosexuales de la era, sin que ella gozara de ningún privilegio. Su vida conmueve a Evey y le da una inolvidable lección: el amor es el primordial y concluyente rincón en donde el ser humano reverbera su libertad, su disputa no es opcional, es indispensable para la vida de todos.

Volumen 7

Un perfil mucho más aguerrido y libre es forjado en Evey al encarar a la muerte como única salida, sus apresadores la presionan a aceptar su autonomía y la dejan a sus anchas para que siga su sendero. Caminando por el territorio en donde estuvo presa, se percata de la singular naturaleza de sus secuestradores. V se esconde por trás de ellos, todo el tiempo responsabilizándose por hacer una vida imposible, la de Evey. Un shock emocional permea todos los sentidos y reflexiones de ella, V dilucida los barrotes fundidos por la vida de Evey, y el miedo a la muerte transmuta en ésta. El amor a la libertad se observa de soslayo por V y Evey, los dos quieren cumplir este legado de Valerie, pasando por encima de lo que fuere probable.

Un intermedio nos cuenta un par de episodios violentos del enmascarado con los agentes de policía, en uno de ellos mueren dos policías, y en el otro son robadas informaciones acerca de Valerie.

Volumen 8

El policía Finch está perdido y V detona la torre radial de la ciudad. Empiezan las rememoraciones del “mejor personaje de la historia inglesa”, Guy Fawkes. La ciudad entra en crisis y el líder toma el control con el brazo armado totalitarista, la gente empieza a quejarse, rompen el silencio y se inventan como defensores de su propio espacio, ciudadanos. Casi todo está completamente planeado por V, inclusive su oculto poder de control sobre Adam Susan. La mayoría de las veces el líder estuvo embelesado por la seductora verdad que le daban las mismas máquinas que se regían por los comandos de V. Poco por corresponder, las fichas que fueron estratégicamente alineadas por V se ensamblan de una manera bastante siniestra; golpe de estado tras sobornos y compras, dominio estatal garantizado por razonamientos subyacentes, interés tras intereses: un leve impulso genera coacciones terribles.

Volumen 9

El policía Finch se esmera en solventar el caso que lo ha conservado ensimismado por casi un año, y en los vestigios del campamento de Larkhill residen los rastros de una viable solución. Caviloso por el espacio y el tiempo distorsionado de un LSD, epifanías del pasado lo manosean, lo divierten y lo transforman en un hombre libre.

V relega su casa, habitaciones, galerías, armamento y demás a Evey, quien del mismo modo maquina algo irreconocible con el terrorista. Instrucciones anarquistas disipan el futuro de Evey y su vital compromiso con el enmascarado.

El líder sale a amparar a su pueblo durante una marcha mientras que el jefe Finch surge con tamaña mundología de detective. Finch indaga las vías cerradas del metro/tren y colisiona con el terrorista de manera premeditada. Una sucinta lucha los entretiene, los dos salen heridos, el cuerpo de v se asemeja a carne y hueso en pronta descomposición, sin embargo, sus ideales nunca perecerán. En la paseata, la viuda de Almond y Dascomb con la osadía de ser justa le dispara al líder, consumando un régimen.

Volumen 10

El policía Finch les advierte a todos que el terrorista ha sido finiquitado. Una cadena de muertes en razón de los nuevos gobiernos se demuestra: Mr. Crady es asesinado, V desfallece en brazos de Evey, y ella debe exteriorizar el rostro de V, sin quitarle la máscara. Evey vislumbra la ruta por trazar, quien la trazará, y como lo hará. Es ella exactamente, la cara exclusiva de V. No hay otra oportunidad para conocer quien se esconde por tras de la careta, sino reconocer a alguien que podrá encubrirse en ella. A pesar de su muerte, V resurge entre las masas proporcionándoles una meta real adyacente a la mudanza social. No más líderes, a todos les incumbe participar de una renovada ciudad, evanescente de los escombros. La historia termina con el funeral vikingo de V, un nuevo recluta para Evey y su proyecto de creación entre las cenizas, el infantil e impotente orden muriendo, y la nueva autonomía libertaria de un vigilante.

3. ¿VENGANZA DE V, O DE GUY FAWKES?

Aquí se proyectan las imágenes espejadas del par de medios (cine-novela gráfica) para satisfacer los matices que descubren la popularidad imaginaria de V de Vendetta. Las

hipótesis iniciales eran la potencia de los medios y la catarsis de los contenidos, sin embargo, otra ramificación se vierte en el símbolo representado en la máscara de V: Guy Fawkes.

Si bien los medios producen una repercusión material como lo demuestra la intermedialidad en sociedades de la información (Cf. Cap. 1), también las peculiaridades del arte y su producción encuentran salidas de articulación y/o identificación masiva recursivas. Lejos de cortejar la doctrina “La fuente es superior a la adaptación” en la comisura de los dos objetos, analítica y metodológicamente, mediante la teoría de la intermedialidad y la teoría del imaginario colectivo se pretende apuntar y dilucidar, con perspicacia, detalles de un análisis fluido al respecto de la comunicación extendida de V de Vendetta.

La opción elegida entre la espesura teórica de la intermedialidad; los modos, modalidades y aspectos de los medios, se recata por la iluminación de Irina Rajewsky (2005) partiendo de los estudios literarios. Tres categorías de los accidentes intermediáticos emergen para abastecerlos analíticamente de forma estrecha; la trasposición medial, la combinación de medios y las referencias intermediáticas. De modo semejante, la remediación de Bolter y Grusin (2000), además de los regímenes de ficción de Marc Augé (1998), encauzan como arneses a la persistencia imaginaria de la estampa de Guy Fawkes.

3.1.LAS CATEGORIAS DE LA INTERMEDIALIDAD

Conforme descrita por Rajewsky (2005) (Cf. Cap. 1), se trifurca y restringe en las siguientes áreas:

3.3.1. Transposición medial

Asociada a las novelizaciones y adaptaciones, busca familiarizar los contenidos idóneos de cada lenguaje artístico en otros foráneos, incorpórea y tangiblemente. La anchura de este segmento gravita concéntricamente en la propuesta de análisis a lo largo de los objetos de este relato, en donde 10 pares de imágenes, una precaria totalización, evocan urdiduras que prosperan en niveles de apreciación y juicio disímiles. Indicar escuetamente logros, proclives, enredos, pérdidas y errores, esta inmediatamente afianzado a la parcialidad basilar de cualquier acto cultural y artístico.

Entre las negociaciones hechas para articular cada detalle de la novela gráfica con su guion, el piano es relevado a decorar secamente el ambiente en la cinta (figura 1). Por su vez, en la novela, la gravedad de éste es monumental (figura 2). La ausencia del instrumento musical cercena la sensibilidad artística milimétricamente balanceada con las embrionarias

acciones políticas del anti-héroe. Este personaje con la voluntad para entender la profundidad íntima del ser, y la amplitud externa del estar.



Figura 1: Frame minutaje 28:00

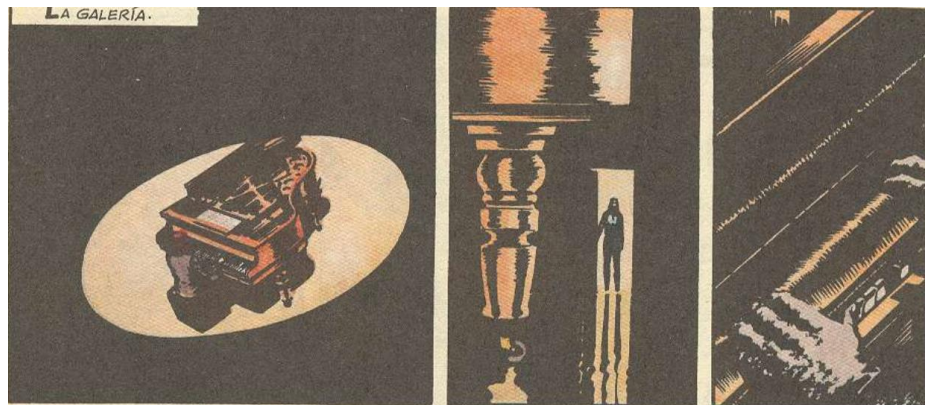


Figura 2: Volumen 3 (MOORE; LLOYD, 1989, p. 9)

En las figuras 3 y 4, el protagonista descubre su rostro en una ambivalencia con propósitos incuestionables. En el comic, antes de desquitarse en una de sus victimarios le concede el perdón enseñándole una “hermosa cara”; en el filme, aparta su antifaz recostándose en un sentimiento de desamor por el abandono de Evey. Pareciese que la fisionomía del V interior lo enorgullece en el primer instante, y en el segundo lo avergüenza, la misma máscara reviste dos sujetos ¿uno honorable y uno despreciable? Esto se vincula a la identificación de V no con su rostro sino con el de la mascarilla. El rostro de Guy Fawkes y su potencia “revolucionaria” obedecen al gobierno homogeneizador que deshumaniza a V y lo mantiene vivo, la enfermedad mantiene a la cura y viceversa (DUNN, 2006, p. 9).



Figura 3: Frame minutaje 01:29:18



Figura 4: Volumen 3 (MOORE; LLOYD, 1989, p. 19)

Una pantalla de televisión emitiendo dos escenas de un programa. La ficción futurista “Storm Saxon” nos introduce; en la historieta (figura 6), al super hero que salva a su damicela cautiva, y en el fotograma (figura 5), al raptor que confina a su prisionera. El hero estereotipado no le hace frente al villano prejuicioso, y no es gratis que fuese así. Los

hermanos Wachowski hacen uso del rimbombante 11 de septiembre del 2001 para asignar una sutileza irónica a los medios comerciales de Televisión, para bien y para mal⁸.



Figura 5: Frame minutaje min 18:16



Figura 6: Volumen 4 (MOORE; LLOYD, 1989, p. 27)

El movimiento caprichoso de una esencia cifrada en la dirección del comic al cine, en este caso, es el amor. El rotundo silencio de V al ingenuo coqueteo de Evey, en el comic (figura 8); y el testamento amoroso de V adentro del abrazo final de Evey (figura 7), en la cinta, pueden residir como una fórmula “Hollywoodiana” que domina al guion ilustrado de V de Venganza. Un blando, amor trágico y embelesador es más conservador que una indiferencia cortante y rasa, cuando de mercado y comercio se trata.

⁸ Ver en el primer capítulo del trabajo la opinión manifiesta de Alan Moore en contra de la contextualización bélica sobre Estados Unidos.



Figura 7: Frame minutaje min 1:58:56



Figura 8: Volumen 4 (MOORE; LLOYD, 1989, p. 14)

Adolf Hitler, Benito Mussolini, Iósif Stalin y alguien oculto, son el telón de fondo de la crítica condensada de V y sus creadores a la simbología del poder civil que se agolpa en personalismos durante épocas (figura 10). Un pastiche encierra el símbolo patrio de Estados Unidos de América, Alemania Nacionalsocialista e Inglaterra (figura 9); una actualización del discurso les permite a los productores atraer a las juventudes que son ajenas a la historia mundial. Mostrar el presente en vez del pasado perjudica la identificación y documentación histórica del arte pudiendo sumir a hechos históricos en un vacío estéril del hoy (Quizás, la historia de vida de Guy Fawkes como un ejemplo).



Figura 9: Frame minutaje min 50:42



Figura 10: Volumen 5 (MOORE; LLOYD, 1989, p. 8)

Relativo a la cuantía de personajes minimizados y distorsionados a favor del filme, Gordon tiene dos labores interesantes en los dos medios. En la película es un periodista homosexual confidente de Evey (figura 11), entretanto en la tira gráfica él es la pareja sentimental de ella (figura 12). Aquí, un convenio esparce a Gordon a la luz de los Wachowski y a la de Moore y Lloyd. Aunque el individuo funciona en ambos momentos; en el comic conjuga desplazamientos horizontales al respecto de la Anarquía y sus sujetos, transversalmente en la plataforma audiovisual es un peso adicional al discurso pro-diversidad sexual⁹.



Figura 11: Frame minutaje min 52:14

⁹ La correspondencia con Laurence, nacida como Laurence "Larry" Wachowski, es un sendero para meditar lo alcanzado en la película.



Figura 12: Volumen 5 (MOORE; LLOYD, 1989, p. 28)

Un beso excelentemente alcanzado por el dúo de lenguajes, permanece fotogénicamente ecuánime. Desde otro plano, los significados del uno al otro pueden entenderse con distancia. Un romance idílico y correspondido en el dibujado por los píxeles (figura 13), y la sentimental gratitud de Evey en el diseñado por grafito (figura 14), no deslucen las intersecciones de lo calificado por Amor. El beso le da más liviandad a la secuencia de imágenes fijas, y ajusta un romanticismo perseverante en la mercadería cinematográfica.



Figura 13: Frame minutaje min 1:51:32



Figura 14: Volumen 7 (MOORE; LLOYD, 1989, p. 18)

Quizás el montaje recurre a la salvedad de encauzar cercanas 350 páginas en 02hs 13mins, obstruyendo trayectos y vidas secundarias a flote, pero asimismo la minucia de instantes premia la duda de lectores y espectadores. De LSD (figura 16) para bebidas alcohólicas (figura 15) hay muchas más trancas que las modalidades de una película fotográfica, hay impedimentos de la industria cinematográfica y cultural, y su “ética profesional”. Véase al público consumidor bien como juvenil o empresarial, según predilección.



Figura 15: Frame minutaje min 1:44:24



Figura 16: Volumen 9 (MOORE; LLOYD, 1989, p. 4)

Permitirnos enunciar “errores” es arriesgado y posible. El bello rostro de Natalie Portman (Evey cinematográfica) no debería emanciparse de herencia dramática (figura 17), la máscara resplandecería en ella por la solución ideológica de Alan Moore. En la historieta (figura 18), V y Evey son las dos caras de una moneda: el aliento destructor y la voluntad creadora de la Anarquía (REYNOLDS, 2009, p. 9). Pese a ser preocupante romper dicho equilibrio, la Warner Bros y DC comics proponen un infantilismo político y comercial: la máscara vende por ser ingeniosa, y Evey por ser hermosa.



Figura 17: Frame minutaje min 2:00:31



Figura 18: Volumen 10 (MOORE; LLOYD, 1989, p. 29)

La vox populi es una desconveniencia que ataca nuevamente los grados de reflexión ideológica posibles. En la película (figura 19) dos masas uniformadas se neutralizan la una a la otra casi que homogeneizándose, ¿los encapuchados entran al ejército, o el ejército “empieza” a usar máscaras?; mientras que en los dibujos (figura 20) los habitantes enemistan con la violenta fuerza armada del estado. Dos tramas opuestas meditan credos sociales distinguidos, uno más anárquico y el otro simplista.



Figura 19: Frame minutaje min 2:01:13



Figura 20: Volumen 10 (MOORE; LLOYD, 1989, p. 26)

3.3.2. La combinación de medios o multimedialidad

Arroja datos, formulas y componentes de plurales sistemas creativos sin llegar a ahormarlos dentro de una matriz inédita socialmente reconocida. La armonía se subordina a las oquedades transgresoras de nuevos estilos artísticos y ejercicios de vanguardia en técnicas del lenguaje usuales, más que a novedosas técnicas del lenguaje, si bien, el cine y la opera suelen ser patrones de ello.

Supeditarse a la segunda categoría de Irina Rajewsky ahora es una tremenda pertinencia. La narrativa cinematográfica canaliza con escasez el aprecio intermediático de los 10 volúmenes gráficos. Es entonces y exclusivamente en la historieta, donde despuntan dos piezas sugestivas que alteran sus modalidades mediáticas en razones estéticas variadas; las partituras del vicioso cabaret, y las máscaras del camerino.

La retentiva de los espectadores, a la de los lectores, entorpece en medida que una única máscara acapara todos los aplausos. Opuestamente, dos máscaras diferenciadas (que podrían dilatarse a más de dos) sobrevienen en las láminas de papel (figura 21) gracias a la parafernalia decorativa de palcos, camerinos, telones, teatros de variedades, vodeviles, y demás, solviendo aires dramáticos asentados en el sarcasmo a una inverosímil sociedad disfrazada.

Las partituras musicales, todavía sumidas bajo la cinta, en las historietas (figura 22) recrean una leve sinestesia beneficiando la experiencia de los leedores, la diagramación de la página acompaña al pentagrama y su piano con el ritmo de las imágenes secuenciales que se entregan a los ojos y oídos de la batuta afortunada: el lector. Análoga a la figura (21) anterior, la teatralización y musicalización marchan en términos de ironía: los civiles no se quedan

atrás del estado en cuanto a corrupción se trata, igualmente emplean máscaras viciadas en el consuetudinario.



Figura 21: Volumen 1 (MOORE; LLOYD, 1989, p. 29)



Figura 22: Volumen 4 (MOORE; LLOYD, 1989, p. 6)

3.3.3. Referencias intermediales o referencias intertextuales

Citaciones directas o indirectas que vulneran fronteras de campos semióticos fortaleciendo la reciprocidad de las circunscripciones poéticas y artísticas. La secuencia visual y la audiovisual aciertan al evidenciar tenues impresiones de dialogo con poesía, dramaturgia,

música, pintura, escultura, video, entre otros, incluso siendo parte de la escenografía ambiente de V de Venganza. Dicho esto, destacar algunas de ellas no puede soslayarse:

Secuencia Audiovisual

- La obertura 1812 de Piotr Ilich Chaikovski.
- Garota de Ipanema de Tom Jobim y Vinícius de Moraes.
- "Tengo el valor que cualquier hombre tiene, y no es un hombre quien se atreve a más". (I dare do all that may become a man; Who dares do more is none.) Acto 1 escena 7 p 2 en Macbeth de William Shakespeare.
- "Por el poder de la verdad yo he conquistado el universo" (Vi Veri Vniversvm Vivvs Vici), emblema utilizado por Aleister Crowley e hipotéticamente citado de Fausto/Johann Wolfgang von Goethe.
- El conde de Monte Cristo (The count of Monte Cristo) 1934.
- La quinta sinfonía de Ludving Van Bethoven.
- Banda Sonora y leves menciones al piano: Valerie/Dario Marianelli, I found a reason/Cat Power y Bird gurhl/Dario Marianelli.
- Referencias a los cuadros surrealistas de Max Ernst, Street Fighting Man de The Rolling Stones Y Anarchy in the Uk de Sex Pistols (GUIMARÃES, 2009, p. 8).

Secuencia gráfica

- Libros en el estante: Frankenstein, Los viajes de Gulliver/Jonathan Swift, Essays of Elia/Charles Lamb, Don Quijote de la Mancha/ Miguel de Cervantes, Las mil y una noches, Dos libros de Shakespeare, Ivanhoe/ Walter Scott, Divina Comedia/ Dante Alighieri, Golden Bough/George Frazer y Fausto/ Johann Wolfgang von Goethe.
- Dancing in the streets de Martha and the Vandellas
- Salmo 23 de La Biblia
- Magic faraway tree de Enid Blyton
- The streets of London de The Beatles
- El país de la Jauja (quizás la pintura de Pieter Brueghel el Viejo)
- Stonehenge
- Everytime we say goodbye de Ray Charles y Betty Carter

- "Tengo el valor que cualquier hombre tiene, y no es un hombre quien se atreve a más".
(I dare do all that may become a man; Who dares do more is none.) Acto 1 escena 7 p 2 en Macbeth de William Shakespeare.

3.2. GUY FAWKES

En este instante nos cabe plantear un trazo deslumbrante que marca las narrativas artísticas, e inclusive, las supera. Un ente histórico e imaginario que acude alimentando otras narraciones originales. Guy Fawkes, descrito en la película e intuido en la novela gráfica, es un aspecto fundamental en las inclinaciones masivas de estos productos culturales dentro de un imaginario colectivo.



Figura 23: Frame minutaje 01:48

En la figura 23, la muerte de Guy Fawkes es escoltada por la cámara. Su concisa contextualización y actualización histórica hilvana, de inicio a fin, una reflexión circular y regresiva de la esperanza en los días 5 de noviembre. Ella se vierte en la figura de este hombre re-conocido como inherente a la mejor estructuración del filme, comic e historia.

Aunque con vestigios delicados y diáfanos para buenos lectores, se incita a razonar sobre las cualidades de este individuo en la historieta. La precisa imaginación de David Lloyd sustenta una sofisticada ilustración que congrega no solo la pirotecnia de Guy Fawkes representada por las manos de V, sino que la rebasa semióticamente con una sólida sonrisa asegurada por la “popularidad” del símbolo personificado por la historia, o parte de ella.

Él es descrito por su lealtad a la iglesia católica, fundadora de una soberbia orientación a la defensa bruta del credo. Fornido y bélico por experiencia, se exteriorizaba como un soldado/mercenario, no sin antes bajo cualquier circunstancia visualizarse fiel a la causa católica. Sin familia ni “legado”, murió como había vivido: Guy Fawkes, un honrado cruzado. (FRASER, 2000, p. 315). Su fallecimiento, no en vano, se compagina con la Conspiración de

la Pólvora del siglo XVII en Inglaterra. La idea, maquinada por Robert Catesby, fue la de estallar la Cámara del Parlamento Ingles para aniquilar al gobierno de la época. Tal lugar era socialmente simbólico, ya que en él la religión católica había sido siempre renegada. Dios y gobierno eran las libertades a ser equilibradas, sea como fuere (FRASER, 2000, p. 132).

É Guy Fawkes que, apesar de conhecido por todos em sua própria época, incluindo o governo, como Guido Johnson, empresta até hoje seu nome aos bonecos estofados e maltrapilhos nas calçadas, cujos cartazes com sua efígie pedem “um tostão para o sujeito” antes de serem ritualmente queimados em 5 de novembro. Com toda a justiça, o nome execrado devia na verdade ser o Robert Catesby, como o líder da conspiração. Mas talvez haja um certo consolo para o espírito de Guido, se ainda continua vagando em algum lugar nos subterrâneos da Câmara de Londres, o de que Guy Fawkes também é o herói de algumas eternas piadas subversivas, como “o único homem a entrar no Parlamento com boas intenções” (FRASER, 2000, p. 334).

Por motivos irreconocibles, hasta el día de hoy la grandilocuente celebridad de Fawkes permea imaginariamente las costumbres de Inglaterra, socavando su “fidedigna” historia y significación, actualiza tradiciones (Bonfire Night) e invenciones artísticas como la de David Lloyd. La disipada cronología de Guy Fawkes compele al rescate mnemotécnico del arte y sus recreaciones.

V de Venganza (2006) y V de Venganza (1989) retribuyen inconsciente y conscientemente a la corporalidad de un actualizado Guy Fawkes, en adición a los cyberactivistas de Anonymous (Cf. Cap. 2). Con tonalidades diversas, su rostro reúne características históricas, olvida otras, sugiere cuestionamientos, y resuelve acciones: la fantasía y la realidad prolongándose mutuamente. Como relata Marc Augé, la realidad se presenta concerniente a las obras ficcionales y su ejecución. A la percepción de creadores y de público, la realidad no se contrapone a la ficción, por el contrario, ella constituye su sustancia básica e incluso puede llegar a rodearla en forma de fenómenos sociales o religiosos (AUGÉ, 1998, p. 105).

3.3. REMEDIACIÓN

Es el desarrollo natural de los medios, proceso que atraviesa cada traspaso mediático: de un viejo medio a uno nuevo. Sin extinguirse entre ellos, las cualidades de cada uno son prestadas y gozadas en razón de sedimentar un sistema de lenguaje original. Nos facultamos de esta herramienta para expresar mínimamente cuan extenso es el sendero orquestado por un símbolo con las condiciones político-económicas (globalización) para hacerlo. Por otro lado, no se refiere aquí a la solución de nuevos esquemas mediáticos, la volatilidad del símbolo de Fawkes se subordina a un tránsito distinguido que genera novedosas mediaciones en vez de

ellos. Una remediación antitética si posible, no del medio al medio sino del contenido mediado al contenido mediado.

El grupo de ciberactivistas Anonymous (Cf. Cap. 2) se reviste del anonimato bajo el antifaz y fisionomía de V, por lo tanto, de Guy Fawkes. Con masiva repercusión en las manifestaciones de junio de 2013 de Brasil (“Copa das Confederações”, Precio del transporte público, Mundial de 2014), los movimientos informáticos en la red de redes les dieron gran cabida a personajes de Anonymous. Facebook, Twitter y YouTube distribuyeron contenidos desde Anonymous Brasil, AnonymousBrasil, AnonymousBr, Plano Anonymous Brasil, entre otros (BARROS, 2013, p. 51).

El régimen de ficción enunciado por Marc Augé avanza bien, en paralelo con la imagen de Guy Fawkes. La supremacía de las imágenes en la actualidad acata a una mediatización concreta y singular que ajusta a su gusto el trayecto entre la ficción (Historietas, películas, etc.), el imaginario individual (sueño) e imaginario colectivo (AUGÉ, 1998, p. 13). Parece entonces, el fenotipo de Guy Fawkes ser un patrón de cómo la ficción puede impregnar los medios por los que circula, y viceversa.

Não há como negar, porém, a pregnância específica que a máscara de Guy Fawkes adquiriu nas últimas manifestações, tanto nas ruas como nas mídias, chegando mesmo a adquirir um estatuto emblemático que é ainda um sintoma da dupla máscara da anarquia. Embora o fenômeno dos mascarados anônimos seja aparentemente o mesmo tanto no caso dos Black blocs como dos Anonymous, a grande mídia demonstrou uma atitude muito mais ambígua, e relativamente tolerante, para com os individualistas anônimos e suas máscaras brancas e sorridentes do que no caso anterior. (...) é precisamente a Internet, com suas novas plataformas digitais, que dispensa a grande mídia, estatal ou não, da promoção e difusão do caráter proto-fascista de fenômenos como o Anonymous. Este se apresenta como um Big Brother das novas redes sociais de comunicação, assimilando de forma kitsch e grotesca toda a estética totalitária do século passado - herdada do rádio, do cinema e da televisão - para fomentar o medo generalizado e despertar a ansiedade da população, com a consequente busca por soluções políticas autoritárias (CAPELLER, 2014, p. 11).

Accionamiento autoritario o pseudo-anárquico, Ciberactivismo, protestas, productos ficcionales, parte de esto tiende a retomar la matriz histórica de la cual se alejó este símbolo. Recurriendo a la Conspiración de la Pólvora, en aquella época (siglo XVII) los conspiradores intentaron realizar lo que tiempo después el anarquismo ruso llamaría de “Propaganda de la acción”. El parlamento ingles detonado era necesariamente un aliciente para que el gobierno y los civiles fuesen directamente impactados con sufrimientos en si repugnantes (FRASER, 2000, p. 138).

Los Anonymous, V, Guy Fawkes y la Conspiración de la pólvora; anarquistas o no, es de poca incumbencia para este texto saberlo. Pero para que quede claro, vale realizar una corta descripción sobre los anarquistas:

Os anarquistas têm estado especialmente conscientes dessa dualidade entre o homem universal e o homem particular, e muitas de suas reflexões têm sido devotadas à busca de um equilíbrio entre as reivindicações da solidariedade humana geral e as do indivíduo livre. Em especial, eles procuraram conciliar ideais internacionalistas a idéia de um mundo sem fronteiras ou barreiras de raça - com uma insistência ferrenha na autonomia local e na espontaneidade pessoal. E até entre si não foram, muitas vezes, capazes de alcançar essa conciliação (WOODCOCK, 2006, p. 7).

4. CONSIDERACIONES FINALES

Al final de lo recorrido, aún se conserva la grata apertura que nos atrajo de los objetos emergentes observados. Continuarla prevalece como un fin a considerar, además de apuntar senderos abiertos a la investigación y corresponder el cuestionamiento motivante de lo mostrado por este texto.

Nos licenciamos hablar de la máscara de Anonymous siendo un producto de la industria cultural, acentuando la idiosincrasia multiforme y aglutinante de los puntos de vista enmarcados por la pareja de objetos tratados. A partir de lo anterior, nuestros comentarios personales son, a su vez, considerables:

V de Vendetta (1989)

En la narrativa dibujada, V, romántico lo suficiente, desencadena una red de movimientos que desplaza la estructura gubernamental desde una ordenada verticalidad hacia una horizontalidad caótica. Los civiles son encarados a su propia autonomía, inconsciente por mucho tiempo, pero ahora lúcida. La idea presente en V significa, y su imagen no es viral: Anarquía.

V de Venganza (2006)

V representa un romanticismo radical que pretende instrumentalizar políticamente a los civiles con el fin de liberarlos del adoctrinamiento estatal, es decir, para rescatarlos del yugo opresor del gobierno les ofrece otro tipo de opresión: uniformándolos con capas y máscaras, serán libres. Son obvias las razones mercadológicas y globalizantes de la película, accesorios y juguetes; como también lo es el cuerpo de V, un sujeto moldado por los terrores del estado.

El rostro de V en Anonymous

La careta de V representa un intento de refugio para la intimidad dentro de la red de internet. Con el azar de recluirse en un producto de la industria cultural que por casualidad retrata a un personaje histórico para nada anónimo. La justicia a manos propias de V aspira ser reflejada por la propiedad democrática de la información en las sociedades de la información, algo discutible en absoluto.

Estas reflexiones aquí declaradas, no dejan de ser solo unas de las que podrían acuñarse a V de Vendetta y su legado. Tanto así, confluyen populosas interrogaciones que sobrepasan nuestros intereses actuales, de este modo, reiterando dilataciones para futuras investigaciones, algunas de ellas meritando ser indicadas aquí: Filtrada por La Conspiración de la Pólvora del siglo XVII en Inglaterra, la visibilidad de Guy Fawkes puede ser contrastada temporalmente con sus secuelas, ¿cuál sería su ponderación?: ¿Un justiciero de la información virtual, un católico mercenario, un empedernido antihéroe, etc.?; Las mediaciones de V de Vendetta y sus asuntos que se desdoblán en naturalezas originales de los medios por los que se transbordó; El formulismo industrial y especulativo por tras de la marca Fawkes, perfilado por la estética de las mercadorías (Wolfgang Fritz Haug, año); La fragmentación del absolutismo terráqueo de la careta de los cibernautas Anonymous, y los verdaderos anónimos de América Latina quienes no poseen medios electrónicos capacitados para permitirse ser “anónimos” virtuales; Reconsiderar el concurso político paralelo a la industria cultural, no es por nada que en las manifestaciones al Gobierno Dilma en 2013 la máscara de Fawkes fue erguida por algunos segmentos de la población; La fragilidad emblemática de los partidos políticos en América Latina congenia con la estruendosa empatía de la manufactura artística, sin embargo, casos como la imagen de V polemizan, consciente e inconscientemente, el desafecto entre la filiación política y a las imágenes politizadas; y así, otros consejos más pueden seguirse en investigaciones posteriores.

Ahora recuperar la pregunta germinadora de este texto coopera con la causa final del mismo. En la Isla de Wight, Inglaterra, iniciado en 1981 y finalizado en 1988 surge el cómic V de Vendetta de Alan Moore y David Lloyd. A pesar de su anclaje cultural, ¿cómo son utilizados y por medio de qué matices la obra V de Vendetta distribuye y actualiza su discurso como una tendencia dentro del imaginario colectivo?

El contundente matiz utilizado para distribuir el discurso de V de Vendetta como una tendencia en el imaginario colectivo fue la actualización de un personaje tradicional esculpido por diferentes tiempos y relatos en conjunto a la maquinaria tecnológica elemental para ello. El peculiar recuerdo de Guy Fawkes en el siglo XVII es puesto al día por un antifaz materializado de su rostro según los contextos históricos de sus relatos; en el comic y su industria editorial para acobijar a los minimizados por políticas estatales conservadoras (Diversidades sexuales, etnicidades, etc.), en la cinta y su industria cinematográfica para lucrar y teatralizar la participación política masiva (los civiles son “libres” usando máscaras

de Guy), en la cibercultura y el ciberespacio para reivindicar un señuelo de anonimato, y en las calles para ejemplificar el control del mercado sobre el despertar de identificaciones ideológicas. La tendencia imaginaria de V de Vendetta está anclada a la comercialización internacional que propone la globalización de sus imágenes, en especial de la máscara del personaje principal. Un símbolo seductor por su personalismo siendo un encuentro de novedades y antigüedades, este se erige como una tradición fuertemente actualizada.

El rostro es de Guy Fawkes, su sonrisa es la de V y su cuerpo se pertrecha con los deseos de la gente. Las subjetividades racionalizadas o no son las causantes de, con el transcurrir del tiempo y el espacio, cimentar el caleidoscopio metafórico de una imagen. Coaccionados por la fluidez de los cambios sociales e intimados por el abismal genio del ser humano, el antifaz blanco, irónico y dramático, evoca la libertad ininterrumpida de identificarse con los sujetos que cada quien viste a diario.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMORIM, Marcel Alvaro de. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. **Itinerários**, Araraquara, v. 1, n. 36, p.15-33, jan. 2013. Disponível em: <<http://seer.fclar.unesp.br/itinerarios/article/view/5652>>. Acesso em: 23 jun. 15.
- ARAÚJO, Alberto Filipe; TEIXEIRA, Maria Cecília Sanchez. Gilbert Durand e a pedagogia do imaginário. **Letras de Hoje**. v. 44, n. 4, Porto Alegre, 2009, p.7-13. Disponível em: <<http://rogerioa.dominiotemporario.com/resources/P%C3%B3s/pedimag.pdf>>. Acesso em: 14 abr. 2015.
- AUGÉ, Marc. **A guerra dos sonhos**. São Paulo: Papirus, 1998.
- BARROS, Laura Santos de. **AS MANIFESTAÇÕES DE JUNHO NO BRASIL E O HACKTIVISMO: UMA ANÁLISE DAS REFERÊNCIAS AO ANONYMOUS NOS PORTAIS FOLHA.COM E G1**. 2013. 96 f. TCC (Graduação) - Curso de Comunicação Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2013.
- CALL, Lewis. A is for Anarchy, V is for Vendetta: Images of Guy Fawkes and the Creation of Postmodern Anarchism. **Editorlal: postanarchism**, Unknown, v. 1, n. 1, p.154-173, jan. 2000.
- CAMMAERTS, Bart; JIMÉNEZ-MARTÍNEZ, César. The Mediation of the Brazilian V-for-Vinegar Protests: From vilification to legitimization and back? **Liinc**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p.44-68, maio 2014.
- CANCLINI, Néstor García. **CONSUMIDORES Y CIUDADANOS: Conflictos multiculturales de la globalización**. México D. F: Editorial Grijalbo, 1995.
- CAPELLER, Ivan. A dupla máscara da anarquia: Black Blocs, Anonymous e outros fenômenos. **Liinc**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p.124-137, maio 2014.
- CASTELLS, Manuel. **La era de la información: Economía, sociedad y cultura**. Vol. 1 México: Siglo XXI, 1996
- CLÜVER, Claus. Da transposição intersemiótica. In: ARBEX, Márcia (Org.). **Poéticas do visível: ensaios sobre a escrita e a imagem**. Belo Horizonte: Edufmg, 2006. Cap. 3. p. 107-167. Disponível em: <o

[http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Poéticas do visível - ensaios sobre a escrita e a imagem.pdf](http://www.letras.ufmg.br/site/e-livros/Poéticas%20do%20visível%20-%20ensaios%20sobre%20a%20escrita%20e%20a%20imagem.pdf). Acesso em: 1 jun. 2015.

- CLÜVER, Claus. **Inter textus/ Inter artes/ Inter media**. Aletria, 2006, Disponible en: <http://www.letras.ufmg.br/poslit>, p. 11-41.
- CLÜVER, Claus. Intermidialidade. **Pós: Belo Horizonte**, Belo Horizonte, v. 1, n. 2, p.8-23, nov. 2011.
- COELHO, Teixeira. **Guerras Culturais: Arte e Política no Novecentos Tardio**. SP: Iluminuras, 2000.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira. **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea**. Belo Horizonte: Ed. Da UFMG, 2012. 152 p.
- DINIZ, Thais Flores Nogueira; VIEIRA, André Soares. **Intermedialidade e estudos interartes: desafios da arte contemporânea.: Volume 2**. Belo Horizonte: Edufmg, 2012. 213 p. Disponível em: <http://editoraufmg.com.br/pages/obra/38/intermedialidade-e-estudos-interartes-desafios-da-arte-contemporanea>. Acesso em: 1 jun. 2015.
- DUNN, Rachael. V: Subject, Concept, Ideal. **Critical Writing Submission**, Unknown, v. 1, n. 1, p.1-21, fev. 2006.
- DURAND, Gilbert. Introducción. In: DURAND, Gilbert. **Las estructuras antropológicas de lo imaginario: Introducción a la arquetipología general**. Madrid: Editora Taurus, 1982. p. 17-57.
- DURAND, Gilbert. Elementos para una fantástica trascendental. In: DURAND, Gilbert. **Las estructuras antropológicas de lo imaginario: Introducción a la arquetipología general**. Madrid: Editora Taurus, 1982. p. 357-409.
- EILITTÄ, Leena. Introduction: From Interdisciplinarity to Intermediality. In: EILITTÄ, Leena; LOUVEL, Liliane; KIM, Sabine. **Intermedial Arts: Disrupting, Remembering and Transforming Media**. Uk: Cambridge Scholars Publishing, 2012. p. 7-13.
- ELLESTRÖM, Lars. Media, Modalities and Modes. In: ELLESTRÖM, Lars. **Media Borders, Multimodality and Intermediality**. Great Britain: Lars Elleström, 2010. p. 1-68.
- FRASER, Antonia. **A conspiração da pólvora: Terror e fé na revolução inglesa**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

- GARCÍA, Joel Estudillo. Elementos que conforman la sociedad de la información. **Investigación Bibliotecológica**, México D. F., v. 15, n. 1, p.163-194, dez. 2001.
- GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. UTOPIAS, ANACRONIAS E DISTOPIAS EM V DE VINGANÇA: das páginas para a tela. **Intexto**, Porto Alegre, v. 1, n. 21, p.70-87, dez. 2009.
- GUIMARÃES, Denise Azevedo Duarte. Reflexões sobre a adaptação como fenômeno ubíquo: o filme V de Vingança. **Intercom**, São Paulo, v. 34, n. 1, p.189-211, jul. 2011.
- JEHA, Julio. Veja o Livro e Leia o Filme: A Tradução Intersemiótica. **Todas As Letras: Revista de Língua e Literatura**, São Paulo, v. 1, n. 6, p.123-129, nov. 2004.
Disponível em:
<<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:SSnhu1R4zg4J:editorarevistas.mackenzie.br/index.php/tl/article/download/989/717+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: 23 jun. 15.
- LÓPEZ-VARELA AZCÁRATE, Asunción. **Génesis semiótica de la intermedialidad: fundamentos cognitivos y socio-constructivistas de la comunicación**. CIC. Cuadernos de Información y Comunicación, vol. 16, 2011, pp. 95-114.
- MAFFESOLI, M. . O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa (3a ed.). Rio de Janeiro: Forense, 2000.
- MARÍN, Gloria Jiménez; ROBLES, Carmen Silva e ZAMBRANO, Rodrigo Elías. **De la sociedad de la información a la sociedad digital. Web 2.0 y redes sociales en el panorama mediático actual**. Revista F@ro, nº 15, Valparaíso, 2012.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **De los medios a las mediaciones: Comunicación, cultura y hegemonía**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1987.
- MASOTTA, Oscar. **La historieta en el mundo moderno**. Barcelona: Paídos, 1982.
- MENDES, João Maria. **O conceito de intermedialidade**. In: Ídem. **Introdução às intermedialidades**. 2000, p. 2-27.
- MORIN, Edgar. **El cine o el hombre imaginario**. Barcelona: Paídos Ibérica, 2001.
- MOORE, Alan; LOYD, David. **V de Vendetta**. Barcelona: Ediciones Zinco, 1989.
- MÜLLER, Adalberto. Além da literatura, aquém do cinema? Considerações sobre a intermedialidade. **Outra Travessia**, Santa Catarina, v. 1, n. 1, p.47-53, jan. 2000.

- MÜLLER, Jürgen E.. Intermediality and Media Historiography in the Digital Era. **Sapientiae, Film And Media Studies**, Germany, v. 2, n. 1, p.15-38, jan. 2010.
- NICOLAU, Marcos. Fluxo, conexão, relacionamento: um modelo comunicacional para as mídias interativas. **Culturas Midiáticas**, Paraíba, v. 1, n. 1, p.1-10, jul. 2008.
Disponível em:
<<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/cm/article/viewFile/11624/6664>>. Acesso em: 14 abr. 2015.
- OOSTERLING, Henk. Sens(a)ble Intermediality and Interesse: Towards an Ontology of the In-Between. **Intermédialités**, Unknown, v. 1, n. 1, p.29-46, jan. 2003.
- PANIAGUA, Ruth Cubillo. LA INTERMEDIALIDAD EN EL SIGLO XXI. **Diálogos**, San José, v. 14, n. 2, p.169-179, set. 2013.
- PIGOZZI, Douglas. **OS QUADRINHOS COMO FONTE DE INFORMAÇÃO PARA O ESTUDO DA REALIDADE SOCIAL: O PENSAMENTO ANARQUISTA E O AUTORITARISMO EM V DE VINGANÇA E WATCHMEN**. 2013. 111 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Ciências da Comunicação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.
- PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- QUEIROZ, João; AGUIAR, Daniella. Tradução intersemiótica: ação do signo e estruturalismo hierárquico. **Lumina**, Juiz de Fora, v. 1, n. 4, p.1-14, jun. 2010.
Disponível em: <<http://lumina.ufjf.emnuvens.com.br/lumina/article/view/163>>. Acesso em: 23 jun. 15.
- RAJEWSKY, Irina O.. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. **Intermédialités**, Unknown, v. 6, n. 1, p.43-64, jul. 2005.
- REYNOLDS, James. 'KILL ME SENTIMENT': V For Vendetta and comic-to-film adaptation. **Journal Of Adaptation In Film & Performance**, Unknown, v. 2, n. 2, p.121-136, set. 2009.
- RIBEIRO, Juliano. **RELAÇÕES INTERMIDIÁTICAS ENTRE V FOR VENDETTA (ALAN MOORE) E 1984 (GEORGE ORWELL)**. 2013. 48 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras, Universidade Tecnológica Federal do Paraná, Curitiba, 2013.

- RODRIGUES, Márcio dos Santos. **REPRESENTAÇÕES POLÍTICAS DA GUERRA FRIA: AS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS DE ALAN MOORE NA DÉCADA DE 1980**. 2011. 212 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de História, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.
- RODRIGUES, Luciana Ribeiro; PIMENTA, Francisco José Paoliello. “Nós somos a legião”: A utilização de mídias sociais como recurso de mobilização no ciberativismo realizado pelo Anonymous Brasil. In: CONGRESSO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO NA REGIÃO SUDESTE, 18., 2013, Bauru. **Trabalho apresentado**. Bauru: Intercom, 2013. p. 1 - 15.
- SÁNCHEZ, David Jesús Moscoso. De la Galaxia Gutenberg a la Galaxia Internet: la «itinerancia» en la lectura. **Comunicar: Revista Científica de Comunicación y Educación**, Córdoba, v. 23, n. 1, p.124-128, maio 2004. Disponível em: <<http://www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=23&articulo=23-2004-21+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=br>>. Acesso em: 14 abr. 2015.
- SCHLOGL, Larissa. O diálogo entre o cinema e a literatura: reflexões sobre as adaptações na história do cinema. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 8., 2011, Guarapuava. **Anais...** . Guarapuava: Unicentro, 2011. v. 1, p. 1 - 12. Disponível em: <[http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/8o-encontro-2011-1/artigos/O dialogo entre o cinema e a literatura reflexoes sobre as adaptacoes na historia do cinema.pdf/view](http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/8o-encontro-2011-1/artigos/O%20dialogo%20entre%20o%20cinema%20e%20a%20literatura%20reflexoes%20sobre%20as%20adaptacoes%20na%20historia%20do%20cinema.pdf/view)>. Acesso em: 23 jun. 15.
- SERRANO, Albert Crespi; CARMONA, Antonio Cañabate. **¿Qué es la Sociedad de la Información?** Barcelona: Cátedra telefónica-upc, 2010.
- SILVA, Juremir Machado da. O imaginário é uma realidade: Entrevista. **Revista Famecos**, Porto Alegre, v. 15, n. 1, p.74-82, jul. 2001.
- SILVA, Juremir Machado da. Tecnologias do imaginário: esboços para um conceito. **Artigo em Publicação**, Pelotas, v. 1, n. 1, p.1-6, jan. 2003. Disponível em: <<https://leandromarshall.files.wordpress.com/2008/01/tecnologias-do-imagin3a1rio1.pdf>>. Acesso em: 08 dez. 15.
- SORIANO, Manuel R. Torres. SIETE LECCIONES NO APRENDIDAS SOBRE ANONYMOUS. **Instituto Español de Estudios Estratégicos**, Desconocido, v. 1, n. 1, p.1-12, dez. 2013.

- TOROP, Peeter. Intersemiosis y traducción intersemiótica. **Cuicuilco**, México, v. 9, n. 25, p.1-31, jun. 2002. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102502>>. Acesso em: 14 abr. 2015.
- UNESCO. **Hacia las sociedades del conocimiento**. Desconocido: Ediciones Unesco, 2005.
- **V de Venganza**. Dirección: James McTeigue. Producción: Joel Silver; Andy Wachowski; Lana Wachowski. Intérpretes: Natalie Portman; Hugo Weaving; Stephen Rea e outros. Guión: Andy Wachowski; Lana Wachowski. Música: Dario Marianelli. Los Angeles: Warner Brothers. 1 DVD (132MIN), Color. 2006
- WEBSTER, Frank. **Theories of the Information Society**. Nueva York: Routledge, 2006.
- WOODCOCK, George. Esforços internacionais. In: WOODCOCK, George. **História das idéias e movimentos anarquistas - vol. 1: O movimento**. Porto Alegre: L± Editores, 2006. p. 7-45.
- SILVER, Joel; WACHOWSKI, Andy; WACHOWSKI, Larry. **V For Vendetta** 93 min. 2006