

# Historieta y sociedad



2013/04  
MARRADOS

**Director Honorífico:** Joan Oleza Simó

**Directores:** Josefa Badía Herrera y Javier Lluch Prats

**Editor de sección: Reseñas:** Xelo Candel Vila

**Secretaría:** Luz C. Souto

**Consejo de redacción**

Teresa Ferrer Valls (Universitat de València)  
Alejandro García Reidy (Syracuse University)  
Natalia Corbellini (Universidad Nacional de La Plata)  
Cécile Fourrel de Frettes (Université Paris 13)  
Federico Gerhardt (CONICET)  
Merixell Hernando Marsal (Universidade de Santa Catarina)  
Javier Sánchez Zapatero (Universidad de Salamanca)  
Eugenio Maggi (Università di Bologna)  
Margareth dos Santos (Universidade de São Paulo)  
Gemma Burgos Segarra (Universitat de València)

**Comité científico**

Fausta Antonucci (Università degli Studi Roma Tre)  
Ignacio Arellano Ayuso (Universidad de Navarra)  
Valeria De Marco (Universidade de São Paulo)  
Francisco Díez de Revenga (Universidad de Murcia)  
Pura Fernández (CSIC)  
José Jurado Morales (Universidad de Cádiz)  
Jo Labanyi (New York University)  
Raquel Macchiuci (Universidad Nacional de La Plata)  
José-Carlos Mainer (Universidad de Zaragoza)  
Luis García Montero (Universidad de Granada)  
Mari Jose Olaziregi Alustiza (Universidad del País Vasco)  
María Payeras Grau (Universitat de les Illes Balears)  
Gonzalo Pontón Gijón (Universitat Autònoma de Barcelona)  
José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia)  
Marco Presotto (Università degli Studi di Bologna)  
Laura Scarano (Universidad Nacional de Mar del Plata)  
Jonathan Thacker (Merton College de la University of Oxford)  
Germán Vega García-Luengos (Universidad de Valladolid)  
Ulrich Winter (Philipps-Universität de Marburg)  
José Jurado Morales (Universidad de Cádiz)  
Marie Linda Ortega (Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3)

Volumen 1 (2016): *Historieta y sociedad*  
Coordinado por Luz C. Souto y José Martínez Rubio

## ÍNDICE

### Presentación

Luz C. Souto y José Martínez Rubio	Perspectivas, toma de conciencia y consolidación de la historieta en el mundo académico	1
------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------	---

### Baza de textos: estudios críticos

Viviane Alary	La Guerra Civil española vista desde la historieta	6
Néstor Bórquez	La historieta de la memoria: la Guerra Civil y el franquismo en viñetas	29
Didier Corderot	Tono y sus <i>tonerías</i> (1938). La vanguardia artística al servicio de la propaganda rebelde	56
Raquel Macciuci	<i>Chummy Chúmez. Una biografía</i> . Autoficción, testimonio y homenajes	77
Laura Vazquez Hutnik	Sobre la fatiga de los materiales y de las formas: una reflexión sobre <i>Mort Cinder</i>	112
Adela Cortijo Talavera	Mirada y representación del cuerpo femenino en el cómic francés: las autoras de <i>Ah! Nana</i>	139
Gonzalo Lizardo Méndez	<i>El gallito inglés</i> : la historieta y la identidad posmexicana	168
Lisa Maya Quaianni Manuzzato	Dibujar la crisis: comparación entre la producción de cómic española y la italiana	184
Thomas Faye	El reportaje gráfico: una alternativa del compromiso periodístico. Representación contextual y estrategias narrativas en Barcelona. <i>Los vagabundos de la chatarra</i> (2014)	206

### Pretextos para el debate

Alfons Cervera	Ese tiempo que avanza a trompicones	222
----------------	-------------------------------------	-----

### Sobretextos: reseñas

Fernando Valls	Fernando Aramburu, <i>Patria</i>	232
Rosa María Belda	María Victoria Atencia, <i>Marta &amp; María</i>	240
Juan J. Vargas-Iglesias	Miguel Brieva, Lo que (me) está pasando: diarios de un joven emperdedor	245
Francisco Javier Garcerá	Antonio Cabrera, <i>Corteza de abedul</i>	248
Rocío Santiago Nogales	Pepe Cervera, Alguien debería escribir un libro sobre Alejandro Sawa	252
Gemma Burgos Segarra	Rafael Chirbes, <i>Paris-Austerlitz</i>	256
Álvaro Valverde	Rafael Fombellida, <i>Di, realidad</i>	260
Carlos Alcorta	Vicente Gallego, <i>Ser el canto</i>	263
Laura Scarano	Luis García Montero, <i>Balada en la muerte de la poesía</i>	268
Ángela Martínez Fernández	Sara Mesa, <i>Cicatriz</i>	272
Anthony Nuckols	Sento Llobell y Elena Uriel, <i>Vencedor y vencido</i>	275
Jordi Riera Pujal	Alfonso López, <i>Malvados e imbéciles. Los mejores años de nuestra crisis</i>	280
Cristina Carballal Padín	Aurora Luque, <i>Personal &amp; político</i>	284
Francisco Díaz de Castro	Ángeles Mora, <i>Ficciones para una autobiografía</i>	288
Clara Monzó Ribes	Luis Mateo Díez, <i>Los desayunos del Café Borenes</i>	293
Manuel Barrero	Miguelanxo Prado, <i>Presas fáciles</i>	302
Joan Miquel Rovira Collado	Paco Roca, <i>La casa</i>	307
Luis Bagué Quílez	Carlos Sahagún, <i>Poesías completas (1957-2000)</i>	312
Begoña Pozo Sánchez	César Simón, <i>Poesía completa</i> (Edición y prólogo de Vicente Gallego)	317
Gemma Burgos Segarra	VV. AA., <i>Viñetas de vida</i>	322
Paco Martos	Henry Yoshitaka Kiyama, <i>El manga de los 4 inmigrantes</i>	326
Javier Alcazar Guijo	Alfonso Zapico Fernández, <i>La balada del norte</i>	330

## Perspectivas, toma de conciencia y consolidación de la historieta en el mundo académico

LUZ C. SOUTO  
JOSÉ MARTÍNEZ RUBIO  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

En la tradición hispánica la ubicación de la historieta en los estudios académicos había sido desatendida y relegada por aquello que los estudios críticos entendían por literatura, o entendían que merecía la pena interpretar, destacar y conservar como patrimonio en tanto que fenómeno literario. En primer lugar, por su carácter popular y por la asociación que, desde la alta cultura, se establecía entre su práctica y la recepción por parte de un público mayoritariamente infantil o juvenil. En segundo lugar, por el imaginario que este tipo de publicaciones infantiles o juveniles desarrollaban: héroes, aventuras, personajes estereotipados, lugares fantásticos, etc. En tercer lugar, por la estrecha relación que algunas de sus manifestaciones guardaban con disciplinas no literarias (tampoco lo eran para la crítica tradicional) como el periodismo, pues la viñeta servía de opinión, sátira, denuncia o ponderación de personajes o hechos de actualidad, o como la publicidad o el cartelismo.

Sin embargo, a partir de los años sesenta los rígidos canales de interpretación de la crítica literaria se ven desbordados por una serie de obras y, sobre todo, por una serie de estudios encaminados a dignificar las manifestaciones periféricas del arte y concederles cierto interés para el estudio de la literatura. En el caso que nos ocupa, cabe destacar el empeño de Umberto Eco en su clásico *Apocalittici e integrati* (1964) por estudiar desde la semiótica las imágenes de Superman y de Steve Canyon como promotores de determinados valores en la cultura de masas. No por casualidad, poco después Tom Wolfe teorizará y reivindicará en *The New Journalism* (1973) una serie



de prácticas que venían realizándose en el periodismo norteamericano (y no solo) como combinación de periodismo y literatura en la que maestros como Norman Mailer, Truman Capote, el propio Wolfe o Rodolfo Walsh sentarían las bases de una estética interdisciplinar cuya senda llega hasta nuestros días con muchísima vitalidad (Martínez Rubio, 2015). Tales estudios plantaron las bases de una nueva concepción de la literatura desde la academia, y se manifestaron bien en la implantación de los *Cultural Studies* en ámbitos universitarios, bien en la incorporación de esas manifestaciones literarias ambiguas en programas, suplementos literarios y posibilidades de lectura del público más reticente.

Así pues, de manera progresiva se reconoce la función comunicacional de la historieta y resurge renovada, con importantes cambios inherentes tanto al diseño gráfico en sí como, especialmente, a las temáticas, los géneros y la narrativa. A modo de ejemplo, valga apuntar el dinámico debate generado por el concepto “novela gráfica” (García, 2010). De este modo, esta transformación ha originado un conjunto de obras que, a la función primera de entretener, unen la de reflexionar sobre aspectos y problemas concretos de la sociedad, así como una propuesta de lectura crítica dirigida a lectores maduros. Siguiendo la idea de Santiago García (2010), en la historieta como género ha operado una toma de conciencia desde cuyos planteamientos han surgido relevantes obras, entre las que destacan *Maus* (Art Spiegelman), *El Eternauta* (Oesterheld), *Adolf* (Tezuka), *Paracuellos* (Giménez), *From Hell* (Campbell / Moore), *El grito del pueblo* (Tardi), *Trazo de tiza* (Miguelanxo Prado), *Valentina* (Guido Crepax), *V for Vendetta* (Alan Moore), *No pasarán* (Vittorio Giardino), *Persépolis* (Marjanie Satrapi) o *Palestine* (Joe Sacco).

De esta manera, en el marco de los usos públicos del pasado, la historieta también ha venido a configurar un artefacto de memoria colectiva capaz de transmitir las preocupaciones propias de artistas que impregnan su obra de una mirada responsable con el entorno. Así, al igual que han hecho la literatura, la pintura o el cine, de igual modo el cómic ha mostrado su vigor subversivo al plantear interrogantes, al cuestionar y desestabilizar las representaciones del pasado. Y no solo: desde ese compromiso social, el cómic ha permitido representaciones alternativas de temas como la enfermedad, la crisis social, la marginalidad, la crisis política, la identidad nacional, los movimientos sociales, la violencia de Estado o la desigualdad de género. Siguiendo esta senda, algunas manifestaciones similares, como el humor gráfico, la viñeta o recientemente los memes o montajes de internet, tienen el plus de alcanzar a un público más amplio, convirtiéndose en soporte idóneo para la reflexión sobre determinados hechos históricos, procesos traumáticos o temas



sociales, cuando no de punta de lanza de discursos más elaborados o de posiciones políticas que los sostienen y que los generan.

Por todo esto, con el presente número monográfico pretendemos potenciar la consolidación del análisis de la historieta en el mundo académico. Un proceso que ya ha comenzado a llevarse adelante no solo por medio de estudios, como apuntábamos, sino también por las posibilidades de debate que se entablan en reuniones académicas y en grupos de investigación. Ejemplo de ello son los congresos *Cómic y compromiso Social* (Universitat de València), *Guerra Civil Española y Cómic* (Université Blaise Pascal), *Viñetas Serias* (Universidad de Buenos Aires), o iniciativas como la creación del *Laboratorio para el estudio literario de cómic* de la Università Ca' Foscari di Venezia, o la revista *Tebeosbera*, que agrupa a especialistas de diferentes disciplinas, o las Jornadas universitarias *Unicómic* de la Universitat d'Alacant, que van ya por su XVII edición. Todos ellos, desde disímiles modos y perspectivas, han trabajado para el arraigo de la investigación del cómic, y han acompañado también este proyecto monográfico. Vaya por delante nuestro agradecimiento.

Destacamos, con el mismo objetivo, el carácter internacional de las aportaciones recibidas, ya que esto deja en evidencia una preocupación activa de los investigadores de Argentina, España, Francia, Italia y México, por la historieta como medio de representación de las diferentes problemáticas que han inquietado a los creadores del siglo XX y XXI. En los estudios que proponemos se hace patente la capacidad del cómic para fraguar nuevos debates, para acompañar los cambios sociales, para dar voz y cuerpo a quienes han sido invisibilizados en guerras, luchas de género, crisis económicas, movimientos migratorios, etc. Todos los autores y autoras tienen como hilo conductor la noción de un arte de acción, por lo tanto, sus planteamientos están atravesados por obras que enarbolan la creación como estandarte de libertad y como mecanismo de denuncia ante la injusticia. Ejemplo de este arte de acción es la portada del monográfico, a cargo de la ilustradora **Maria Herreros**, ya que sus dibujos sintetizan el sentido de "Historieta y sociedad".

Hemos distribuido las aportaciones científicas priorizando la coherencia temática. En primer lugar se aborda la guerra civil española y el franquismo. Inaugura esta línea un exhaustivo estudio de la profesora **Viviane Alary**, de la Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand. En el mismo, desde una perspectiva diacrónica que va desde 1936 hasta la actualidad, se analiza la presencia de la Guerra Civil en la historieta. Alary se detiene en la variedad genérica y estética de los relatos gráficos, pero también en la función que cumplieron estas publicaciones en cada momento histórico. La autora propone un tratamiento de la historieta como "literatura testimonial



en segundo plano” y postula que “la historieta debe formar parte del registro escrito de la historia de la Guerra Civil”, “entrar en los archivos y en los distintos procesos de catalogación institucional”. El segundo artículo, a cargo de **Néstor Bórquez** (Universidad Nacional de la Patagonia Austral) se centra en la producción gráfica de los últimos años en torno a la memoria histórica. Su trabajo plantea la categoría de “historieta de la memoria”, a partir de ella establece patrones entre las obras de Carlos Giménez, Antonio Altarriba y Paco Roca. Resalta igualmente las características que estos cómics tienen en común con la literatura de la memoria, cruce que se ve enriquecido por la apertura de los estudios literarios y la reciente permeabilidad a una “hibridez genérica”. Desde otra perspectiva, aunque continuando con el tópico de la Guerra Civil, **Didier Corderot** (*Université Blaise Pascal-Celis*) repasa la vanguardia al servicio de la propaganda rebelde a partir de la producción de Tono, seudónimo de Antonio de Lara. El artículo indaga en las influencias que permiten al dibujante un trazo distintivo y en su colaboración con las revistas *Vértice* y *La Ametralladora*. Si Didier aborda las *tonerías* en un marco convulso previo a la dictadura, **Raquel Macchiuci** (Universidad Nacional de La Plata) avanza treinta años en la historia española y se centra en la novela gráfica *Chumy Chúmez. Una biografía*, producida en los años finales del régimen franquista. La autora analiza la obra recomponiendo tanto el contexto político como el sistema literario y artístico de los años 70, e infiere que la producción de Chumy Chúmez revela “un cambio de ciclo, histórico y estético”.

La segunda parte temática está dedicada al cómic internacional como generador de revoluciones dentro del sistema, ya sea en cuanto al mercado editorial con la obra argentina *Mort Cinder*, en la lucha de géneros con la francesa *Ah! Nana*, o en la construcción de una identidad nacional mexicana con *El gallito inglés*. Comienza este bloque la especialista **Laura Vazquez** (Universidad de Buenos Aires) con la recuperación de *Mort Cinder*, producción que lleva el inconfundible sello de Oesterheld y Breccia. Vazquez rastrea la tensión entre arte y mercado en el contexto rioplatense de los años sesenta, y expone cómo el carácter experimental de este cómic produce una ruptura en la técnica y un corte con la lógica industrial, sintetizado en “la fatiga de los materiales y de las formas”. Continúa este segundo itinerario **Adela Cortijo Talavera** con un artículo centrado en el trabajo de las autoras de la revista francesa *Ah! Nana* (1976-1978). La investigadora de la *Universitat de València* reivindica la mirada subversiva de la publicación y la ruptura de estereotipos, ya sea en la representación del cuerpo femenino o en el impacto que el lector podía tener ante portadas con “temas controvertidos” como la homosexualidad, la pedofilia, el neonazismo, el sadomasoquismo, el incesto o la violencia hacia la mujer. Finaliza este



segundo bloque **Gonzalo Lizardo Méndez** (Universidad de Zacatecas), rescatando la importancia de los autores Avrán, Luis Fernando y Clément en *El gallito inglés*, revista independiente que en los años 90 se enfrenta a la hegemonía del mercado editorial mexicano. La propuesta gráfica de quienes estaban nucleados en la publicación es analizada como una redefinición de la identidad mexicana que absorbe tanto la recuperación de una estética tradicional como el influjo del rock, la pintura y el cine.

Cierra este monográfico un tercer bloque dedicado a la crisis europea actual vista desde las viñetas. La primera contribución es la de **Lisa Maya Quaianni Manuzzato**, que formula una comparación entre la producción española y la italiana, entre 2011 y 2015. A partir de los cómics, tanto individuales como colectivos, que muestran una preocupación por el paro, los desahucios, los bancos, la inmigración y la falta de oportunidades, analiza la influencia del 15-M en los dibujantes, la recuperación de los métodos vanguardistas y la vuelta a un arte politizado. El estudio aporta, además, entrevistas inéditas a los autores. Casi a modo de continuación con el trabajo de Maya Quaianni, el apartado BAZA DE TEXTOS concluye con el aporte de **Thomas Faye** (*Université de Limoges*). Su artículo recupera el reportaje gráfico como compromiso periodístico a partir de *Los vagabundos de la chatarra*, del escritor Jorge Carrión y el dibujante Sagar.

Como complemento de los estudios críticos, el lector podrá encontrar en el apartado SOBRETXTOS, además de las habituales reseñas de poesía y novela, recomendaciones de cómics, publicados en 2015 y 2016, que abordan temas sociales.

Finalmente, no queremos acabar esta presentación sin mencionar que el presente número monográfico está dedicado al profesor Joan Oleza, director de la publicación *diablotexto* (1994-2004) y director honorífico de *Diablotexto digital*. Porque como tutor nos ha mostrado los pasos para hacer una investigación, pero como maestro nos han enseñado a mirar, a cuestionar, a indagar y a rebelarnos, sobre todo, porque nos ha mostrado con su labor diaria, con su acción continua, el nexo entre vida, arte y compromiso social.

## BIBLIOGRAFÍA

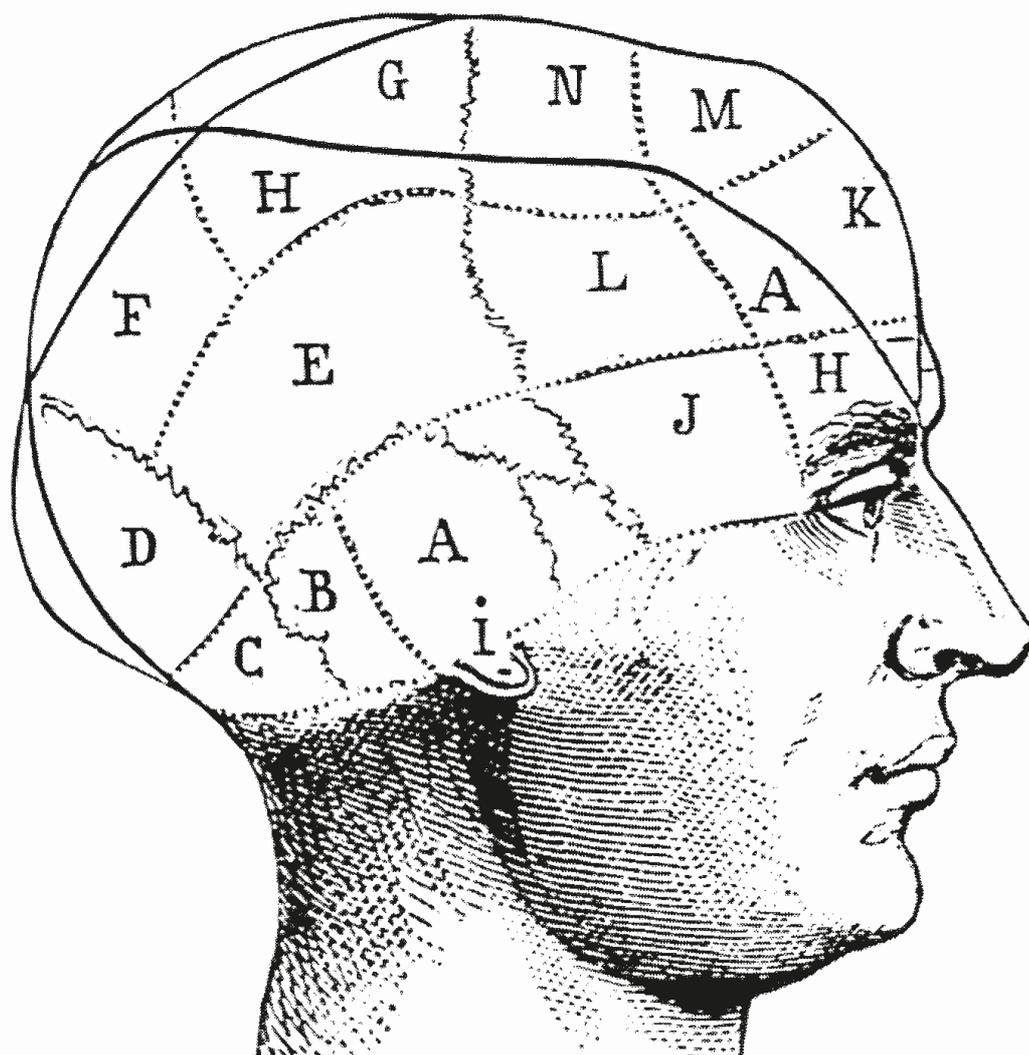
- ECO, Umberto (1964). *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Milano: Bompiani.
- GARCÍA, Santiago (2010). *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri Ediciones.
- MARTÍNEZ RUBIO, José (2015). *Las formas de la verdad. Investigación, docuficción y memoria en la novela hispánica*. Barcelona: Anthropos.
- WOLFE, Tom [1973] (1977). *El nuevo periodismo*. Barcelona: Anagrama.

# Diablotexto

## *Digital*



Baza de textos



## La Guerra Civil española vista desde la historieta

The Spanish Civil War as seen through the comic

VIVIANE ALARY  
UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL, CLERMONT-FERRAND

**Resumen:** Este artículo analiza el corpus historietístico sobre la Guerra Civil española según distintas perspectivas. En un primer momento, se centra en la evolución y en las fluctuaciones de la presencia de la Guerra Civil en la historieta desde 1936 hasta la actualidad. Unas puntualizaciones sobre el eco social y mediático actual del corpus y el interés concomitante de la investigación completan esta perspectiva diacrónica. En un segundo momento, el estudio cuestiona el papel y el valor de los relatos gráficos que participan del debate actual sobre la Guerra Civil y su memoria. A continuación se analiza la variedad genérica y estética de dichos relatos gráficos de la memoria para terminar con unas reflexiones sobre el tratamiento del referente histórico.

**Palabras clave:** Guerra Civil española, Historieta, narrativa gráfica, memoria

**Abstract:** This article analyses the corpus of comics on the Spanish Civil War from different perspectives. Firstly, it focuses on the evolution and fluctuations of the Civil War's presence in comic strips from 1936 to the present day. A few specifications on the corpus' current social and mediaecho and the concomitant interest of the research will complete this diachronic perspective. Secondly, this study questions the role and value of the graphic narratives participating in the current debate on the Civil War and its memory. In turn, we shall analyse the generic and aesthetic variety of said graphic narratives of memory in order to finish with some reflections on the portrayal of this historical moment.

**Key words:** Spanish Civil War, Comic, graphic narrative, memory



En este artículo quisiera traer a colación algunas reflexiones en torno al tema de la Guerra Civil española en la historieta. Estableciendo puntos de comparación con otros corpus como el de la novela o el cine (Bertrand de Muñoz, 2007), es cierto que la producción de cómics sobre la Guerra Civil no deja de ser modesta. No obstante, el fuerte potencial ficcional y emocional que convierte en mito moderno la Guerra Civil y la vigencia de la carga memorial e ideológica asociada al tema, encuentran en el cómic –consumidor y creador de mitos y ficciones, así como proveedor de relatos memoriales y reflexivos comprometidos con su tiempo– una potente caja de resonancia.

¿Qué nos dice este corpus muy valioso, sobre el noveno arte, sobre la Guerra Civil y, consecuentemente, sobre sus interrelaciones? ¿Cómo interpretar las fluctuaciones de este tema en la historieta? En primer lugar, me centraré en la evolución de la presencia de la Guerra Civil en la historieta desde 1936 hasta hoy y el interés concomitante de la investigación. A continuación, me interesará cuestionar el papel y el valor de obras que participan del debate actual sobre la Guerra Civil y su memoria. Terminaré poniendo de relieve aspectos formales y estilísticos significativos de este último periodo.

Si bien queda mucho por indagar, la rica producción historietística durante la Guerra Civil y los primeros años del régimen franquista ha sido ampliamente investigada a través de estudios sobre revistas, series, estrategia visual de la propaganda en ambos bandos, prensa de trincheras o estudios prosopográficos. En cambio, la historieta del periodo siguiente (1950-1970) no dejó una producción tan relevante. Conviene ahondar en este periodo –como se está haciendo en la actualidad– y ver más de cerca las orientaciones y el modo de tratar el tema –aunque como mero pretexto de divertimento aparentemente intrascendente–. Y convendría sin duda analizar también los fenómenos que explican el desinterés o las motivaciones de distintas índoles que condujeron a apartar el tema.

A partir de los años 70, la historieta se va apropiando plenamente de la Guerra Civil de una forma comparable con las demás artes. Podemos relacionar este hecho con el incipiente cómic adulto y los cambios políticos en España. Una historieta de autor albergó la expresión de lo que no podía expresarse hasta



entonces: la Guerra Civil vista del lado de los vencidos, encarnados en la figura unificada del republicano. Sin embargo, la difusión de esta producción resultó bastante limitada, hasta confidencial. Lo que se puede explicar por una relativa indiferencia por parte de una juventud que no quería mirar hacia atrás, esto es, al franquismo y la Guerra Civil. La memoria fue selectiva y la amnesia un principio de vida para contemplar el futuro. Adquirieron relevancia géneros más en consonancia con las expectativas del lectorado adulto: histórico, satírico, policíaco. Destacaron unos cuantos autores u obras como la de Hernández Palacios, cuya tetralogía *Eloy* (1979, 1980, 1981, 1987) marca todo un hito, y un formato: el relato corto más adecuado al sistema de publicación por entregas en revistas. Conviene recordar la serie de ocho historias concebidas por Víctor Mora sobre diferentes momentos de la Guerra Civil<sup>1</sup>. Reeditada en 2008 por Glénat bajo el título de *Tormenta en España*, esta iniciativa de finales de los años 80, de la redacción de *Cimoc*, ofrece un tratamiento gráfico representativo de una aproximación colectiva e intergeneracional de la Guerra Civil por parte de profesionales –dibujantes y guionistas– nacidos entre los años 20 y 50.

La primera década del siglo XXI supuso un salto tanto cuantitativo como cualitativo en España y también fuera, en particular en Francia. Las mutaciones editoriales, estéticas, comerciales y hasta conceptuales que ha conocido la historieta incidieron en el modo de acercarse a la contienda. Se observa una ampliación genérica, con una relevancia de novelas gráficas testimoniales y biográficas. *Un largo silencio* (Gallardo, 1997) marca otro hito y aparece como pionero de este nuevo acercamiento. La diversidad temática, gráfica y narrativa ensancha la perspectiva con relatos que cuestionan las visiones consensuales admitidas hasta entonces. Se complementa, desde una mirada preferentemente subjetiva, la historia local de la Guerra Civil promovida por instituciones en los años 80. Con esos relatos que proponen un examen con lupa del pasado, nos adentramos en una intrahistoria de la Guerra Civil.

---

<sup>1</sup> Esas narraciones cortas fueron publicadas por entregas en la revista *Cimoc* en 1986 y 1987, entre los n.º 66 y 77, con dibujos de Alfonso Font, Tha, Víctor de la Fuente, Florenci Clavé, Annie Goetzinger, José Ortiz, Jesús Blasco y Attilio Micheluzzi.



El formato privilegiado cambia según el periodo observado. Los formatos tradicionales se han mantenido hasta la actualidad: tira satírica, página auto conclusiva, historias cortas, episodio de una serie en álbum –*Max Fridman* o *Louis la Guigne* en el ámbito franco-belga– o series dedicadas al tema, como los seis tomos de *Ermo* (Bruno Loth, 2006-2013) en Francia, o los cuadernillos de *Nuevas Hazañas Bélicas* (Hernán Migoya, 2011-2012), que han conocido cierto éxito y/o prestigio. Pero, en las últimas décadas, es la novela gráfica la que ha dado más relieve al tema –*El arte de volar* de Antonio Altarriba (2009), *Los surcos del azar* de Paco Roca (2013), por citar los más significativos–, aunque el formato de la serie parece más apropiado cuando se trata de testimonios donde predomina la voz colectiva, como en *Malos Tiempos* de Carlos Giménez (2007-2009).

El mayor cambio entre los años 80 y el siglo XXI, a mi parecer, es que la historieta ha podido responder a este resurgir en la sociedad del interés por la memoria histórica de la Guerra Civil con una producción relevante, pero sobre todo capaz de salir de cierta confidencialidad o aislamiento. El cómic tiene un eco social y cultural más afirmado, la historieta española se exporta (solo recordaré en este caso de nuevo *El Arte de volar* y su éxito internacional), atrae autores que proceden de otros campos. Pensando que el cómic puede llevar la Historia al gran público, a los sesenta años, Carlos Guijarro, historiador, escogió el formato para su primera novela gráfica, *El paseo de los canadienses* (2015), donde aborda un episodio olvidado de la Guerra Civil.

Autores y lectores vieron en la historieta un medio apto para colmar su sed de conocimiento, de exploración y de rescate de una memoria usurpada. Aprovechando esta dinámica, quince años más tarde se reedita *Un largo silencio* (2012). En Francia, *Montserrat, Souvenirs de la guerre civile*, de Julio Ribera, se reedita en 2011, siete años después de su primera salida y se reedita casi en seguida *El arte de volar*. Se compilan relatos cortos de los años 80 como el ya aludido *Tormenta sobre España 1936-1939* (2008). Los autores de anteriores generaciones como Sento Llobell, Alfonso Font, Montesol y Boldú, bastante alejados de esta temática en el pasado y de la historieta a veces en la actualidad,



se acercan al tema y contribuyen a asentar el tema de la Guerra Civil en el paisaje editorial al lado de autores más jóvenes.

En el marco intercultural más específico franco-español, asistimos a la publicación en ambos países de una obra de modo casi concomitante: *Los surcos del azar* fue publicado en 2013 en España y *La Nueve* en 2014 en Francia, *Las serpientes ciegas* en 2008 en ambos países, *El arte de volar* en 2009 en España y *L'art de voler* en 2011 en Francia. La presencia en el mercado franco-belga de obras españolas sobre la Guerra Civil se debe a un momentáneo resurgir del tema en Francia y a un mejor reconocimiento de los autores españoles, fenómeno bastante nuevo a pesar de la permanencia de una escuela española compuesta de dibujantes que huyeron de España a raíz de la contienda o de sus consecuencias, la cual contribuyó a dinamizar el mercado franco-belga.

Acompañando esa efervescencia creativa y editorial, es de recalcar el papel de los medios de comunicación y de difusión. Se les concedieron premios importantes a obras que tratan en parte o totalmente de la Guerra Civil (*El Arte de volar* de Antonio Altarriba; *Un médico novato* de Sento Llobell; *Las serpientes ciegas* de Felipe Hernández Cava y Bartolomé Seguí). Reseñas y artículos en las secciones culturales de periódicos como *El País*, *La Vanguardia* o, en Francia, *Le Monde* y *Telerama*, y programas en RTVE acompañan la salida de obras sobre la contienda y suponen un reconocimiento cultural y mediático nuevo. Por otra parte, debe considerarse el papel notable de las redes sociales virtuales que vinculan en numerosos blogs y en Facebook todo tipo de lecturas y catalogaciones sociales sobre la Guerra Civil en el cómic, desde las más informativas y bibliográficas a las más militantes. Conforman toda una valoración social que cumple funciones política, memorial e informativa, que se hace fuera de las instituciones y de la investigación legitimada.

Así pues, la propia evolución del medio y su valor socio-cultural ha cambiado la relación entre cómic y Guerra Civil. Las mutaciones experimentadas “naturalizaron” la presencia de la historieta en el ámbito de la cultura seria, concediéndole el derecho de hablar de temas serios, que hace que ahora podamos comparar una obra cinematográfica o una novela con una novela gráfica y podamos afirmar que la historieta participa plenamente en el debate



sobre la memoria de la Guerra Civil. Aunque, comparando con otros modos de expresión, conviene señalar que son muy pocas las autoras que se acercan al tema, lo que no puede explicarse únicamente por el hecho de que haya menos mujeres que hombres autores de cómic. Autoras que trabajaron para las revistas del autodenominado bando nacional durante la guerra, como Mercé Llimona en *Chicos*, escenificaron situaciones que implícitamente evocaban la situación de peligro o inseguridad en la que se encontraban los niños a causa de la guerra. Dibujantes como Annie Goetzinger, Marika y Laura dieron interpretaciones gráficas de relatos propuestos por los guionistas hombres Víctor Mora o Felipe Hernández Cava. Y solo dos novelas gráficas actuales, proceden de un dúo de mujeres jóvenes: *Todo lo que nos contaron nuestros abuelos* de Cachete Jack (2012), *Winnipeg, el barco de Neruda* de Laura Martel y Antonia Santolaya (2014).

Al lado de qué se investiga conviene observar cómo se investiga la historieta referente a la Guerra Civil. No voy a adentrarme en un repaso historietográfico, midiendo la aportación de cada especialista, por ejemplo recalcando la extensa labor científica y divulgativa de Antonio Martín, fundamental para todos nosotros. Solo señalaré el interés renovado en la última década de estudiosos universitarios cuyo tema de tesis o de investigación fueron o son la Guerra Civil en la historieta y la consiguiente memoria cultural que vincula. Abarcando simplemente la última década, en 2006, Manuel Barrero redacta para *Tebeosfera* una síntesis sobre las *Viñetas republicanas en la Guerra Civil española* (2006: 33-60), estudio que se apoya en el archivo de Salamanca. Por otra parte, Benoît Mitaine (2011: 227-236) ofrece un buen análisis del periodo en *Une guerre sans héros ? La Guerre civile dans la bande dessinée espagnole (1977-2009)* (2011).

Si la investigación suele centrarse a menudo en un periodo determinado, una temática o monografía, en un periodo de cinco años (2011-2016) tres estudios universitarios panorámicos han versado sobre la representación de la Guerra Civil (Catalá Carrasco, 2011; Arjona Márquez, 2014; Matly, 2016). El estudio más exhaustivo que se conoce en la actualidad lo ha llevado a cabo Michel Matly en su tesis –más de trescientas historietas sobre el periodo que va



de 1976 a 2013, incluyendo una parte sobre lo publicado antes, procedentes de España, en su mayoría, de Francia, Italia y Argentina, en segundo término, y hasta de Polonia, Japón, Estados Unidos o Filipinas—, donde amplía la perspectiva y da constancia de una representación verdaderamente multicultural vinculada por la historieta. Al lado del interés bibliográfico y panorámico, esos estudios sistemáticos y temáticos abren perspectivas teóricas y metodológicas duraderas para el porvenir.

Sin adelantarme más, parece claro que el conjunto del material investigado es abundante, diversificado y asequible. No puede sino favorecer la entrada de la historia del cómic “de” y “sobre” la Guerra Civil en un estudio general de la memoria y representaciones culturales del conflicto. Ocurre que esta valoración del campo de la historieta dentro de un campo más amplio está en vía de constitución y aún por hacer.

Al trabajar en torno a *Chicos* (Alary, 2016: 111-129), pude demostrar cómo esta revista —de poco interés para los investigadores de la propaganda— se puso al servicio de una estrategia visual que consistía, como afirmó Josefina Cuesta (2008), en imponer una memoria de los vencedores y borrar la memoria de la II República. La estrategia de comunicación visual en los tebeos o revistas que incluían historietas deben formar parte de una valoración sobre imagen, propaganda y censura. Asimismo, los estudios de Fernando Díaz Plaja, Antonio Martín o Manuel Barrero, que han comparado el tipo de caricatura republicanas y franquistas, deben formar parte, de modo más sistemático, de una valoración sobre la imagen del republicano y del franquista vinculados en literatura y artes visuales.

La incorporación de la historieta como documento cultural y posible fuente histórica no se hace con naturalidad. Queda como arrinconada en un espacio determinado de la investigación. El último congreso Internacional sobre imagen y memoria de la Guerra Civil que se celebró en El Instituto de Cultura y Tecnología de la Universidad Carlos III de Madrid en 2015: *Imágenes de una guerra. Carteles, fotografía y cine en España, 1936-1939*, no incorporaba en su reflexión la historieta. En cambio, la revista *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies* acaba de publicar un número especial dedicado a los discursos



y mediaciones de la memoria de la Guerra Civil española e incluye un estudio sobre el importante papel de la novela gráfica en la creación de espacios de memoria y posmemoria (Galán, Rueda, 2016).

Existe un terreno en el que es muy difícil adentrarse. Que la historieta no fuera considerada objeto cultural hasta hace poco dificulta el trabajo de recolección y preservación de este patrimonio material y simbólico, aún más en el caso de las producciones efímeras o inéditas. Dolores Fernández Martínez, en su estudio sobre el arte español exiliado (2000: 23-42), reflexionó sobre el valor documental del arte y de las muestras de expresión popular a partir de las trayectorias de pintores e ilustradores. Presenta en su artículo una tipología de los dibujos realizados en situaciones de encarcelamiento o internamiento “dibujos-ilustraciones, dibujos-acumulaciones, dibujos-relatos” (Fernández Martínez, 2000: 30), aunque sin hacer mención específica a la historieta y a los historietistas. Sin embargo, es de recalcar que, en un trabajo colectivo que dirigió con Geneviève Dreyfus-Armand, *L’Art en exil. Les artistes espagnols en France* (2014), uno de los textos está dedicado a José Cabrero Arnal (Guillen, 2014: 96-118). En suma, abriendo brechas: es así como la historieta entrará en la Historia.

Hasta ahora, por ignorancia, por no considerar esa categoría del arte, así como por la escasez de fuentes, el ámbito de la historieta no forma parte de los estudios sistemáticos sobre testimonios gráficos efímeros, inéditos, que bien puede ir de una obra catalogada y preservada en la Biblioteca Nacional de España –como los dibujos realizados por José Robledano durante su encarcelamiento en Madrid y Burgos–, a los dibujos e historietas de Jesús Blasco realizados en los campos de concentración franceses, o el único dibujo que se conoce de José Cabrero Arnal realizado en esos campos.

Más próximo a nuestro tiempo y ampliando la perspectiva temporal, citaré las historietas-dedicatorias que realizaron anónimos en la tumba de Antonio Machado en Colliure y que también merecen ser estudiadas como manifestaciones gráficas espontáneas para mantener viva la memoria del poeta y cuanto encarna. Forman parte de las huellas contemporáneas de la Guerra Civil dignas de interés, huellas preservadas esta vez por la Fundación Antonio



Machado, a raíz de un trabajo de catalogación del equipo de Verónica Sierra Blas (Universidad Alcalá de Henares).

Si queremos valorar cómo se escribe la historia de la Guerra Civil en relación con la historieta, mis conclusiones pueden parecer contradictorias. Los estudios *sui generis* son muy valiosos. Es evidente que asistimos a un cuestionamiento nuevo dentro de la investigación, y particularmente satisfactorio es ver cómo paso a paso la historiografía y los estudios literarios sobre la Guerra Civil incorporan el campo de la historieta. Pero queda mucho por hacer. La historieta debe formar parte del registro escrito de la historia de la Guerra Civil, aunque no de modo periférico, y debe entrar en los archivos y en los distintos procesos de catalogación institucional.

### **La historieta como literatura testimonial en segundo grado**

Se trata de indagar ahora el valor de esta memoria cultural de la Guerra Civil que propone la historieta. En el campo de los estudios sobre el noveno arte, son objetos de estudios monográficos, panorámicos o sintéticos el corpus sobre la Primera y la Segunda Guerra Mundial o la Guerra de Argelia. Observamos las mismas tendencias aludidas arriba: dichos relatos oscilan entre una tendencia novelesca, hasta mitificadora (terreno tradicionalmente predilecto de la historieta), y relatos con una orientación hacia las vivencias personales o colectivas, rescatadas. La historieta aparece como un medio y soporte interesante de transmisión a través del testimonio o de la encuesta gráfica de determinados hechos históricos y procesos traumáticos. Con una muy delicada dosificación de elementos objetivos e implicación subjetiva, el proceso creativo se fundamenta en fuentes históricas y testimoniales rescatadas con la ilusión de poder aproximarse a la realidad vivida, recordada y recuperada. Los relatos *Maus*, de Art Spiegelman, *Palestina y Gaza 1956, al margen de la historia*, de Joe Sacco, o *La Guerre de Alan*, de Emmanuel Guibert, aparecen como modélicos en este sentido.

Al hablar de literatura testimonial y memoria en la historieta española actual, es inevitable recordar a Carlos Giménez y su serie *Paracuellos*, iniciada



en 1977 y seguida de *Barrio*, aunque el escenario es la posguerra. Felipe Hernández Cava, en otro ámbito, tiene una larga trayectoria de relatos de la memoria. En ambos casos, cabe notar que los autores se acercan a la Guerra Civil en los años 2000 –Carlos Giménez con *Malos tiempos*, entre 2007 y 2009, y Felipe Hernández Cava con *Las serpientes ciegas* en 2008–, después de haber publicado sobre los tiempos de posguerra, o anteriores a la guerra. La generación de la España democrática quizá trate más directamente el tema, a la luz de su presente, recapitulando sus recuerdos para rescatar la voz y herencia de los que vivieron la Guerra Civil, familiares o anónimos. Estos autores no vacilan en autorrepresentarse, o por lo menos escenificar un proceso creativo, real o inventado. Interactúan con la historia relatada, reivindican cierta subjetividad y, a la par, un método riguroso y objetivo de encuesta, colecta de informaciones y testimonios, todo ello recalándose en su obra y en los paratextos. Paco Roca, en *Los surcos del azar –La Nueve para los franceses–*, es un buen ejemplo de esta tendencia. Esos relatos gráficos de la memoria abarcan en su mayoría la Guerra Civil desde un tiempo posterior escenificado. Se plasman dos planos temporales (el ayer y el hoy) según unos dispositivos narrativos más o menos complejos donde se combinan, alternan o raras veces fusionan las voces del pasado y del presente.

En todo caso, podemos hablar sin vacilar de *posmemoria*, concepto definido por Marianne Hirsh (2014) y que se refiere a la noción de transmisión inter e intrageneracional, no simplemente de origen familiar sino también cultural, y hasta territorial. Se refiere a la relación que una generación en un contexto dado mantiene con el trauma tanto colectivo y personal como cultural vivido por las generaciones anteriores. En las obras gráficas que la historieta nos proporciona, cada autor, dibujante o guionista encuentra su propia resolución narrativa y gráfica para escenificar el trauma o el rescate tardío de un acontecimiento. Así, en *Winnipeg, el barco de Neruda*, Martel y Santolaya (2014) elaboran una memoria de un episodio histórico según ellas olvidado: la travesía de unos dos mil refugiados españoles en el barco Winnipeg, rumbo a Chile. Otorgan a los tonos grises envolventes un papel estetizante y expresivo, marcando así un espesor y una distancia temporal entre el acontecimiento y el



momento del contar. En realidad, la dicotomía entre posmemoria e historia se traduce por una emancipación y libertad creativa en el modo de contar y de pensar el acontecimiento pero sin perder de vista la exigencia de verdad histórica en el plano diegético. Esa dicotomía no hace sino reflejar el tipo de proyección de la memoria sobre el acontecimiento. Lo que nos confirma este corpus de historietas sobre la Guerra Civil es que tratándose de transmisión, es casi tan necesario contar algo como encontrar el modo adecuado de contarlo en un contexto determinado. Y para ilustrar mi propósito contrastaré dos modalidades enunciativas: la de Hernández Palacios en la serie *Eloy* (1979-1987), que dificulta una posible transmisión en la actualidad. Aunque vivió de cerca la Guerra Civil como soldado, este autor escogió un modo de contar totalmente despersonalizado. En cambio Paco Roca, en *Los surcos del azar*, no vaciló en autorrepresentarse como mediador –ficticio– entre el personaje de Miguel y el lector, lo que facilita la transmisión en la actualidad. Esos relatos de la posmemoria no se igualan entre sí. Pero cada uno aparece como nuevo, singular, personalizado (aunque sea dibujo asistido por ordenador), y sobre todo contemporáneo. Convierten en algo más concreto y presente la memoria de la Guerra Civil, produciendo como una suerte de efecto de presentificación historietística.

El éxito actual de esos modos de contar metaficcionales y personales en la historieta tiene que ver por sus contenidos con un fenómeno descrito por Charles Edouard Ledoux (2011: 1-9) como el resurgir de “memorias singulares” que se corresponde con un cuestionamiento de parte de la sociedad y que, según afirma, es fruto de una “*mémoire refoulée ou discrète mais toujours présente, parfois mise entre parenthèses, ce qui nuit à la cohésion du groupe*”<sup>2</sup>. Frente a una política de la memoria oficial juzgada como incompleta, por lo menos insuficiente, el resurgir de esas memorias singulares es como una liberación y uno de los fenómenos más interesantes de las últimas décadas. Añade Ledoux que la cuestión de la memoria es altamente delicada en el caso de países, que, como España, vivieron una dictadura y un retorno a la

---

<sup>2</sup> “Memoria reprimida discreta pero siempre presente, a veces puesta entre paréntesis, lo que perjudica la cohesión del grupo”. [Traducción de la autora]



democracia. Las fuerzas democráticas no quieren que su pasado les esté confiscado, usurpado, incautado como en tiempos pasados. Este tema de la confiscación y del necesario rescate sigue siendo aún muy sensible, lo atestiguan esos umbrales del texto que son los títulos, algunos recordando la permanencia del trauma: *La mémoire blessée* (Tiburcio de la Llave, Tito, 1987), *Un largo silencio* (Gallardo, 1996), otros echando a la vista del lector el episodio injustamente olvidado: *Winnipeg*, *el barco de Neruda* (Martel y Santolaya, 2014); *El paseo de los canadienses* (Guijarro, 2015).

Este resurgir de la memoria de la Guerra Civil mediante la historieta es tratado desde sus consecuencias traumáticas (pérdida de los familiares, de los ideales, huida y exilio, encarcelamiento, campos de concentración, hambre, bombardeos, represalias...). Los *alter ego* del autor en la ficción se hacen testigos de cargo y “de oídas” contra el procesado, en su mayoría el franquismo, pero no siempre. El procesado puede ser también las instituciones políticas y militares francesas o españolas, el estalinismo, los excesos y violencia del lado republicano... Importa la intención y el eco, la cualidad de esas obras, el proceso de creación. La variación de los puntos de vista, la diversidad de los testimonios ahondan, echan sal en la herida, cuestionan las imágenes congeladas y estereotipadas, los iconos, las certidumbres. Proponen otros modos de pensar y visualizar que tienen virtudes desmitificadoras.

La posmemoria de la Guerra Civil no deja de ser una memoria problemática. Superar los antagonismos, construir una memoria colectiva positiva parece de difícil alcance. No ayuda que, durante la Transición, el proyecto de una España unida y democrática tomara como revulsivo la Guerra Civil –vista como guerra fratricida, ideológica y sangrienta–. Se dejó en suspenso el problema de las reparaciones, rehabilitaciones y responsabilidades. Las obras historietísticas participan de este afán de colmar un fallo de la política de la memoria que un proceso de regulación de carácter político-jurídico no ha podido llevar a cabo, a pesar de la conocida como Ley de la memoria histórica.

Un primer nivel de expresión de esta memoria problemática consiste en representar un proceso de exhumación. En el caso de *Montesol* (*Speak low*, 2012) se trata de una exploración de esa herencia dolorosa que supone ser hijo



del bando de los vencedores. Muchos autores escogieron responder con la pluma del historietista a la indiferencia o la ignorancia y a los discursos revisionistas fomentados desde el ámbito falangista o cierta prensa católica. Son autores indignados. No es nada desdeñable la dimensión pedagógica en esos relatos más o menos ficticios, autobiográficos o biográficos. La meta parece ser recuperar algo olvidado pero también rectificar, dar una visión más justa, rescatar episodios olvidados y explicar las cosas tal como fueron.

Otro caso de escenificación de una memoria problemática, casi de una mala conciencia colectiva heredada, podría ser el pastiche de *Hazañas Bélicas* de los años 50 que es *Nuevas Hazañas Bélicas* (2011-2012). No se trata de una glorificación de la aventura bélica de la Segunda Guerra Mundial sino, al contrario, de una deslegitimación de la Guerra Civil por medio de una igualdad de tratamiento formal entre republicanos en la serie roja y franquistas en la serie azul. Asistimos a un desplazamiento axiológico. En vez del maniqueísmo habitual que divide el mundo entre el Bien y el Mal, aquí hay actuaciones individuales buenas y malas en cada bando.

A pesar de lo dicho, la memoria de la Guerra Civil se hace memoria positiva (Ledoux, 2011) cuando se convierte en soporte para pensar el presente. Es casi imprescindible acercarse al resurgir de memorias singulares con el tiempo que nos toca vivir: tiempo de crisis, pero también de movilización ciudadana. En varios relatos se intuye que la indagación en el pasado sirve al presente para encontrar modelos o, por lo menos, respuestas con el fin de pensar la actualidad. Se buscan en el pasado esperanzas y destinos ejemplares: “Creo que sus vivencias son exportables a nuestro presente y un buen ejemplo para todos”, dice Paco Roca en una entrevista<sup>3</sup> a propósito de la aventura de la Nueve contada en *Los surcos del azar*. La cuestión del rescate de una memoria olvidada, a veces procedente de un descubrimiento inesperado, corre en paralelo a la noción de compromiso social y político. Los autores tienden a marcar su adhesión y simpatía hacia la aventura militante, la experiencia humana o familiar vivida, la aventura utópica colectiva. Pero hay que decir que esta última

---

<sup>3</sup> <http://www.cazarabet.com/conversacon/fichas/surcosdelazar.htm> [1 de septiembre de 2016]



tendencia es más francesa que española. En ambos lados de los Pirineos, cierto es que podemos decir que parte de los relatos actuales sobre la Guerra Civil intenta, mediante la aventura, el testimonio o la encuesta, concienciar y reconstruir lazos entre la ética personal y el vivir colectivo. Sin embargo, en el corpus español prevalece la escenificación de una posmemoria familiar exhumada, sacando a la luz lo olvidado, memoria rediviva, a veces dolorosa de los hijos (Montesol, Altarriba) o de los nietos (Cachete Jack), mientras el corpus francés suele decantarse por la aventura y el combate colectivo, con relatos que oscilan entre fascinación, ingenuidad y distancia crítica, transmitiendo una memoria positiva a menudo “de izquierdas”, viendo en la aventura revolucionaria rescatada materia esperanzadora para el presente. La sociedad y el lector buscan alimentos diferentes que el mercado editorial ha sabido detectar cuando modifica el título de Roca. Los azares del destino personal, *Los surcos del azar*, se convierten en la versión francesa en *La Nueve*, poniendo de relieve la aventura colectiva de esta novena compañía de la división Leclerc. Asimismo, contrasta la portada de *El Arte de Volar* –la imagen del personaje adulto con su maleta visto de espaldas simbolizando un destino individual– con la imagen de *L’art de voler* de la portada francesa, que presenta a un joven Gavroche puño alzado, símbolo de protesta del proletariado.

### **Los relatos actuales: ficción, posmemoria y creatividad**

Del corpus actual, resalta la variedad estilística y narrativa: la forma se reinventa, se adapta, amoldándose al proyecto narrativo según la propia trayectoria personal y artística de cada autor.

Julio Ribera, que pertenece a la generación de los “abuelos”, realizó el único álbum autobiográfico publicado en la actualidad: *Montserrat-Souvenirs de la Guerre Civile*, que cuenta su infancia. En este álbum, está claro que el autor quiso contrastar el antes, durante y después de la Guerra Civil. Este testimonio directo es único. Escogió la sencillez, el desarrollo cronológico a cargo de un yo cuya narración en pasado se tiñe de una inmensa ternura sin *pathos* cuando evoca a sus familiares, prefiriendo el término “papá” al de padre y “mamá” al de



madre. Se trata de una reconstitución pulcra sin efectos novelescos realizada por un autor exiliado en Francia desde 1954, que decidió a los ochenta años hablar de su infancia en la Barcelona de los años treinta. En cierta medida, fue una reacción a la desmemoria. Tenía presente en la mente un debate con jóvenes españoles que no sabían nada de su Guerra Civil. Resulta paradójico constatar que su serie, al fin y al cabo y hasta ahora, no salió en España y, en cambio, fue reeditada en Francia en 2011.

Carlos Giménez, a través de su serie 36-39, *Malos Tiempos*, es un claro exponente de otro contar clásico muy eficaz. Presenta un conjunto de cuatro piezas, con una unidad de lugar, de tiempo y de personajes. Los hilos conductores son la familia del niño Marcelinito, durante la Guerra Civil en Madrid, y un narrador cuya voz impersonal se asemeja a un nosotros. Los episodios contados evocan –como en el caso del álbum de Ribera– el hambre, los bombardeos, la violencia de la guerra, la solidaridad, el juego en tiempos de guerra, mas también la insolidaridad. Cada tomo incluye una serie de relatos cortos muy intrincados y sin apenas transición formal y tipográfica. De ahí que en un artículo me pareció oportuno (Alary, 2011: 217-234) hablar de *plurinovela gráfica*, pues la concepción formal de la tetralogía combina las exigencias y ritmo de la larga duración (novela y hasta fresco) y de la historia corta (cuento). Carlos Giménez es un orfebre del relato corto, del cuento gráfico puesto al servicio de esa onda expansiva de la memoria personal que se concibe dentro de un vivir colectivo.

Es cierto que en el caso de los relatos que se reciben como el de los hijos de exiliados interiores –*Un largo silencio* (1996), *El Arte de volar* (2009) o *Speak Low* (2012), por ejemplo– se evidencia la necesidad de encontrar una fórmula narrativa y gráfica singular y nueva, capaz de dejar espacio a las zonas turbias rescatadas de la memoria, de dejar aflorar una subjetividad, el trauma y muchos silencios que se expresan en los blancos interviñetales, o en el trazo inacabado. Cada relato va elaborando un dispositivo literario y narrativo que permite entrar en la intimidad, la herida, la psique de la voz entremezclada o fusionada del hijo y del padre.



Entre la generación de los “nietos”, se hace más hincapié en el acto de contar como correa de transmisión. Al lado del emblemático *Los surcos del azar* ya aludido, exponente de una posmemoria cultural, Nuria Bellver y Raquel Fanjul, que forman el dúo *Cachete Jack*, ilustrarían la posmemoria familiar con un título bien explícito: *Todo lo que nos contaron nuestros abuelos* (2012). No obstante, recomponiendo y juntando momentos históricos en un todo homogéneo de estilo naíf, esta obra gráfica corta se presenta más como una interpretación colectiva de la contienda, esquemática y sintética, a raíz de lo transmitido por una memoria familiar que se reivindica republicana. Esos momentos así enunciados conforman una posmemoria visual, casi muda, dejando a la imagen su riqueza sugestiva y comunicadora para los lectores actuales.

La Guerra Civil como ficción gráfica contemporánea interesa al lector. Sigue siendo un tema novelesco y de aventura, que está ocupando un lugar estratégico como episodio inevitable para el héroe romántico de cierta tradición franco-belga. La Guerra de España es un acontecimiento memorable, punto de partida para el personaje de Ermo del Francés Bruno Loth; paso y aventura obligada para Max Fridman de Vittorio Giardino; o final de la aventura para Corto Maltese, alistado en las Brigadas Internacionales, que según dice Cush en 1941 en *Les scorpions du désert* (Pratt, 1977) desapareció durante la contienda. Esta desaparición es un elemento constitutivo del mito de Corto Maltese. La serie es como una ficción no acabada, en suspenso, dando así la posibilidad de inventar un final como bien hizo Giardino, en un homenaje a Hugo Pratt<sup>4</sup>. Este autor retomó uno de los episodios y escenario traumáticos más arraigados en la memoria colectiva: el paredón, y la ejecución después de un juicio sumario. Se supone que Corto murió fusilado mientras canturreaba unos versos de otro fusilado mítico: Federico García Lorca. Fiel al espíritu de Pratt, el nivel mitológico se incrementa al fusionar una mitología totalmente ficcional y otra derivada de un acontecimiento histórico.

---

<sup>4</sup> ¿Por qué Corto desapareció durante la Guerra Civil española? Acaso no hubiera podido sobrevivir como héroe romántico en un mundo que ya no iba a ser el mismo.



Algunos temas son particularmente novelescos, como la traición de los ideales y la aventura revolucionaria. Así, rápidamente me gustaría comparar relatos tan antagónicos como *Las serpientes ciegas*, de Cava y Seguí, con la serie *Ermo* de Bruno Loth. Los dos personajes principales son casi fantasmas. *Las serpientes ciegas* se adscribe al género policiaco, y recuerda los ambientes de novelas de Muñoz Molina. La sombra de *Beltenebros* planea. La Guerra Civil es rememorada desde el Nueva York de 1939 y remite a las tensiones y combates en el seno del bando republicano en la Barcelona de 1937 y la Sierra de Pandols en 1938. ¿Cómo entender a este personaje tan violento y sin piedad, este impostor, traidor, que es Cris Rusciano? Cris representa al comunista oportunista en una forma totalmente alucinada. Su imagen es un compendio de representaciones (el rojo de la propaganda franquista, la visión anarquista sobre el comunismo, la visión moderada sobre los excesos...). A lo largo del álbum no muestra ni una pizca de humanidad: es un malvado entre los malvados. Cris, casi demasiado caricaturesco, es el pretexto para un ajuste de cuentas con el pasado, ajuste brutal, violento, concreto, como se lo puede permitir el relato al retomar la estética gráfico-literaria de la serie negra: un ambiente urbano turbio, la ciudad vista desde su violencia endémica atiborrada de oportunistas sin moral. Con este ambiente se sustenta un discurso sobre el abismo entre teoría y acción revolucionaria, la manipulación de jóvenes idealistas, la presencia soviética nociva. Me parece que aquí, aún más que en obras anteriores de Cava como *La Trampa* o *Las memorias de Amorós*, aflora un profundo desengaño hacia la utopía revolucionaria ora ingenua (anarquista), ora sanguinaria (estalinista). Hernández Cava nos habla desde la experiencia y las ilusiones colectivas perdidas y se adentra en los oscuros recovecos del alma humana.

En cambio, en *Ermo*, de Bruno Loth, la aventura revolucionaria toma un rumbo totalmente diferente. La serie *Ermo* cuenta la Historia de un huérfano, hijo de madre andaluza y de un militar que, según parece, desapareció durante la guerra del Rif. Son seis tomos dedicados al año 1936 en España. Seguimos los pasos del joven héroe Ermo, desde el sur de España hasta Barcelona, Bujaraloz, y así hasta la muerte de Durruti en Madrid. A medida que avanzamos en la lectura de los episodios, se evidencia una empatía hacia los personajes



revolucionarios a través de la escenificación de comportamientos altruistas y prosociales, un vivir colectivo hecho de mucha solidaridad, cooperación y generosidad. Hay una evidente seducción por los ideales revolucionarios, los ideales anarquistas, la columna Durruti y la revolución social llevada a cabo en Aragón. Una seducción que no impide la escenificación de la corrupción de los ideales vista como excesos (los “paseos”), o las disensiones entre una visión bélica y revolucionaria. Es una serie concebida como una novela histórica popular. A pesar de la violencia, de los traidores y de las muertes relatadas, el tratamiento de la contienda es más leve y esperanzador.

En ambos casos, el acontecimiento se hace soporte para la imaginación y el pensamiento. El contraste en el tratamiento y la mirada se corresponde con unas vivencias personales y colectivas diferentes.

El relato de la Guerra Civil se amolda a todo tipo de género. En la serie *Nuevas Hazañas Bélicas* la dimensión novelesca –en la tradición de la literatura popular– se sustenta en la propia historia del tebeo. Se trata de una imitación donde se retoma todo el diseño de la serie *Hazañas Bélicas* de los años 50. La técnica del pastiche raya la perfección. El hipotexto, como pretexto (en su doble sentido), parece tan importante como el texto en sí. La imitación produce un efecto de desdoblamiento del referente y, por ende, del interés de la serie: un referente formal que es *Hazañas Bélicas*, un referente de contenido que es la Guerra Civil, en versión tebeo de aventuras. Tal como fue diseñada, por su anclaje histórico con visión binaria de la Guerra Civil, combinado con una propensión a relatar la anécdota individual, el suceso dramático y conmovedor, real o inventado y no exento de cierto pathos, cabe preguntarse hasta qué punto *Nuevas Hazañas Bélicas* no desempeñaría un papel catártico, como si las historias relatadas en esta serie pudieran tener posibles efectos curativos de esta mala conciencia heredada, aludida arriba.

La historieta nos proporciona una representación dibujada de la guerra con distintos grados de elaboración y de complejidad formal. Por lo tanto, conviene recordar la especificidad de esta mediación gráfica de la memoria.

Si bien la aportación de la narrativa gráfica está en su poder de mostración y de narración, en el corpus actual sobre la contienda resaltan las



potencialidades ilimitadas de estetización por medio de la historieta. Asimismo, se ha de recordar que algunos autores, como Antonio Altarriba, Sento Llobell o Miguel Gallardo, escogieron adaptar la forma oral o escrita de sus familiares – editada o inédita– a una forma iconotextual. Se supone que los autores han visto en la historieta un valor añadido, un arma para rescatar y difundir a más gente, pensando en que lo dibujado quedara grabado en la memoria con una intensidad más fuerte, a la vez que produjera una distanciamiento frente al hecho, más que cualquier fotografía. Por ser imagen dibujada, se le concede por otra parte a la historieta la capacidad para recrear una proximidad y un efecto de inmediatez. En el momento de la lectura, uno tiene la ilusión de ser proyectado no únicamente en el acontecimiento del pasado, sino también en el momento de la enunciación literaria y gráfica de la transmisión de lo que ocurrió. Dibujar deja siempre una huella humana y apunta al gesto creativo. Por ejemplo, en *Speak Low* de Montesol, expresa cierta urgencia el trazo esquemático, aparentemente incontrolado, aliado a manchas negras y grises que delimitan o envuelven las figuras. La estética del esbozo contribuye a dar más fuerza evocadora y emocional al trazo, al tiempo que nos proyecta aún más en el momento de la elaboración gráfica y en el alma y psique del que indaga en sus recuerdos dolorosos.

### **El referente histórico**

Existen distintas modalidades de integración del referente histórico, si bien resalta una clara intención de hacer digna de crédito la verdad de los hechos históricos o de la historia familiar en esos relatos de la memoria. Suponen un esfuerzo considerable de documentación, lo que recalcan siempre los paratextos que, en un afán de autentificar las fuentes, insisten en la realidad de los hechos, con abundancia de fotos o prólogos de historiadores. El tema tiene una seriedad indiscutible hasta en las propuestas menos serias y divertidas. Se supone que el deseo de autentificación compensa la subjetivización o la ficcionalización del contenido. Sin embargo, al fin y al cabo, la Guerra Civil en la historieta es una construcción cultural, elaborada a lo largo del tiempo por mediatizaciones



sucesivas. A pesar de todos los esfuerzos, la fidelidad a los hechos históricos no implica una fidelidad real. No se puede eludir el hecho de que juegue un papel bastante fundamental, el conjunto de hipotextos existentes sobre el periodo del conflicto –imágenes o escritos–. Por ser la historieta una encrucijada entre pintura, literatura, cine..., el medio se hace receptáculo de todas las representaciones escritas y visuales sobre la Guerra Civil y las transforma.

Sintetizando, diríamos que existen tres modalidades de acercamiento al referente histórico:

Numerosos relatos de la posmemoria parten de una experiencia individual o de testimonios recogidos, de la guerra y de sus consecuencias. Las figuras o acontecimientos históricos son vistos desde la experiencia individual. La visión del mundo que deriva de esta experiencia supone el desvelamiento de una realidad hasta ahora desconocidas. Estamos en lo que en páginas iniciales denominé un acercamiento intrahistórico. Y es que el hecho histórico se pone al servicio del testimonio individual.

*Malos tiempos* representa el modelo de la crónica gráfica de la Guerra Civil vista desde la mirada y vivencias colectivas de una población civil. La grafía testimonial y a la par interpretativa de Carlos Giménez lleva a cabo una consignación exacta, precisa, focalizada de una memoria visual de la Guerra Civil.

En ficciones puras, el aspecto documental y la veracidad histórica se proporcionan de otra manera, con un efecto de fiel reconstitución de los acontecimientos y de los campos de batalla. El aspecto documental sirve la ficción: se escogen los hechos históricos en función de la visión más compartida, esos iconos y lugares comunes de la memoria (la bandera *No pasarán*, la imagen de Durruti o de La Pasionaria, episodios como la toma del Alcázar de Toledo...) y se inventan personajes ficticios relacionándolos con los personajes históricos incorporados al sistema y dispositivo narrativo del relato.

Acaban de cumplirse ochenta años desde el inicio de la Guerra Civil. En historieta podemos concluir que, hasta ahora, el interés de las últimas décadas por el tema se integra ciertamente en el resurgir del tema en la sociedad. Pero el corpus valioso del que disponemos ahora también se debe a las profundas



mutaciones que ha conocido el medio. La historieta puede ser un vínculo adecuado para cuestionar el pasado, plantear una discusión o un tema social. Este nuevo papel de canal social está por consolidarse, mas la percepción social, cultural y subjetiva de la historieta ha cambiado porque, si no fuera el caso, obras como las que ahora podemos leer no hubieran existido, aun de modo confidencial. Lo más interesante es que autores de varias generaciones, desde los años setenta hasta hoy, se han apropiado de la historieta como soporte idóneo que participa en el desarrollo y en la afirmación memorial y testimonial de la Guerra Civil. Así pues, como elemento de la memoria cultural de la Guerra Civil, la historieta participa del saber literario e histórico.

## BIBLIOGRAFÍA

### Fuentes primarias

- ALTARRIBA, Antonio; KIM (2009). *El Arte de Volar*. Alicante: Edicions de Ponent, Col. Mercat.
- (2011). *L'art de voler*. Paris: Denoël Graphic.
- CACHETE JACK (2012). *Todo lo que nos contaron nuestros abuelos*. Madrid: Ultrarradio Ediciones.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe; SEGUÍ, Bartolomé (2008), *Las serpientes ciegas*. Pontevedra: BD Banda.
- (2008). *Les serpents aveugles*, Paris: Dargaud.
- HERNÁNDEZ PALACIOS, Antonio (1979). *Eloy*. Vitoria: Ikusager, Col. Imágenes de la Historia.
- (1980). *Río Manzanares*. Vitoria: Ikusager, Col. Imágenes de la Historia.
- (1981). *1936 Euskadi en Ilamas*. Vitoria: Ikusager, Col. Imágenes de la Historia.
- (1987). *Gorka Gudari*. Vitoria: Ikusager, Col. Imágenes de la Historia.
- GUIJARRO, Carlos (2015). *Paseo de los canadienses*. Alicante: Edicions de Ponent.
- GIARDINO, Vittorio (1999). *Max Fridman 3. No pasarán*. Roma: Lizard Edizioni.
- (2002). *Max Fridman 4. Río de sangre*. Roma: Lizard Edizioni.
- (2008). *Max Fridman 5. Sin ilusión*. Roma: Lizard Edizioni.
- GIMÉNEZ, Carlos (2007). *36-39 Malos Tiempos 1*. Barcelona: Glénat.
- (2008a). *36-39 Malos Tiempos 2*. Barcelona: Glénat.
- (2008b). *36-39 Malos Tiempos 3*. Barcelona: Glénat.
- (2009). *36-39 Malos Tiempos 4*. Barcelona: Glénat.



- GIROUD, Frank; DETHOREY, Jean Paul (1995). *Louis la Guigne 11 - La cinquième colonne*. Grenoble: Glénat.
- (1996), *Louis la Guigne 12 - Les parias*. Grenoble: Glénat.
- LLOBELL, Sento (2013a). *Un médico novato*. Madrid: Sinsentido.
- (2013b). *Atrapado en Belchite*. Valencia: Autoedición, 2015.
- LOTH, Bruno (2006). *Ermo*, Tomos 1-6. Macau: Libre d'images.
- MARTEL, Laura; SANTOLAYA, Antonia (2014). *Winnipeg, el barco de Neruda*. Madrid: Grupo 5.
- MIGOYA, Hernán et al. (2011-2012). *Nuevas hazañas Bélicas, serie azul y serie roja, n.º 1 - 18*. Barcelona: Glénat.
- MONTESOL [Javier] (2012). *Speak Low*. Madrid: Sinsentido.
- MORA, Víctor et al. (2008). *Tormenta sobre España 1936-1939*. Prólogo de Antonio Martín. Barcelona: Glénat.
- RIBERA, Julio (2004). *Montserrat - Souvenirs de la guerre civile*. Charnay-lès-Macon: Bamboo.
- (2011). *Mon crayon et moi*. Charnay-lès-Macon: Bamboo Édition, col. Grand Angle.
- ROCA, Paco (2013a). *Los surcos del azar*. Bilbao: Astiberri.
- (2013b). *La Nueve*. Prólogo de Anne Hidalgo. Paris: Delcourt.
- TITO (1987). *Soledad 4 - La mémoire blessée*. Paris: Casterman.

## Fuentes secundarias

- ALARY, Viviane (2011). "La novela gráfica en la historieta contemporánea". En Geneviève Champeau, Jean-François Carcelén, Georges Tyras, Fernando Valls (eds.), *Nuevos derroteros de la narrativa española actual*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, Colección Humanidades, pp. 217-234.
- (2016). "Chicos, revista infantil y tebeo para después de una guerra". En Marie Franco y Begoña Riesgo-Martin (eds.), *Une enfance en métamorphose (Espagne 1920-1975) / La infancia y sus metamorfosis (España 1920-1975)*. Col. Les travaux du CREC en ligne: <http://crec-paris3.fr/publication/enfance-en-metamorphose>. [Fecha de consulta: 15 de julio de 2016].
- ARJONA MÁRQUEZ, Ángel Luis (2014), *Las Brigadas Internacionales a través del cómic: 1977-2012*. Albacete: Instituto de Estudios Albacetenses "Don Juan Manuel". Albacete: Diputación de Albacete.
- BARRERO, Manuel (2006). "Viñetas republicanas en la guerra civil española", *Tebeosfera*. Bilbao: Astiberri, pp. 33-60.
- BERTRAND DE MUÑOZ, Maryse (2007). *Bibliografía de la Guerra Civil española de 1936-1939*. Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- CATALÁ CARRASCO, Jorge (2011). *Vanguardia y humorismo gráfico en crisis: la Guerra Civil española (1936-1939) y la revolución cubana (1959-1961)*, Tesis Doctoral. The University of Nottingham.
- CUESTA, Josefina (2008). *La odisea de la memoria, Historia de la memoria en España, siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.



- MITAINE, Benoît (2011), “Une guerre sans héros ? La Guerre civile dans la bande dessinée espagnole (1977-2009)”, en *Cahiers de la Méditerranée* [Online], 83, pp 227-236. <http://cdlm.revues.org/6256>. [Fecha de consulta: 15 de julio de 2016].
- FERNÁNDEZ MARTÍNEZ, Dolores (2005). “Complejidad del exilio artístico en Francia”, *Migraciones & Exilios, Cuadernos de la AEMIC*, 6, pp. 23-42.
- GALÁN, Elena; RUEDA, José Carlos (2016). “La novela gráfica en la creación de espacios de memoria y posmemoria sobre el pasado reciente”. En Ruth Sanz Sabido, Stuart Price, Laia Quílez Esteve (eds.), *Discursos, mediaciones y memorias de la Guerra Civil española*. Barcelona: *Catalan Journal of Communication & Cultural Studies*, vol. 8, n° 1.
- GUILLÉN, Philippe (2014). “José Cabrero Arnal, itinéraire d’un « crayon rouge » espagnol”. En Geneviève Dreyfus-Armand y Dolores Fernández Martínez (eds.), *L’Art en exil, les artistes espagnols en France. Exils et migrations ibériques au XXe siècle*. Paris: Riveneuve éditions, n.º 6, pp. 96-118.
- LEDOUX, Charles Edouard (2011). 4- *Les contrats de mémoire, la mémoire culturelle ou le réenchantement du politique*, Cycle les dialogiques du Mémorial de Caen, pp. 1-9, en [http://www.memorial-caen.fr/images/Dialogiques/Contrat\\_Memoire/4\\_La\\_memoire\\_culturelle.pdf](http://www.memorial-caen.fr/images/Dialogiques/Contrat_Memoire/4_La_memoire_culturelle.pdf) [Fecha de consulta: 15 de julio de 2016].
- HIRSCH, Marianne (2014). “Postmémoire”, *Témoigner. Entre histoire et mémoire*, 118, pp. 205-206.

Fecha de recepción: 20 de abril de 2016

Fecha de aceptación: 5 de septiembre de 2016

## La historieta de la memoria: la Guerra Civil y el franquismo en viñetas

Memory in comics: Civil War and Francoism in comic strips

NÉSTOR BÓRQUEZ

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PATAGONIA AUSTRAL

**Resumen:** Desde hace unos años, la historieta centrada en la Guerra Civil y sus consecuencias ha crecido exponencialmente, conformando un corpus que, más allá de las especificidades de cada obra, presenta características comunes. Pero además, forma parte de un debate o discusión mayor en torno a las poéticas de la memoria que desde hace tiempo vienen siendo investigadas, entre otros, por los estudios literarios. Así, estas “ficciones de la memoria” tan estudiadas por la crítica poseen temática y compositivamente elementos análogos a los que encontraremos en este medio, al que denominaremos *historieta de la memoria*.

**Palabras clave:** Guerra Civil Española, memoria, Carlos Giménez, Antonio Altarriba, Paco Roca.

**Abstract:** In recent time comic books focused in the Civil War and its aftermath have grown exponentially, giving form to a specific genre. They represent a corpus with common features, beyond the specific characteristics of each work. They can be also framed in a further-reaching debate about the poetics of memory, which has been a core subject of research for scholars specialized in studies on literature and memory, among others. Thus, these "fictions of memory" as criticism labeled and analyzed them, find compositional analogies as well as similar themes and elements in this genre, that we shall call *memory in comics*.

**Key words:** Spanish Civil War, memory, Carlos Giménez, Antonio Altarriba, Paco Roca.



Son variados y complejos los caminos que se han debido transitar para poder esbozar hoy una serie de “apuntes” en torno a la relación de la Guerra Civil y la historieta. En primer lugar, la apertura cada vez más asidua y enriquecedora del mundo académico, que no sólo la utiliza como objeto de estudio, sino que la lee en sintonía con otras manifestaciones artísticas y aprovechando las herramientas analíticas que desde diferentes campos han aportado para su estudio (nos referimos específicamente, a los trabajos dentro del campo de la comunicación, de las artes plásticas, del análisis del discurso, desde la semiótica o la lingüística, etc.).

En segundo término, la evolución dentro del propio campo de la historieta. Más allá de la discusión en torno al término de novela gráfica que explicaría, según varios autores —o no, según otros— la proliferación de “obras adultas” con temáticas acordes, es cierto que la historieta española presenta hoy un corpus de trabajos con ese estilo. Los temas se han diversificado y cada vez con más frecuencia se incluyen estas obras en catálogos de exposiciones o congresos con el rótulo de “comprometidas socialmente”, “serias” e inclusive se focaliza en su alto contenido divulgativo y pedagógico. Así, temas como la corrupción política, el mal de Alzheimer, el racismo, la vejez, el autismo, la marginalidad, entre otros, aparecen en estas historietas.

Finalmente, y en consonancia con esto, la temática de la Guerra Civil y la posguerra se presenta como uno de los grandes temas “serios” visitados en los últimos años por este medio. Así como Nonnenmacher (2006: 179) afirmaba a comienzos de 2004 que eran escasos los ejemplos de historietas que tematizaban el franquismo, hoy asistimos, poco más de una década después, a una convergencia de numerosas y significativas obras de este medio centradas en la Guerra Civil o la posguerra en España.

En su exhaustiva investigación en torno al cómic español y la Guerra Civil, Michel Matly (2014) se encarga de analizar la evolución de este fenómeno a lo largo de los años. Como explica el autor, la escasa o casi nula producción de obras durante el período 1939-1975 —casi todas de corte nacional—, cambia



con la muerte de Franco<sup>1</sup>. De acuerdo a la producción de historietas y sobre todo a su evolución a lo largo de los años, Matly propone una periodización centrada en dos grandes momentos y que evidencian además, representaciones distintas de la Guerra Civil: la primera, que se construye durante la Transición, abarca la década de los ochenta y hasta el año 1992<sup>2</sup> y la segunda, desde las primeras décadas del siglo XXI cuando la contienda vuelve a ser tema de debate, dentro del movimiento de la memoria histórica. Entre estas dos épocas, el autor ubica el “silencio del cómic de los noventa”, al que propone como una instancia de “mutación” entre estas dos formas distintas de representación.

Siguiendo esta periodización, mencionaremos parte relevante de esta lista no exhaustiva de autores que, en su primera etapa, además de la figura insoslayable de Carlos Giménez con *Paracuellos* y *Barrio*, incluye *Octubre 34*, de Rodrigo Hernández Cabos (Rodri); los cuatro volúmenes de Antonio Hernández Palacios: *Eloy, uno entre muchos*, *Río Manzanares*, *Euskadi en llamas* y *Gorka gudari*; la compilación de Víctor Mora y varios autores en *36-39 Tormenta sobre España*<sup>3</sup>; *El artefacto perverso*, de Felipe Hernández Cava y Federico del Barrio y *Un largo silencio* de Miguel Gallardo<sup>4</sup>.

Durante los últimos años —en la segunda etapa propuesta por Matly—, la lista se ha engrosado con títulos como *Cuerda de presas* de Jorge García y Fidel

---

<sup>1</sup> Como explica Matly, la caída del régimen provocó una nueva lectura de la Guerra Civil y desde allí una constante evolución y proliferación de cómics centrados en la contienda. De hecho, desde la Transición y hasta el año 2013 contabiliza dentro de la producción española doscientos seis cómics (sesenta y ocho álbumes y ciento treinta y ocho historias cortas), desde viñetas sueltas a obras completas. Prevalece, sobre todo en los primeros años, una constante y paulatina producción en revistas (*Metacrilato*, *El Papus*, *Tótem*, *El Víbora*, etc.).

<sup>2</sup> Matly subdivide este primer período en dos partes: la fase 1976-1982, coincidente con la Transición y marcada como la etapa pionera de la construcción de la representación de la contienda en el cómic; y la fase 1983-1992, que el autor marca como el de recuperación, utilización y finalización de la memoria de la guerra (2014: 3).

<sup>3</sup> Su edición como libro es de 2008, aunque es una obra realizada por encargo y que fue publicada por entregas en la revista *Cimoc* en 1986.

<sup>4</sup> Estas dos últimas obras se ubicarían en un espacio “intermedio” de acuerdo a la clasificación de Matly. Sobre todo, creemos que merece destacarse la obra de Gallardo, ya que si bien cuando se publica en 1997 no tiene mucho éxito en cuanto a su recepción, marca un antecedente en la utilización de las memorias de su padre -y en la combinación con sus viñetas- y en la influencia que marcó para el ámbito español. Fernández de Arriba (2015: 10) lo puntualiza: “Ni el público ni el mercado se mostraron preparados para la recepción de una obra así”. Asimismo, el autor remarca que la reedición del 2012 tuvo un mayor éxito de ventas (alcanzando incluso una segunda edición), hecho que ejemplificaría además, la gran evolución del mercado del cómic español en las primeras décadas del siglo XXI (Fernández de Arriba, 2015: 11).



Martínez; la trilogía de Sento Llobell sobre la vida de su suegro con *Un médico novato*, *Atrapado en Belchite* y *Vencedor y vencido*; los trabajos de Antonio Altarriba y Kim en *El arte de volar* y *El ala rota*; el trabajo del propio Carlos Giménez con *36-39 Malos tiempos*; *Exilio*, de Juan Kalvellido; *Las serpientes ciegas*, de Felipe Hernández Cava y Bartolomé Seguí; *Las guerras silenciosas* de Jaime Martín y los trabajos de Paco Roca, *El ángel de la retirada* (con Serguei Dounovetz) y *Los surcos del azar*.

Este trabajo pretende analizar parte de esta producción, pero sobre todo se abocará a establecer ciertos patrones comunes en la construcción de estas obras, procurando esbozar una serie de hipótesis de lectura para los mismos desde la perspectiva que ofrecen los estudios sobre la memoria de los sucesos traumáticos, la posmemoria, la autobiografía o la literatura testimonial. Dentro de este contexto, la historieta aparece como el fenómeno menos estudiado dentro del marco de proyectos cada vez más interdisciplinarios que utilizan como objetos de estudio a obras literarias de diverso género, cine de ficción y documentales, la prensa gráfica, el discurso televisivo o la fotografía.

En primer lugar haremos una breve referencia a cómo desde los estudios literarios se genera una apertura al estudio de otras manifestaciones culturales que presentan características similares en cuanto a temáticas, debates, estilos, teniendo como eje la problemática de la recuperación del testimonio traumático que genera el recuerdo de la Guerra Civil y la posguerra en España. Luego tomaremos tres ejemplos puntuales del mundo de la historieta para graficar con ellos parte de estas características sintomáticas que las ubicarían dentro de lo que llamamos el “boom” de la *historieta de la memoria*, y que definimos como una corriente específica dentro del campo, que tiene que ver con una moda o tendencia en otras formas populares y prestigiosas de la ficción, que comparten determinados rasgos, y hasta un público o lugar de venta.

## **Memoria, testimonio, generación**

La noción de literatura y sus límites se han visto modificados en las últimas décadas por los continuos intercambios y cruces con otras manifestaciones del



arte y la cultura, diálogo que se mantiene y acrecienta con otras artes y otros lenguajes audiovisuales, potenciado a su vez, por las modernas tecnologías digitales. Como sostiene Macciuci (2010a: 8), esos cambios han permitido la irrupción de obras que se expanden por fuera de sus tradicionales límites, con características esenciales como su hibridez genérica y una gran variedad de registros; instancia que permite el tránsito fluido de la obra literaria con otras expresiones y discursos:

La tendencia al mestizaje genérico, el creciente diálogo de la literatura con las artes plásticas y los lenguajes audiovisuales, la dignificación del lenguaje de la imagen, la notoria porosidad de la cultura letrada para con los medios de comunicación masivos, los nuevos formatos, no sólo han minado los pilares de la literatura canónica sino que han llevado a mirar con lente ampliada los objetos de estudio clásicos (Macciuci, 2010a: 8).

Además, esta situación manifiesta cambios y nuevas estrategias en la práctica crítica, “que no sólo debe ampliar sus métodos ante un corpus de distinta naturaleza sino que explora vías no tradicionales para sustentar las lecturas”. (Macciuci, 2010a: 9). La referencia es pertinente porque en este tránsito de relecturas y la necesidad de nuevos enfoques de análisis para su estudio, la historieta se presenta como un ejemplo de una “vieja práctica” puesta en foco dentro de un actualizado aparato crítico, junto a otras expresiones artísticas (Macciuci, 2010a: 9).

La profundización en el mundo del cómic permite analizar la historia de la evolución de este medio, ya que pone en debate la constante apertura de los discursos canónicos a los llamados “géneros de masas” y a los medios de comunicación en general. Como plantea Hammerschmidt (2010: 128), las relaciones “intermediales” entre las artes “es un tema íntimamente relacionado con uno de los aspectos centrales de la modernidad: el de la simultaneidad de acercamiento y de ruptura producidos por los medios de comunicación”. Estas relaciones entre el discurso literario y otros medios —entre los que figuran el cine, el documental, la historieta— siempre conllevan nociones de “ruptura, competencia, devoración” y hasta de “destrucción mutua” (Hammerschmidt, 2010: 128).

En el caso particular de la historieta, tanto temática como formalmente comparte un mismo “horizonte cultural” con otras manifestaciones artísticas y a



su vez forma parte de aquellos debates que ponen en discusión los mecanismos de representación al momento de la confrontación o armonía entre medios diferentes. Al momento de focalizar en la cuestión de los discursos de la memoria, la abundancia de registros permitió el estudio interdisciplinario de literatura, fotografía, cine, documental, entre otros y en el que no siempre se contó con ejemplos del mundo de la historieta.

La cuestión de la memoria fue eje de debates parlamentarios y mediáticos, recorrió las columnas de los periódicos y, tuvo —y pareciera que aún tiene— un lugar recurrente —y casi siempre exitoso— en la ficción. La proliferación de relatos que se ocupan de indagar en la memoria de la Guerra Civil y la posterior dictadura en un primer momento llama poderosamente la atención del lector y provoca, en muchos casos, un malestar con dispares modulaciones: desde el hastío ante la insistencia en un pasado que para muchos debía haber quedado sellado ya desde la amnesia-amnistía de la transición, hasta la condena de su cristalización en un recurso redituable en el mercado de las letras. Como explica Ennis:

La tensión fundamental que articula las polémicas en torno a la memoria (y, sobre todo, a las políticas públicas de la memoria) y atraviesa el campo de la literatura, se resuelve en una paradoja que alterna la necesidad imperiosa de la elaboración del pasado traumático a través de su relato, reposición y reparación simbólica con el hartazgo de sesgo reaccionario o revisionista, cuando no alarmado ante el devenir mercancía de la memoria de las víctimas (2010: 163).

Las historietas que analizamos bien podrían formar parte del mismo debate, si bien su eclosión pareciera ligeramente posterior a la observada en el cine y la literatura y refiriéndonos a un corpus mucho más acotado en comparación con la abundante proliferación de novelas y filmes<sup>5</sup>. Más allá de eso, el campo de la historieta ha manifestado un verdadero “boom” de trabajos centrados en la Guerra Civil, en un lapso muy corto de tiempo, con características similares a los casos ya analizados en otros campos. La

---

<sup>5</sup> El análisis general y específico de parte de este corpus abundante de novelas y películas centradas en la Guerra Civil puede rastrearse en trabajos previos: “Documental y literatura: en torno a Soldados de Salamina” (Bórquez, 2008); “Poéticas intermediales: testimonio, cine y literatura en España” (Bórquez, 2009); “Trece Rosas Rojas: memoria, ficción y pactos de verosimilitud” (Bórquez, 2009); “Maquis, cine y literatura: retazos de una épica para el siglo XXI” (Bórquez, 2012).



existencia o postulación de una *historieta de la memoria* forma parte de un fenómeno de mayor envergadura que ya se ha encargado de demostrar la existencia de “ficciones de la memoria” para el caso literario y cinematográfico (Bórquez y Ennis, 2010).

El corpus de obras detallado más arriba ofrece una muestra variada de las posibilidades temáticas, estilísticas y comunicativas del género en su abordaje de la Guerra Civil y la posguerra. La lista —no exhaustiva— podría enumerarse<sup>6</sup>:

### 1. La mezcla del relato ficcional se une a la búsqueda de documentos (históricos, audiovisuales, fotográficos)

El cruce de documentos e historieta no es novedoso. Desde los pequeños detalles geográficos (lugares específicos en donde se desarrollan las acciones), sociales (vestimentas, costumbres y lenguaje acordes a las épocas dibujadas), o aparición de personajes históricos, este medio siempre ha mantenido una cierta rigurosidad al momento de la representación de ambientes y detalles históricos, más allá de que nos refiramos a cómics de aventuras o de otro tipo. La diferencia que se evidencia con este tipo de trabajos que analizamos tiene que ver con que las historias remiten a una base de investigación histórica documental teniendo en cuenta que lo que se narra no tiene un origen ficcional. Las historietas de este corpus, nacen o recorren episodios históricos reconocidos en los que se insertan las historias individuales. Paco Roca leyendo libros de investigación y mirando documentales sobre *La Nueve*, Sento documentándose sobre la historia de su suegro o Altarriba buscando información sobre el lugar en donde trabajaba su madre, son sólo algunos ejemplos de la pretensión documental que persiguen estas obras. La base de los mismos es la

---

<sup>6</sup> Debe aclararse que, si bien remiten a la Guerra Civil, no todas las obras presentan las mismas características que esbozaremos a continuación en esta lista provisoria. Igualmente, las historietas que no son contenidas por alguna de las partes de esta lista son mínimas. Nos referimos a aquellas que cuentan una historia netamente ficcional ambientada durante la Guerra Civil sin ningún tipo de referencia histórica, documento, relato testimonial o autobiográfico que lo contenga. El caso de *Las serpientes ciegas* podría ser un buen ejemplo.



reconstrucción de un episodio que une lo personal (en muchos casos lo documental también se refiere a la búsqueda de datos de una historia personal que un familiar persigue, como veremos más adelante) con el gran contexto histórico que lo contiene.

Dentro de esa base que describimos, la aparición de fotografías de fuerte iconicidad histórica dibujadas dentro de las viñetas es una constante que es vista como parte de los detalles que le otorgan veracidad a la historia, es decir como signo de rigurosidad “documental”. Inclusive, en algunos casos se apela a aquellas fotografías “cargadas de densidad aurática”, “hipericonizadas” como denomina Antich (2012: 193), es decir, aquellas imágenes que han quedado inmortalizadas y asociadas inmediatamente a un momento histórico específico<sup>7</sup>.

## 2. Los rasgos autobiográficos, los diarios personales y la literatura testimonial

La relación de la autobiografía con el mundo de la historieta viene siendo estudiada desde hace años, marcada como una de las características más salientes dentro de las nuevas generaciones de historietistas. Laura Vázquez (2012: 92), por ejemplo, postula que pareciera que ya no hay “instancias trascendentales” para narrar una historia, “me levanto, me cepillo los dientes, desayuno, voy al trabajo, veo a mi novio, vamos al cine y me vuelvo a acostar”. Paulatinamente se comienza a tomar al cómic como un vehículo de comunicación de jóvenes que sólo “tenían algo para contar”, y eso fue marcando un derrotero que culmina con historietas intimistas de personas comunes en situaciones cotidianas (véase Pérez del Solar, 2013: 25 o García, 2010: 190-194). Son las nuevas generaciones de jóvenes, que como grafica Martín “a veces solamente cuentan su rollo particular y su confusión” (2005: 30).

---

<sup>7</sup> El autor estudia el efecto negativo de este tipo de hipericonización, que se produce por el exceso de imágenes, por una “hiperinflación icónica” que termina estableciendo “una espesa red de banalidades y estereotipos” que impide acercarse a una comprensión más compleja del conflicto. En el caso de las historietas que analizamos, que forman parte de un arte secuencial, el uso de la fotografía está supeditada a una narratividad que le da sentido e incluso la resignifica.



El fenómeno viene de años atrás y no sólo es una moda de las “nuevas generaciones”. Como explica Reggiani, la posibilidad de una historieta autobiográfica es producto de dos cuestiones históricas: la construcción de una figura de autor y el fenómeno cultural que se ha dado en llamar “giro subjetivo” (2012: 106). Lo interesante de esta categoría, continúa Reggiani, es que “se produce en un momento en que la autobiografía es a la vez un tipo de producción discursiva dominante, pero en el que sus presupuestos –la idea fundante de sujeto, sobre todo- están en crisis” (Reggiani, 2012: 107).

Esta “era de la intimidad” que cita el autor tiene como ejemplo paradigmático en el caso español -y dentro de lo que llamamos la *historieta de la memoria*- a la figura de Carlos Giménez. Pero muy cercano a este relato en primera persona, nos encontramos con la tipología del diario personal o memorias, recogidos por los familiares del protagonista de la historia. Son los casos, por ejemplo, de Sento recreando las memorias de su suegro publicadas en el libro *No se fusila en domingo*, el de Miguel Gallardo, completando con viñetas el escrito de su padre o el de Altarriba cuando descubre los escritos del suyo y se propone reconstruir ese relato en historieta.

Otra de las vertientes estudiadas y leídas en consonancia con las categorías que estamos revisando es la de la literatura testimonial. Como explica Jaume Peris Blanes, en las últimas décadas se han establecido tres líneas básicas de acuerdo a la utilización de esta definición: la representación de un acontecimiento violento que el texto muestra y a su vez denuncia; la presencia del sujeto y su relato en primera persona que da veracidad a lo ocurrido; y finalmente, “la construcción de una versión diferente, cuando no opuesta, a las narrativas institucionales y oficiales sobre el pasado reciente” (2014: 10-11).

Estos estudios, asociados a las poéticas de la memoria, como explica Vezzetti no focalizan en las condiciones “normales” de un testimonio, sino aquellas condiciones “excepcionales que tocan un límite de la experiencia” (2008: 23). Además, lo relevante en estos casos, es el cruce de las dimensiones privadas con las manifestaciones públicas al momento de la rememoración:

El yo, la primera persona, la experiencia que se busca transmitir, no es nunca una pura vivencia *individual*, no es la autenticidad de una conciencia replegada:



en la base de ese yo hay un *otro*, generalmente otro colectivo, un mandato familiar o de un grupo (Vezzetti, 2008: 23).

Este “giro experiencial” –o las denominaciones de “era del testigo” o “era de la víctima”- presenta abundantes ejemplos en el campo de la historia y de la literatura como así también numerosos debates, sobre todo en torno a la propensión de parte de esta producción “a la descarga afectiva más que a la reflexión histórica” (Peris Blanes, 2014: 11). Además de la literatura testimonial o el cine basado en esos relatos, el auge de la historia oral y formatos como el del documental forman parte de una misma experiencia que une el rescate de la historia silenciada o desconocida con la denuncia y la reivindicación de esa memoria.

Tanto en el caso literario como en el de la historieta, han surgido numerosos casos dentro de las ficciones de la memoria en que la idea de testimonio no remite solo a las experiencias en primera persona contadas por los protagonistas, sino la de obras ficcionales construidas con “herramientas, registros y dispositivos de representación propios de las escrituras testimoniales” (Peris Blanes, 2014: 17). Como ya venimos viendo, muchas de esas historias surgen de datos reales, memorias, diarios, documentales, etc.

### 3. La trama generacional

Completando el apartado anterior, los últimos ejemplos y otros que veremos, bien pueden integrarse a un fenómeno mayor que incluye entre otros, al mundo de la historieta. Nos referimos específicamente a conceptos como los de *posmemoria*, o aquellas expresiones como “memorias adquiridas” desarrolladas por “hijos o nietos de la guerra”<sup>8</sup>. Estos conceptos, tan estudiados para el caso literario, se ajustan claramente para el análisis que venimos proponiendo de la historieta, es decir, el del rescate de la memoria de los protagonistas, por parte de una generación que sólo la conocerá como relato.

---

<sup>8</sup> Estos conceptos son desarrollados con mayor amplitud dentro de un análisis de casos puntuales de obras literarias y cinematográficas, en Bórquez y Ennis (2010: 271 y ss.)



El concepto de *posmemoria*, más allá de todos los debates que suscitó<sup>9</sup>, ha servido y se sigue utilizando como una categoría teórica funcional para evaluar este tipo de casos. En uno de estos trabajos, Elina Liikanen define el concepto y algunas de sus características:

El término posmemoria sirve para denominar la memoria de segunda generación acerca de una experiencia colectiva traumática. Es decir, el sujeto de la posmemoria no vivió personalmente la experiencia o el acontecimiento recordado, anterior a su nacimiento, sino que tiene acceso a él mediante el recuerdo de otra persona. Esto implica inevitablemente una transformación de dicha memoria, ya que el receptor la completa y la elabora mediante la imaginación y sus conocimientos históricos procedentes de otras fuentes. Sin embargo, la posmemoria se diferencia también de la historia debido al fuerte lazo emocional que aún une al sujeto de la memoria con el objeto de ésta. Por lo tanto, la posmemoria es una forma de memoria particular y muy potente, ya que significa una reformulación imaginativa de la memoria histórica y también un replanteamiento y una revalorización de la historia desde una posición subjetiva. Lo que aquí se llama la nueva novela sobre la Guerra Civil y el franquismo, escrita por autores nacidos a partir de los años cincuenta y publicada en España después de la Transición, puede ser considerada una expresión literaria de la posmemoria<sup>10</sup>(2006: 2-3).

Las historietas que analizamos también forman parte de este panorama que une memoria con el concepto de generación. A los casos que venimos mencionando podemos agregarle el acercamiento a estos sucesos que efectúa Paco Roca en los dos trabajos señalados y que veremos más adelante. Sin que las historias que narra respondan a los relatos de un familiar cercano o conocido, su interés por el rescate de los sucesos que dibuja entronca con esta recurrencia que observamos, propia de las nuevas generaciones comprometidas con un pasado por desvelar. Las afirmaciones de Javier Lluch-Prats, aunque se centran en el caso de las novelas de la Guerra Civil, plantean certeramente la cuestión:

Importa, por supuesto, que las novelas respondan a las preguntas que cada generación formula al tiempo histórico en que vive, a los conflictos que la sociedad genera. En este sentido, la literatura evidencia su relevante papel en la escritura de la memoria de nuestra sociedad, en su mantenimiento, como guía orientadora de la comunidad para interpretar lo olvidado, cuando no perdido, así

<sup>9</sup> El concepto, acuñado en el trabajo de Hirsch, *Family Frames* –pertinente en este caso porque además centra su estudio en la obra *Maus* de Spiegelman– generó una serie de encendidas discusiones. Un resumen pormenorizado de este debate se encuentra en la tesis de La Dra. Mariela Sánchez (2012) *Transmisión oral en la narrativa española contemporánea: Un recurso para la construcción de la memoria de la Guerra Civil y del franquismo*.

<sup>10</sup> Otro ejemplo actual es el trabajo de Quílez Esteve, quien analiza la posmemoria a partir de ejemplos de cine documental de España y Argentina.



como para transmitir a nuevas generaciones elementos experimentados o no por los escritores, recuerdos vividos o imaginados a partir de testimonios, documentos, libros y más libros (2010: 74).

#### 4. El silencio de los vencidos

Una constante en varias de las historietas analizadas, y que en algún punto son el germen del rescate testimonial, es la cuestión del silencio de los protagonistas que les impone el recuerdo traumático del pasado y su condición de “vencidos” de la guerra. Aquí se mezcla la cuestión generacional junto a la posmemoria de los familiares que apelan a escritos, memorias y la investigación documental de su propio pasado para reconstruir una vida que desconocen.

Los ejemplos de las formas del silencio varían en cada caso puntual, pero remiten de manera general, a la internalización de una imposición. Autores como Corredera González (2010), se encargan de desarrollar cronológicamente el proceso de eliminación y exterminio una vez finalizada la guerra, la legalización de la violencia, las distintas formas de represión (fusilamiento, cárcel y exilio), la sumisión ante el vencedor, la marginación y el silencio de los vencidos (lo cual los llevó a interiorizar su culpa y su condición de inferioridad), el adoctrinamiento y socialización del discurso oficial legitimador de la guerra. Aspectos que pueden rastrearse en las historietas que recorren una historia de vida, como la del padre de Altarriba o el de Gallardo.

La lucha contra el olvido es parte de los objetivos de estas búsquedas personales o generacionales —o ambas— de escritores, cineastas, historietistas. En una de las entrevistas a Dulce Chacón que reproduce Martín Martín, esta manifiesta su convicción de que “una parte de la memoria colectiva, la perteneciente al bando perdedor, había sido excluida del discurso oficial acarreando un silencio que conducía irremediablemente al olvido” (2013: 123). El acercamiento a la Guerra Civil y sus múltiples historias silenciadas, tiene también a la historieta como herramienta de ese rescate del olvido. Las variadas escenas planteadas por Giménez en su *36-39 Malos tiempos*, son una muestra cabal de esas pequeñas historias de la guerra cotidiana.



## 5. Las temáticas de la historieta de la Guerra Civil y la posguerra

Acorde a los diversos caminos teóricos posibles que venimos desarrollando y de las posibles analogías con los estudios desarrollados en otros campos de conocimiento, las temáticas de las historietas en torno a la Guerra Civil también frecuentan las mismas obsesiones, los mismos lugares comunes que los vistos en películas o leídos en novelas. Así, las historietas focalizan en temas como los de la niñez, la violencia, la opresión, el hambre, la crueldad, la vida en los Internados sociales del franquismo, la situación de las presas republicanas en las cárceles del régimen, el exilio, la detención en los campos franceses, el desarraigo, la desintegración familiar, la adaptación a otros países o el regreso a España como derrotados, la vanguardia de la guerra, el conflicto bélico en su aspecto más antibelicista, la vida cotidiana de la guerra y la posguerra, las historias de la retaguardia.

A modo de ejemplo, analizaremos brevemente tres de las obras fundamentales de este corpus, revisando algunas de las particularidades que fuimos desarrollando a lo largo del trabajo<sup>11</sup>.

### **Carlos Giménez: denuncia y catarsis<sup>12</sup>**

---

<sup>11</sup> Antes de graficar sucintamente alguna de estas disquisiciones críticas tomando tres ejemplos puntuales, es preciso aclarar que si bien el trabajo que proponemos focaliza en el caso español, puntualmente en el marco de la Guerra Civil y la posguerra, las problemáticas de la memoria traumática, su representación y la utilización de la historieta como medio de expresión de estos temas, deben leerse en sintonía con otras industrias que también abordaron (o abordan) idénticas realidades con estilos y temáticas diversas. La afirmación de Alary (2011: 239) de que no puede entenderse la evolución de la historieta sin tener en cuenta los intercambios enriquecedores, transferencia de modelos, prácticas y experiencias se ve potenciada en este caso por el *boom* de la memoria y su internalización (y los debates que venimos desarrollando en torno a la posmemoria, el testimonio, etc.). En el caso de la historieta, la cuestión de la memoria asociada a los episodios traumáticos también posee ejemplos notables. Sólo para citar algunos casos podrían nombrarse a Jacques Tardí (la serie *Yo, René Tardí*) o a Emmanuel Guibert (la serie *La guerra de Alan* y *La infancia de Alan*); o dentro del caso argentino, aquellas manifestaciones que recuperan experiencias referidas a la represión de la dictadura militar (1976-1982) (los trabajos de Lozupone, Grassi o Cippolini) o al conflicto bélico de Malvinas (*Tortas fritas de polenta*, de Bayúgar y Martinelli).

<sup>12</sup> Para un análisis más detallado de la obra de Giménez. Ver Bórquez (2013).



Tomando como base la trascendencia de la obra de Giménez dentro de este contexto que describimos y a la amplitud de su obra referida a la Guerra Civil, creemos que la trayectoria de este autor funciona como un “eslabón” entre sus primeros trabajos dentro del contexto de la Transición política en España y los últimos, que se ubican dentro del *boom* de los estudios sobre la memoria, palpables en multiplicidad de discursos y lenguajes. Estos dos períodos en los que puede dividirse la obra de Giménez, responden a dos momentos históricos específicos que, al momento de contextualizar su producción, permiten ahondar en los debates en torno a la funcionalidad y especificidad del discurso de la historieta y su relación con otros discursos en aspectos como la intervención política en los temas de la agenda pública y la representación de la historia en viñetas.

Con respecto a sus primeras producciones (*España una, grande y libre* junto a Ivá; la primera producción de *Paracuellos*; *Barrio*; *Los profesionales*) se ubican en un contexto de relevante efervescencia política, momento en que el cómic se transforma en canal comunicativo de gran difusión. Como explica Dopico:

En el país, ni el cine, ni la literatura, ni la pintura, habían dado tanta importancia a lo que pasaba en la calle, y fue la historieta la primera en dirigir su mirada hacia esta nueva temática urbana marginal, donde encontró imágenes impactantes, ocultas entre lo ordinario y la realidad cotidiana, que despertaron nuevas inquietudes entre los lectores (2011: 177).

De la misma manera, la segunda etapa de su producción, (las continuaciones de *Paracuellos* y los cuatro tomos de *36-39 Malos tiempos*), permite ahondar en los estudios más actuales sobre la temática de la memoria del pasado traumático. Como ya se ha dicho, la figura de Carlos Giménez dentro de este panorama, agrega al estudio de su producción, la de su propia vida dentro del contexto histórico español. Analizar cada obra permite revisar los episodios centrales de su vida —traumática y violenta— y a su vez, repasar la crónica de los años más duros de la posguerra. Tal como explica Antonio Martín, Giménez se comporta como cronista de los hechos que muestra, ya que “no puede dibujar lo que no conoce, ya sea por conocimiento directo o a través de



personas interpuestas”, lo que lleva a asumir como propios los temas que expone y a transformar toda materia narrativa en biográfica (2008: 5).

De toda la obra de este autor destacaremos *Paracuellos*, que cuenta los años de internado en los Hogares sociales, si bien mencionaremos el regreso a su hogar en *Barrio*, que no deja de ser una crónica de la España de posguerra. La idea de esta segunda parte es la que continúa en *36-39 Malos tiempos*, es decir, la de mostrar los hechos cotidianos, “el ambiente y el sentir de las gentes de a pie, los eternos sufridores que padecen las guerras” (Martín, 2007: 4).

Centrándonos en *Paracuellos*, la figura de Giménez aparece como una de las primeras voces, casi la única, que como dice Marsé “se adelantaron en el testimonio y la denuncia de esa interminable ignominia” (2007: 5):

El talento de Giménez como dibujante se manifiesta en la intención testimonial por encima de cualquier otra consideración. Por supuesto hay fantasía e imaginación, pero ambas están al servicio de la crónica, del documento que, además de entretener y conmover, ha de constituir un testimonio más, una pieza más en ese gran tapiz que la memoria colectiva está viendo de recuperar, pese a quien pese, para un mejor entendimiento en esta España de secular desmemoria (Marsé, 2007: 14).

El propio autor confirma que realizó estas historias “con la pretensión de dejar un documento veraz” sobre cómo se vivía en esos Hogares (2007: 18). Pero además, aclara —y en algún punto nos adelanta el contenido de *Barrio*, la continuación cronológica de su vida después de sus años de internado— que esta realidad que quiere denunciar, no se despega del contexto general que se vivía fuera:

No deben conceptuarse estos colegios como instituciones perversas, corrompidas o marginales dentro de un Estado racional, humanizado y democrático, sino como instituciones completamente integradas en la normalidad de una España que era así, la España franquista [...] sepamos que, en los años cuarenta y cincuenta, en España era completamente normal y cotidiano que en los cuarteles los sargentos pegasen a los reclutas, en los colegios los maestros maltratasen a los alumnos, en los talleres los oficiales y dueños abofeteasen a los aprendices y en las casas los maridos zurrasen a las mujeres y los padres apalazaran a los hijos (2007: 21-22).

El aspecto autobiográfico y el documental, como veíamos previamente, van de la mano, ya que se une a la memoria de Giménez, la de sus compañeros de internado y los documentos que recopila: fotos, cartas, textos diversos,



recortes de periódicos, “pero sobre todo, de grabaciones” (Marsé, 2007: 19). Igualmente, en estas historias, como afirma Reggiani se manifiesta una pretensión “y el pudor” autobiográfico:

*Paracuellos* es una autobiografía reticente: hay un personaje que dibuja tebeos y se llama Giménez, pero no Carlos sino Pablito, y a veces es presentado con otro nombre, y en *Barrio* (suerte de continuación de *Paracuellos*) se cuenta la vida del niño Carlines García García fuera del colegio (aunque, ha dicho Giménez, el colegio era un trocito de España: el colegio era una España pequeñita). Todo el tiempo hay un ser y no ser autobiográfico en esta historieta; las anécdotas propias se mezclan con las ajenas, el yo nunca termina de consolidarse (2014: 7).

Finalmente, no es la idea detenernos en aspectos gráficos o de estilo, aunque resaltaremos una observación de Reggiani al momento de analizar el *layout* o puesta en página de la historieta de Giménez. En su trabajo sobre *Paracuellos* se refiere a “la grilla y la cárcel”, focalizando en la elección de la disposición de viñetas en la hoja que hace el autor:

En principio, es fácil extraer una metáfora a partir del armado de página de *Paracuellos*. Los Hogares del Auxilio social eran instituciones absolutas: las anécdotas son, básicamente, historias de niños sometidos a un poder absoluto, que define si comen, si rezan, si toman agua, si pueden o no leer, si deben golpearse entre sí, recibir castigos arbitrarios o soportar dolores sin llorar. El diseño carcelario de los hogares se repite en la cárcel de la grilla, no sólo por la homología visual, sino por la renuncia a la variación. Giménez se somete, como paso previo al dibujo de su historieta (y, desde ya, a la concepción y el guión de cada página) a una restricción previa, anterior, inevitable y arbitraria (2014: 6).

### **Antonio Altarriba: la búsqueda y el silencio**

*El arte de volar* y *El ala rota* son las dos partes de la misma historia centrada en la vida de los padres de Altarriba. Pero es en realidad el relato de la búsqueda de un hijo recomponiendo la historia que nunca supo de boca de sus padres. A diferencia de Spiegelman que contó con el relato en primera persona de su padre para su obra *Maus*, Altarriba debe apelar al minucioso trabajo de investigador, revisor de archivos, entrevistador para completar los escritos del padre y sus propios recuerdos. El silencio es la contracara de la locuacidad del padre de Spiegelman que narraba con lujo de detalles su experiencia en el *lager*.



Precisamente el del silencio es uno de los temas centrales de *El arte de volar*. Y de alguna manera, la historieta busca una respuesta que dé cuenta de la reticencia del padre a contar su historia, que como apunta Antonio Martín, es además, “la crónica de toda una generación” (2009: 8). En su análisis de la obra, María Julia Giménez ubica al silencio como causa central de su muerte:

En el juego discursivo de *El arte de volar* el silencio ocupa un lugar central como estructurador en la vida de Antonio; al tiempo que se presenta como contracara del silencio impuesto durante el franquismo. El silencio representado a lo largo del comic no solo atraviesa la relación con los otros, sino que imprime un diálogo angustiante con “sí mismo” cargado de traición a los ideales por los que luchó durante la Guerra Civil. Es esta esfera del silencio, como anuladora de las experiencias y posicionamientos políticos, la que se manifiesta con mayor claridad a lo largo de los cuadros. De esta forma, el silencio trasforma en cadáver al protagonista, sentenciándolo a muerte como sujeto político (2012: 11).

En esta obra también vuelve a repetirse la idea de que asistimos a la historia de uno más de esos españoles anónimos que padecieron la posguerra y vivieron su vida como derrotados. En la reseña de la obra, Álvaro Pons (2010) lo puntualiza:

Descubriendo la vida de su padre, Altarriba da voz también a los olvidados, a los que vivieron el exilio pero volvieron como derrotados, fagocitados por un sistema que los convirtió en meros peones. Antonio Altarriba, padre, fue uno más de esa legión de nombres que no fueron parte de la historia: la historia pasó por encima de ellos. Transformado en una pieza más de un engranaje contra el que luchó, moviéndose en una pantomima de libre albedrío, sólo queda una libertad: decidir cuándo se sale de la máquina, saltar al vacío y elegir, al menos, cómo encontrarse con la muerte.

Esta historia, de las tres que estamos analizando, es la que mayor amplitud nos ofrece con referencia al desarrollo cronológico, por eso, no sólo observamos los episodios de la Guerra Civil, sino el antes y el después de la contienda: desde la dictadura de Primo de Rivera hasta el gobierno de Aznar. En este caso el código de la historieta nos presenta este relato en tres niveles narrativos (Martín, 2009: 9): el primero, que une las voces del hijo que presenta la historia, de ese yo que paulatinamente va dejando paso al relato en primera persona del padre; el segundo, centrado en los cartuchos reflexivos y literarios que Altarriba hijo inserta en ciertos pasajes de la historia; y el tercero, los bocadillos en tiempo presente, que reproducen los debates, los diálogos, las peleas y las frustraciones de los protagonistas de esta crónica de España.



Además, otra característica de este trabajo es el quiebre por momentos de su efecto “realista”, “documental” para pasar o imbricarse con las metáforas visuales tan propias del lenguaje de la historieta.

### **Paco Roca: la memoria entre los pliegues de la aventura**

Al momento de analizar las historietas en la actualidad, Laura Vázquez (2012: 92) propone que además del giro autobiográfico que se observa en las nuevas viñetas del presente, otra constante es la de la inmediatez del testimonio y del documento que en los últimos años le fue ganando pasos a la ficción, o a la aventura en el sentido más clásico. El cómic bélico no escapa a esta constante. Este subgénero tan asociado a la historieta por la infinidad de casos que se podrían citar a lo largo de su historia, ha sufrido con los años cambios rotundos en sus temáticas y composición. Podría decirse que desde su origen, el género bélico en historieta plantea la división tajante entre la “simple aventura” de buenos y malos en una contienda, no siempre ubicada en un lugar o tiempo específico o aquellos que utilizando su código planteaban lo contrario: el antibelicismo, con el consabido mensaje del sinsentido de una guerra y las consecuencias más visibles y dolorosas en las personas implicadas.

Lo cierto es que son varias las causas que fueron incidiendo para que la historieta de temática bélica presente cambios sustanciales. Joe Sacco quizás sea el que mejor combina una nueva vertiente que une periodismo con dibujo, realidad histórica con vivencia personal, historieta con testimonios de la guerra<sup>13</sup>. Este periodista-dibujante ve como inevitable:

---

<sup>13</sup> Los trabajos de Joe Sacco, han sido analizados como un nuevo género: el “periodismo de cómic” o “historieta periodística”, trabajos similares a los de los reporteros de guerra pero plasmados en historietas. Son famosas sus obras *Notas al pie de Gaza*, *Reportajes y Srebrenica* (un cómic digital o webcómic). El propio Sacco al reflexionar sobre su trabajo, explica que: “La historieta periodística tiene un valor concreto, específico, único. Son más lentas que un relato cinético, y menos específicas visualmente que una fotografía. [...] Se están pisando dos realidades, ambas filtradas: la específica, la histórica e investigada, y la personal. Se está buscando recrear las moléculas del conflicto. Los detalles, las notas al pie: aquello que solo existirá mientras la gente que lo ha sufrido viva.” (Domínguez, 2014: 36).



que haya gente que se concentre en los aspectos más fetichistas y militaristas, que son los que me atraían cuando yo tenía doce años, pero espero que incluso para esa gente haya ciertas partes del libro más perturbadoras, quizá no tanto la propia batalla como los efectos de la misma, al mostrar el retorno de todos los heridos, la confusión en las trincheras, el horror y el pánico por todo lo que estaba pasando y, al final, los muertos enterrados en las tumbas (Domínguez, 2014: 35).

Si bien el ejemplo de Sacco nos remitiría a otra variante muy específica de este medio, el caso de la novela gráfica en España que se enfrenta al caso bélico tiene varios denominadores comunes con ésta. Sobre todo, una misma concepción de la guerra, mirada desde un punto más intimista y descarnado. Partiendo de esa idea, *Los surcos del azar* es una obra significativa dentro del corpus que analizamos, ya que forma parte de la clásica historia de aventuras bélica, pero en el marco del testimonio de los sobrevivientes de esa gesta y aunque la recreación es ficcional, todos los datos que utiliza Paco Roca son fruto de la investigación histórica, el rastreo de fuentes orales y el análisis de documentales fílmicos.

Esta novela gráfica narra, en clave de aventuras, las acciones de *La Nueve*, una columna de la resistencia francesa integrada por exiliados republicanos. El origen de este trabajo surge de un viaje a París donde Paco Roca coincidió, en el Instituto Cervantes, con dos excombatientes de *La Nueve*. Su historia de cómo habían sido los primeros soldados aliados que entraron en la capital francesa en 1944, para liberar la ciudad de los alemanes, le asombró tanto que decidió trabajar sobre ello. A su regreso a España, según cuenta en varias entrevistas, decidió documentarse sobre la historia de esos españoles que habían “acabado desfilando por los Campos Elíseos junto a De Gaulle”.

Para graficar este proceso de búsqueda Roca elige contar la historia a través de un doble relato: del pasado y desde el presente, en primer lugar invirtiendo la ya clásica oposición de tono sepia o gris para el pasado y el color para el presente y en segundo término introduciendo su propio dibujo —a lo Spiegelman— dentro de la historia. Así, vemos a Paco Roca como si fuese un periodista o “documentalista”, tratando de entrevistar a uno de esos “héroes anónimos”, Miguel, quien luego de varias negativas finalmente contará los hechos. El nivel de apego por los detalles históricos al momento del dibujo



precisarán de la asistencia del historiador e hispanista norteamericano Robert Coale y de Evelyn Mesquida, autora del libro *La Nueve, los españoles que liberaron París*.

Como el propio Roca sostiene, la particularidad de este relato es que une una gran aventura bélica, histórica con la intervención de esa memoria testimonial de los españoles que participaron:

Y aunque en este caso intentaba alejarme en lo posible de una historia de género bélica y estar más cercano al documental y la visión más humana, es verdad que tiene todos los ingredientes. Es una historia perfecta porque metiendo muchos matices y mucha información le das ese ambiente de que estás contando algo histórico, serio. Porque en sí la historia de *La Nueve* es una aventura, hay venganza, persecución. Ya de por sí era una historia que se cuenta sola (Bórquez, 2015: 5).

Pero en esta historieta de aventuras aparentemente clásica, aparecen todas las características de las poéticas de la memoria que hemos visto en parte de la literatura española contemporánea referida al tema y que ya son una constante en la *historieta de la memoria*: la utilización de fuentes bibliográficas como apoyatura de lo narrado y la negación inicial del protagonista que finalmente verbaliza su trauma. Además de la aparición del relato autobiográfico que sustenta el relato o parte relevante del mismo, en *Los surcos del azar* se vuelve a la idea del rescate de los héroes anónimos, de las historias silenciadas, con la evidente intención de cierta reparación histórica. Paco Roca lo aclara en una entrevista:

Durante muchísimo tiempo toda esta gente permaneció un poco en el olvido. Como sucedió con esta gente de *La Nueve* de acuerdo a lo que estuve documentando, ya que todos ellos no le dieron importancia a lo que habían hecho, todos llevaban una vida normal. Y cuando en el año 2000 o a partir de los noventa se comienza a recuperar la memoria de esta gente, se dieron cuenta de que esa persona que había estado vendiendo telas en un almacén durante un montón de tiempo había sido un héroe, entre comillas, de la guerra (Bórquez, 2015: 3).

Podría decirse que en esta nueva etapa de la historieta en España, el conflicto bélico siempre presente en los relatos, ha quedado descentrado, relegado, hasta convertirse en parte del decorado en donde transcurren las historias. Y han surgido con mayor asiduidad las historias de la retaguardia, la vida cotidiana de los de a pie o sencillamente, los que perdieron la guerra.



En *Los surcos del azar* aparece el cruce de estas dos vertientes analizadas: la aparición de la guerra en primer plano pero a partir del relato traumatizado de los que participaron en ella. Y si bien la historia cuenta con el necesario final feliz de un cómic bélico, con los buenos festejando y los malos derrotados, no es visto así por los republicanos españoles. El silencio, el trauma, no surge obviamente por el recuerdo feliz de esta victoria francesa, sino porque en el balance que realizan no termina de clausurar la otra derrota y su condición de vencidos de la Guerra Civil y porque este final de la historia bélica es en realidad el comienzo de su definitivo exilio<sup>14</sup>.

### Conclusiones: la historieta de la memoria

Finalmente, podríamos hipotetizar que la historieta española recién estaría en el centro de un fenómeno que ya observamos en la narrativa y que se destaca por la abundancia de ejemplos, la proliferación de obras en esencia similares y la consecuente saturación<sup>15</sup>. Aunque también existe la posibilidad de que simplemente esté sucediendo lo mismo que en la literatura o el cine, que todo sea parte de un mismo fenómeno y que la historieta no sea tan autónoma como tampoco lo es la literatura con respecto a otras prácticas.

---

<sup>14</sup> Desde otro punto de vista y para completar la lectura propuesta de estos autores, se recomienda el trabajo de David Fernández de Arriba (2015) en torno a las historietas de Gallardo, Altarriba y Paco Roca, ya que el autor se encarga de profundizar en el tema de la memoria traumática pero focalizando en la temática del exilio republicano a Francia, que las tres obras abordan con estilos y objetivos distintos. En este trabajo, el autor se propone comprobar la validez de la historieta como medio de recuperación de la memoria histórica y además, su evolución en España en los últimos veinte años.

<sup>15</sup> El mecanismo de este fenómeno que marcamos ha sido estudiado –entre otros discursos sociales- en la literatura y se refiere específicamente a la situación de “saturación” de un mercado por la abundancia excesiva de ejemplos que repiten temáticas similares. El caso de las ficciones de la memoria acotadas a los recuerdos traumáticos de la Guerra Civil y la posguerra es uno de estos discursos que forman parte de esta “inflación memorística” que en algunos casos deriva en hastío. El ejemplo más utilizado para graficar esta situación ha sido el de Isaac Rosa, quien ante la reedición de su primera novela *La mala memoria* decide cambiar su nombre por el de *¡Otra maldita novela sobre la Guerra Civil!* (2007). La polémica requiere un mayor espacio para su desarrollo, ya que los debates abarcan otras categorías que debieran mencionarse (los abusos de la memoria, su utilización como mercancía, etc.). Para un análisis de estas apreciaciones recomendamos el artículo del Dr. Ennis (2011), “Mercado, pedagogía e intervención en la narrativa de la memoria en España”.



La historieta aparece además, en un contexto en que goza de un prestigio que coincide desde hace unos años con la etiqueta promocional de la novela gráfica –varios autores lo presentan como la causa de ese crecimiento- y el antecedente tan relevante que marcó *Maus* para todo el género, tan pertinente además para el tema que abordamos ya que incluye relato testimonial, autobiografía y los debates sobre la *posmemoria*. Esta “moda” por las historietas y la etiqueta “de culto” que en algunos casos acarrea tiene variadas muestras en los premios que se otorgan (los específicos de este medio y los que no), los congresos específicos y los académicos que se centran en el fenómeno o la incluyen en temáticas generales junto a otros estudios, la presentación de tesis doctorales y la infinidad de sitios en internet no solo de promoción de obras sino de análisis de las mismas<sup>16</sup>.

Antonio Martín se refería a la “madurez de la historieta española” cuando presentaba *El arte de volar* en 2009. Como anunciamos en la introducción de este trabajo, es una de las características que podríamos extender a este corpus de obras que venimos describiendo y que Antonio Martín destaca de la historieta de Altarriba:

Esta obra se dirige deliberada y definitivamente, de forma exclusiva, a un público maduro mentalmente, a unos lectores que no leen por simple entretenimiento, con una historia que tiene la dimensión y la textura de una novela. No importa si se encuentra escrita según un código literario hecho de signos escritos o, como es el caso, con el código propio de la historieta (2007: 11).

Las tres historietas o autores que sucintamente analizamos sirven de ejemplo de este tipo de obras afrontando una temática delicada y desde diferentes puntos de vista: la del niño encarcelado en la violenta España de posguerra y la de los exiliados, el que regresa derrotado y el que elige el desarraigo, ambos atrapados por la soledad y el silencio. En todos los casos, los relatos cruzan los conceptos que estuvimos exponiendo y comparten las ideas del rescate del testimonio, de la denuncia de las historias silenciadas, tal cual

---

<sup>16</sup> El ejemplo paradigmático en España, es el caso de *Tebeosfera*, un sitio que comparte información sobre historietas, pero además permite el acceso a material crítico de especialistas de diferentes nacionalidades.



hemos visto aparecer en el relato literario y el cinematográfico<sup>17</sup>. En ese sentido, solo enunciaremos dos aspectos que se podrían indagar en torno a esta *historieta de la memoria* en comparación con estos discursos: las diferencias entre estos códigos en primer lugar y luego, las cuestiones en torno a su recepción.

En cuanto al primer punto, habría que poder determinar, qué aporta el lenguaje de la historieta cuando decide centrarse en la temática de la Guerra Civil. Es decir, ¿son simplemente nuevas historias centradas en el conflicto y leídas como si fuesen novelas? ¿De qué manera las potencialidades del código de la historieta hacen que estas historias sean o parezcan distintas a las que ya leímos? Y en segundo término, también podría estudiarse cómo son los efectos de la recepción de este tipo de historietas que se encargan de rescatar y contar episodios de la Guerra Civil. Pareciera que genera un efecto de “doble vía”: para los adeptos al medio, que descubren temáticas distintas a las habituales y para un público nuevo, que se acerca por la temática más que por la historieta en sí<sup>18</sup>. Cabría preguntarse si algo del encasillamiento que arrastra el medio en cuanto al estereotipo de lectura infantil o para jóvenes se manifiesta en esta “sorpresa” del nuevo público que se acerca ante una temática adulta y comprometida.

Sin proponer una respuesta fácil o rápida a un tema que merece mayor estudio, lo cierto es que la potencialidad del código con el fuerte impacto de la imagen y su amalgama con el texto generan un efecto de representación diferente a cualquiera de los demás discursos. El apego por lo documental hasta en sus mínimos detalles —y sobre todo tratándose de episodios históricos— pero a su vez, la conformación de las metáforas visuales características de su código, conforman un discurso de los hechos completamente diferente a los que plantea el cine, la literatura, el periodismo de investigación o la *non fiction*, sobre

---

<sup>17</sup> En el texto ya citado de Fernández de Arriba (2015: 14 y ss.) el autor presenta tres formas diferentes de acercamiento al conflicto y al uso del testimonio. En concreto, especifica la utilización de tres recursos en la recuperación de la memoria de la Guerra Civil y la posguerra: la memoria paterna directa (*Un largo silencio*, de Gallardo), la memoria ficcionada en primera persona (*El arte de volar*, de Altarriba) y la memoria recreada (*Los surcos del azar*, de Paco Roca).

<sup>18</sup> Santiago García explica en su análisis de la novela gráfica (2010), que una de las características en la aparición de este tipo de historietas es el pasaje de la librería especializada a las grandes librerías, diversificando el público que la consume.



todo porque el “pacto de lectura” entre el autor y el lector cambia rotundamente entre uno y otro discurso.

Para finalizar, el aspecto didáctico también forma parte de los objetivos de estos trabajos. Así como Altarriba plantea desde su página de internet un dossier de actividades (contextuales, históricas, sobre el medio, etc.) para abordar la lectura de *El arte de volar* pensado como un ejercicio didáctico escolar, Paco Roca también lo explicita haciendo hincapié en las potencialidades de su código.

Es lo que tiene el cómic, el tema del dibujo que hace que todo sea muy didáctico, muy accesible a todo el mundo, como que no requiere demasiado esfuerzo meterte en la historia y además aporta cosas que difícilmente pueden aportar otros medios. Tienes la parte visual de un documental o de una película y el tiempo reposado de un libro, la posibilidad de volver para atrás, de ver los detalles (Bórquez, 2015: 7).

En algún punto, esta preocupación por las nuevas generaciones entronca con la preocupación que explica Vezzetti en torno al relato testimonial y su porvenir: el primer deber es preservar la producción testimonial y “crear las mejores condiciones para que llegue a otros destinatarios” (2008: 24). En esta “doble marcación temporal”, (la del presente del testigo y la del presente del receptor) está cifrada la *historieta de la memoria* —y la de los demás discursos sociales—, a medio camino entre la experiencia catártica individual y los nuevos destinatarios que la reciben.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALARY, Viviane (2011). “La historieta española en Europa y en el mundo”, *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXVII, Extra II, Antonio Altarriba (coord.) *La historieta española, 1857–2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España*, Madrid: CSIC, pp. 239-253.
- ALTARRIBA, Antonio; KIM (2007). *El arte de volar*. Alicante: Edicions de Ponent.
- ANTICH, Xavier (2012). “Fármacos icónicos. Memoria y retórica en la fotografía de la Guerra Civil Española”. En: Loureiro Cornelsen, Elcio; Amorim Vieira, Elisa María; Seligmann-Silva, Márcio (Org.), *Imagem e memoria*. Belo Horizonte: Rona Editora, pp. 191-227.
- BÓRQUEZ, Néstor; ENNIS, Juan (2010). “El urgente legado. Presencias de la historia oral en la narrativa y el cine documental de España”. En Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (eds.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del lado de acá, pp. 261-280.



- BÓRQUEZ, Néstor (2013). "Historias y viñetas: una versión del pasado traumático", *Olivar. Revista de Literatura y Cultura españolas*, n.º 21, La Plata: Dunken, pp. 111-147.
- (2015). "La épica del exiliado en viñetas: el cómic y los matices de la historia. Entrevista con Paco Roca", *Olivar. Revista de Literatura y Cultura españolas*, Vol. 15, n.º 22. Disponible en <http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2014v15n22a12> [2 de marzo de 2016].
- CORREDERA GONZÁLEZ, María (2010). *La guerra civil española en la novela actual. Silencio y diálogo entre generaciones*. Madrid: Iberoamericana.
- DOMÍNGUEZ, Juan Manuel (2014). "Joe Sacco en Buenos Aires" (Entrevista), *Revista Los InRockuptibles*, Setiembre 2014, Año 17, n.º 195, pp. 32-38.
- DOPICO, Pablo (2011). "Espustos de papel. La historieta underground española", *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXVII, Extra II, Antonio Altarriba (coord.) *La historieta española, 1857 – 2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España*, Madrid: CSIC, pp. 169-181.
- ENNIS, Juan (2010). "El idioma de la herida: la lengua del vencido y la escena del perdón en Los girasoles ciegos, de Alberto Méndez". En Macciuci, Raquel y Pochat, María Teresa (Dir.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del Lado de acá, pp. 153-174.
- (2011). "Mercado, pedagogía e intervención en la narrativa de la memoria en España". En *II Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Diálogos Transatlánticos*, 3 al 5 de octubre de 2011. La Plata. Disponible en: [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.2794/ev.2794.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2794/ev.2794.pdf) [13 de marzo de 2016].
- FERNÁNDEZ DE ARRIBA, David (2015). "La memoria del exilio a través del cómic. *Un largo silencio, El arte de volar y Los surcos del azar*", *CuCo. Cuadernos de cómic*, n.º 4, pp. 7-33.
- GARCÍA, Santiago (2010). *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.
- GIMÉNEZ, Carlos (2007). "Por si a alguien le interesa". En *Todo Paracuellos*. Barcelona: Glénat, pp. 15-23.
- (2011). *Todo Barrio*. Barcelona: De Bolsillo.
- GIMÉNEZ, María Julia (2012). "El arte de volar: memorias españolas en cuadros". En *Segundo Congreso Internacional Viñetas Serias: narrativas gráficas: lenguajes entre el arte y el mercado*. Disponible en: <http://www.vinetasserias.com.ar/actas2012.html> [5 de marzo de 2016].
- HAMMERSCHMIDT, Claudia (2010). "Espectrología o La escritura intermedial de Julio Llamazares". En Macciuci, Raquel (ed.), *La Plata lee a España. Literatura, cultura, memoria*. La Plata: Ediciones del lado de acá, pp. 127-142.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe; SEGUÍ Bartolomé (2008). *Las serpientes ciegas*. Galiza: BD Banda.
- LIIKANEN, Elina (2006). "Novelar para recordar: la posmemoria de la Guerra Civil y el franquismo en la novela española de la democracia: cuatro casos". En *Actas Congreso La Guerra Civil Española 1936-1939*. Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales. Disponible en:



- [https://www.academia.edu/2980006/Novelar\\_para\\_recordar\\_la\\_posmemoria\\_de\\_la\\_Guerra\\_Civil\\_y\\_el\\_franquismo\\_en\\_la\\_novela\\_espa%C3%B1ola\\_de\\_la\\_democracia.Cuatro\\_Casos](https://www.academia.edu/2980006/Novelar_para_recordar_la_posmemoria_de_la_Guerra_Civil_y_el_franquismo_en_la_novela_espa%C3%B1ola_de_la_democracia.Cuatro_Casos) [20 de marzo de 2016].
- LLUCH-PRATS, Javier (2010). "El concepto de generación en la construcción de la historia de la novela española contemporánea: entre el pasado reciente y un futuro posible". En Macciuci, Raquel y Pochat, María Teresa (Dir.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del Lado de acá, pp. 51-75.
- MACCIUCI, Raquel (2010a). "Literatura, cultura, medios, soportes: nuevos campos y deslindes", *Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, julio-diciembre 2009, CLXXXV, Anexo 2, Macciuci, Raquel (coord.), monográfico *Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos: mestizajes genéricos y diálogos intermediales*, Madrid: CSIC, pp. 7-39.
- (2010b) "La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario". En Macciuci, Raquel y Pochat, María Teresa (Dir.), *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*. La Plata: Ediciones del Lado de acá.
- MARSÉ, Juan (2007). "Paracuellos. Aventuras y testimonio". En Giménez, Carlos, *Todo Paracuellos*. Barcelona: Glénat, pp. 5- 14.
- MARTÍN, Antonio (2005). "La industria editorial del cómic en España". En Barrero, Manuel (Coord.), *Tebeosfera*. Bilbao: Astiberri.
- (2007) "Malos tiempos. Los desastres de la guerra". En Giménez, Carlos, *36-39 Malos tiempos*. Libro 1. Barcelona: Glénat.
- (2008). "Arde Madrid". En Giménez, Carlos, *36-39 Malos tiempos*. Libro 3. Barcelona: Glénat.
- (2009). "Prólogo". En Altarriba, Antonio; Kim. *El arte de volar*. Alicante: Edicions de Ponent.
- MARTÍN MARTÍN, Juan Manuel (2013). "Ficcionalizar el recuerdo: del silencio a la memoria cultural. Dulce Chacón, La voz dormida". En Cruz Suárez, Juan Carlos; González Martín, Diana (eds.), *La memoria novelada II. Ficcionalización, documentalismo y lugares de memoria en la narrativa memorialista española*. Neuchatel: Peter Lang, pp. 123-138.
- MATLY, Michel (2014). "El cómic español y la Guerra Civil: Transición y primera década de democracia – 1976-1992". En *Tebeosfera 2º Época*, n.º 12, Tolouse: Tebeosfera. Disponible en: [http://www.tebeosfera.com/obras/documentos/el\\_comic\\_espanol\\_y\\_la\\_guerra\\_civil\\_transicion\\_y\\_primera\\_decada\\_de\\_democracia\\_-\\_1976-1992.html](http://www.tebeosfera.com/obras/documentos/el_comic_espanol_y_la_guerra_civil_transicion_y_primera_decada_de_democracia_-_1976-1992.html) [17 de febrero de 2016].
- NONNENMACHER, Hartmut (2006). "La memoria del franquismo en el cómic español". En Winter, Ulrich (ed.), *Lugares de memoria de la Guerra Civil y el franquismo. Representaciones literarias y visuales*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, pp. 177-208.
- PÉREZ DEL SOLAR, Pedro (2013). *Imágenes del desencanto. Nueva historieta española 1980-1986*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- PERIS BLANES, Jaume (2014). "Literatura y testimonio: un debate", *Revista Puentes de crítica Literaria y Cultural*, n.º 1, pp. 10-17.
- PONS, Álvaro (2010). "El arte de volar es una obra maestra", *Diario El País*, 16-11-2010. Disponible en:



- [http://cultura.elpais.com/cultura/2010/11/16/actualidad/1289862010\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2010/11/16/actualidad/1289862010_850215.html) [28 de marzo de 2016].
- QUÍLEZ ESTEVE, Laia (2013). "De aquí a allá, de ayer a hoy: posmemoria y cine documental en la España y Argentina contemporáneas", *Olivar. Revista de Literatura y Cultura españolas*, n.º 21. La Plata: Dunken, pp. 47-75.
- REGGIANI, Federico (2012). "Historietas, autobiografía y enunciación: las increíbles aventuras del yo". En Peppino Barale, Ana María (Coord.) (2012), *Narrativa gráfica. Los entresijos de la historieta*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, pp. 105-119.
- (2016) "La grilla y la cárcel. Las tradiciones de la puesta en página en historieta y el Paracuellos de Carlos Giménez". En Bórquez, Néstor (ed.) *Guerra y posguerra: la retaguardia y el testimonio silencioso. Fragmentos de la vida cotidiana española desde la literatura y el fenómeno intermedial*. Volumen 3. En Federico Gerhardt (dir.) *Memoria del III Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas. Diálogos transatlánticos: puntos de encuentro*, 6 vols. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata. Disponible en: <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/iii-congreso-2014/actas-iii-2014/memoria-del-iii-congreso-internacional-de-literatura-y-cultura-espanolas-contemporaneas#> [10 de agosto de 2016].
- ROCA, Paco (2013). *Los surcos del azar*. Bilbao: Astiberri.
- SÁNCHEZ, Mariela (2012). *Transmisión oral en la narrativa española contemporánea: Un recurso para la construcción de la memoria de la Guerra Civil y del franquismo*. Trabajo final de grado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Disponible en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.748/te.748.pdf> [12 de marzo de 2016].
- VÁZQUEZ, Laura (2012). *Fuera de cuadro. Ideas sobre historieta*. Buenos Aires: Agua Negra.
- VEZZETTI, Hugo (2008). "El testimonio en la formación de la memoria social". En Vallina, Cecilia (ed.), *Crítica del testimonio. Ensayos sobre las relaciones entre memoria y relato*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

Fecha de recepción: 18 de mayo de 2016

Fecha de aceptación: 5 de septiembre de 2016

Tono y sus *tonerías* (1938).  
La vanguardia artística al servicio de la propaganda rebelde

Tono and his *tonerías* (1938). The artistic vanguard in the service of the rebel  
propaganda

DIDIER CORDEROT  
UNIVERSITÉ BLAISE PASCAL – CELIS

**Resumen:** Entre los dibujantes de renombre que prestan un apoyo incondicional a la causa de los rebeldes, figura Antonio de Lara, más conocido bajo el seudónimo de Tono. Exponente del art-déco en los años veinte, su arte, al nutrirse de influencias cubistas, surrealistas, dadaístas o constructivistas, va simplificándose. Su estilo es de ahora en adelante fácilmente reconocible, ante todo por el trazo geométrico de sus personajes y por lo absurdo de las situaciones en las que se encuentran, las cuales recuerdan el sinsentido inglés, aclimatado en España por Ramón Gómez de la Serna. Tono, que se encuentra en Francia al estallar la Guerra Civil, decide cruzar la frontera para ponerse al servicio de los autoproclamados «nacionales», renunciando en sus dibujos al apoliticismo que lo había caracterizado. Tiene un papel importante en revistas emblemáticas tales como *Vértice* o *La Ametralladora*. En 1938, publica un librito titulado *100 tonerías* que reúne cien viñetas. La mayor parte de ellas caricaturiza al bando contrario con una galería de personajes que, a la manera de un tebeo, acaban por construir un universo con sus códigos particulares y que son un vector eficaz de propaganda.

**Palabras clave:** Guerra Civil española, rebeldes, caricatura, propaganda, representación del enemigo.

**Abstract:** Among the famous illustrators who provide an unconditional support to the rebel cause, there is Antonio de Lara, also known as Tono. He represented the Art-Deco movement in the 20s; over time his art became simpler under cubist, surrealist, dadaist or constructivist influences. His style was from then on easily identifiable, mostly for the geometric drawing of his cartoon characters but also through the absurd situations reminiscent of the English nonsense tradition, introduced in Spain by Ramón Gómez de la Serna. Tono, in France when the Civil War broke out, decided to cross the border in order to join the self-proclaimed “nationalists”, giving up his traditional apoliticism. He played an important part in emblematic magazines such as *Vértice* or *La Ametralladora*.



In 1938, he published a book called *100 tonerías* in which he collected one hundred cartoons. Most of them caricature the enemies with a number of characters who, like a comic, end up building an original universe with its own code and who are an efficient vehicle of propaganda.

**Key words:** Spanish Civil War, nationalist rebels, caricature, propaganda, representation of the enemy.



La cuestión del enemigo, que no aguardó la sublevación militar de julio de 1936 para alimentar los enfrentamientos ideológicos, se vuelve central después de este y condiciona la existencia de la población española. Mientras se insta a cada uno a empuñar las armas para defender la patria, la dicotomía amigo *versus* enemigo se extiende a todos los dominios de la creación cultural, la cual no tarda en convertirse en vehículo de la propaganda, gracias a la apropiación de valores inicialmente circunscritos al campo político. Esta polarización es particularmente visible en la caricatura gráfica, la cual desempeña un papel fundamental en la representación de un otro deshumanizado, cuando no demonizado. Así es como, en el bando republicano, la caricatura infunde la idea de la necesaria aniquilación de la “bestia inmundada del fascismo” y en el bando contrario legitima el uso de la violencia para acabar con “la hidra comunista”, según las metáforas al uso (Núñez Seixas, 2006). Los dibujantes se inspiran en las retóricas políticas vigentes pero cabe pensar que a su vez ejercen una influencia en estas mediante las representaciones que ofrecen de la figura del enemigo. Si bien las finalidades de ambas retóricas se confunden, es aún difícil afirmar que los medios utilizados en cada bando son idénticos, dada la escasez de trabajos dedicados a este sector artístico, a diferencia por ejemplo de la atención reservada a la producción de carteles militantes. Esta situación se explica en gran parte por la dificultad de constituir *corpus* coherentes —los caricaturistas colaboran a menudo en varias publicaciones al mismo tiempo— y de acceder a los soportes originales, pero se explica también por el recelo de abordar un objeto híbrido, entre histórico y artístico. Resulta por consiguiente imprescindible proceder por etapas monográficas para proponer luego un panorama general de aquel período. Por eso, este estudio se ciñe a uno de los creadores más originales del bando autoproclamado “nacional” y a una obra suya en particular. Se trata de *100 tonerías de Tono* —siendo Tono un alias para el humorista gráfico Antonio de Lara Gavilán (Jaén, 1896 - Madrid, 1978)—, publicada en 1938 en San Sebastián por Nueva Editorial. Además de jugar sobre la paronomía de su seudónimo con el sustantivo *tonterías*, el neologismo *tonerías* es un guiño a las *greguerías*<sup>1</sup> del

---

<sup>1</sup> Manuel Seco define la *greguería* como una “Composición muy breve en prosa, constituida por una observación sobre algún aspecto de la realidad y caracterizada por el humor, el ingenio y la



escritor vanguardista Ramón Gómez de la Serna, figura tutelar para toda una generación de artistas a la cual pertenece Tono, agrupados bajo el marbete de *La otra generación del 27*, marbete halagüeño acuñado por uno de sus miembros<sup>2</sup>. Cabe preguntarse en qué medida el espíritu ramoniano perdura en esta colección de dibujos que, por la repetición de personajes y temas, entroncan con el tebeo, para considerar luego la contribución de su autor a la propaganda rebelde.

### Debut artístico

Tono (1896-1978), nacido en Jaén, fue un artista precoz y cosmopolita. Empezó su carrera en Valencia, donde su familia se había trasladado tras la muerte de su padre. En 1912, con tan solo quince años, publicó ilustraciones semanales en la revista gráfica valenciana *El Guante Blanco*, *semanario inofensivo*. El mismo año aparece su firma —aún utiliza de manera aleatoria su seudónimo— en la revista satírica, publicada en valenciano, *La Traca: semanari bilingüe festiu y lliterari*. A los veintiún años<sup>3</sup>, prueba suerte en Madrid donde descubre el ambiente vanguardista y bohemio al frecuentar la tertulia literaria del café Pombo de Ramón Gómez de la Serna, introductor del futurismo en España desde las páginas de *Prometeo*. En 1919, pone en escena, en el Petit Casino de Madrid, *Sueño de opio*, una revista teatral que escribió con José de Zamora, pintor e ilustrador modernista, y el caricaturista Tomás Pellicer (Bonet, 1995).

Colabora en diferentes revistas ilustradas del grupo Prensa Gráfica tales como *Nuevo Mundo* (1895-1933) o la lujosa *La Esfera* (1914-1931), al mismo

---

expresión metafórica, cuyo creador y principal cultivador fue Ramón Gómez de la Serna." (Manuel Seco *et al.*, 1999: 2386).

<sup>2</sup> José López Rubio dio este título a su discurso de ingreso en la Real Academia Española en 1983. En dicho discurso afirmaba que el autor del membrete era Pedro Laín Entralgo, quien la aplicaba a los "creadores del humor contemporáneo". Sus miembros, además del propio José López Rubio, eran Antonio de Lara, Miguel Mihura, Edgar Neville y Enrique Jardiel Poncela (López Rubio, 2003). La exposición dedicada por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía a esos artistas en 2002 adoptó el nombre de *Los humoristas del 27*, incluyendo en esta lista a Antoniorrobes (Antonio Joaquín Robles Soler), K-Hito (Ricardo García López) y Bon (Romá Bones i Sintés) (Molins, 2002).

<sup>3</sup> Por la escasez de datos biográficos acerca de Tono, sigue siendo difícil establecer con certeza la fecha de su llegada a la capital española.

tiempo que realiza algunas portadas para la colección de novelas de kiosco *La Novela Semanal* (1921-1925)<sup>4</sup>. Sus dibujos de mujeres esbeltas y elegantes son acordes con el contenido de publicaciones destinadas en gran parte a un público femenino urbano que sueña con los placeres de la *Belle époque*, en una España que entra a duras penas en la modernidad (fig. 1). A semejanza de Rafael Penagos, Federico Ribas, Salvador Bartolozzi, Rodrigo Martínez Baldrich o José Loygorri, por citar tan solo a algunos exponentes del art-déco en la ilustración gráfica de aquella época (Pérez Rojas, 1997), Tono representa a mujeres emancipadas, peinadas a lo *garçonne*, fumando cigarrillos.

Pero su arte no tarda en tomar nuevos derroteros en gran parte gracias a sus frecuentes estancias en París, donde entra en contacto con artistas vanguardistas (Weis Bauer, 2012). Se aleja poco a poco de la figuración para decantarse por un esquematismo geométrico como se puede comprobar en la portada de inspiración constructivista de un libro de “cuentos irrealistas de humor vanguardista” de Samuel Ros (Rodríguez Puértolas, 1986: 108), o un trabajo más tardío para la revista *Blanco y Negro* para el que se inspira en *La muse endormie*, escultura realizada por Constantin Brancusi en 1910 (fig. 2 y 3).



Figs. 1, 2 y 3. *Nuevo Mundo*, n.º 1340, 12-09-1919 (BNE) / Samuel Ros, *Bazar*, portada de Tono, Espasa calpe, 1928 (Todocolección) / *Blanco y Negro*, n.º 2106, 4-10-1931 (BNE).

## El humor nuevo

<sup>4</sup> Realiza por ejemplo las portadas de Juan Llorente, *La musa del fuego* (1923), *La Novela Semanal*, Madrid, n.º 117 y de Emiliano Ramírez Ángel, *Un año de amor* (1923), *La Novela Semanal*, Madrid, n.º 124.



Sin embargo, donde mejor se puede apreciar el estilo particular de Tono es en sus creaciones para la prensa humorística donde muy pronto adopta un diseño que se desmarca de la tendencia figurativa mayoritaria. Da una especial importancia al trazo geométrico, valiéndose de reglas, compases y tiralíneas. Círculos y triángulos son la base de sus figuras humanas. La falta de perspectiva y los picados caracterizan sus escenas, “en las que destacan fuertes deudas cubistas, surrealistas y, en menor medida, dadaístas y constructivistas” (Fernández-Hoya, 2013: 300). Colabora en las revistas *La Risa* (1922-1925), en la cual, prueba de su reconocimiento temprano entre el gremio de los dibujantes, publica viñetas del tamaño de una página entera desde sus inicios y en *Buen Humor* (1921-1931). A pesar de su subtítulo de *Semanario satírico*, *Buen Humor* es apolítica, primero a causa de la previa censura de la prensa impuesta después de los acontecimientos de Annual y luego a raíz del régimen del general Primo de Rivera. Marca no obstante un hito en el género humorístico por cultivar un humor “intrascendente, disparatado y absurdo” (Seoane y Sáiz, 1996: 396), humor del cual Tono se vuelve un verdadero especialista al lado de humoristas gráficos que para ciertos son ya famosos: Sileno, el director de la revista, Luis Bagaría, José Robledano, K-Hito [Ricardo García López], Antonio Barbero, Bon [Román Bonet], Francisco López Rubio, Miguel Mihura<sup>5</sup> y de literatos que marcan con su impronta desenfadada el tono de la publicación: Luis de Tapia, Manuel Abril, Joaquín Belda, Jacinto Miquelarena, Enrique Jardiel Poncela, Francisco López Rubio (el hermano de José), Antonio Robles, Wenceslao Fernández Flórez, Edgar Neville y sobre todo Ramón Gómez de la Serna, quien estudia en sus crónicas de un género especial las cosas más nimias de la vida cotidiana: las tazas y el vermut (n.º 1), los envases de los regalos navideños (n.º 4), los adornos de los portales (n.º 6), el instrumental de dentista (n.º 8), etc.<sup>6</sup>. Un

---

<sup>5</sup> En en el n.º 100 de *Buen Humor* (28-10-1923) se puede leer el recuento de dibujos de sus colaboradores; “[...] entre los que mayores cifras alcanzan, *Sileno*, nuestro director, ha publicado 101 dibujos; Barbero, 45; López Rubio, 58; Robledano, 96; *K-Hito*, 64; Ramírez, 72; Bon, 35; Garrido, 63; Tovar, 20; Tono, 25; Aristo Téllez, 26 [...]”.

<sup>6</sup> Una selección póstuma de estos textos se puede leer en Gómez de la Serna, Ramón (1987), *Pequeños relatos ilustrados*, Madrid: Ediciones de la Torre. El propio autor había adaptado algunos de estos relatos en *Gollerías*, obra publicada en 1926.



inventario heteróclito que le permite expresar una versión personal del surrealismo, una manera de ver el mundo que se plasma en gran medida a través del humor definido por el autor de la manera siguiente:

El humorismo es una anticipación, es echarlo todo al mortero del mundo, es devolvérselo todo al cosmos un poco disociado, macerado por la paradoja, confuso, patas arriba. Cuanto más confunda el humorismo los elementos del mundo, mejor va. (Gómez de la Serna 1930).

Esta definición puede aplicarse al humorismo de Tono que consideraba a Ramón Gómez de la Serna<sup>7</sup> como “un director de orquesta” (Fortuño Llorens, 1998: 102). Tono cultiva un humor poético, negándose a ridiculizar a sus personajes, en particular al burgués, y a difundir cualquier mensaje ideológico (fig. 4). Sigue cultivando esta vena en los chistes gráficos que publica en el semanario infantil *Pinocho* (1925-1931) de la editorial Calleja, dirigido por Salvador Bartolozzi y para el que ilustra también, con mucha sobriedad, algunas páginas literarias.

Este humor nuevo, alejado de la sátira y basado a menudo en el absurdo, es entronizado por una revista que sale a luz durante la dictadura primorriverista. Se trata de *Gutiérrez. Semanario español de humorismo* (1927-1934) en la cual, empezando por el mismo director K-Hito, se encuentran muchos de los colaboradores de *Buen Humor*. Tono prosigue en ella un trabajo de desconstrucción cubista; geometriza el espacio y los personajes y se aparta de las reglas de la perspectiva para tender a la simplificación formal (fig. 5). La revista le confía un número entero —24 páginas en total (fig. 6)—en el cual da rienda suelta a su inventiva tanto gráfica como textual a partir de chistes, minidiálogos, microrrelatos, falsas noticias que cultivan el sinsentido, tomado al humor negro inglés<sup>8</sup>. Hay que destacar también la presencia muy inhabitual de

---

<sup>7</sup> Ramón Gómez de la Serna consideró pronto a Tono como a un digno epígono; más tarde afirmaría al hablar de él: “Me fui dando cuenta de que Tono era una manera de encarar el presente como si ya tuviese cara de porvenir y que ejercía una acción catalítica sobre los jóvenes que lo rodeaban”, en “Laberinto del nuevo humorismo”, *La Estafeta Literaria*, Segunda época, 8-12-1956, n.º 73.

<sup>8</sup> Estos son algunos ejemplos: “Un niño no debe tirarse nunca por un balcón, pues está expuesto a coger un enfriamiento.”, “El niño pasado por agua es un alimento muy bueno para los niños.”, “Las mujeres no deben usar bigotes, para evitar confundirse con los hombres.”, *Gutiérrez*, 22-2-1930, n.º 142.



comentarios políticos suyos que ironizan sobre la caída de la dictadura que acaba de producirse:

Al parecer, el Gobierno presidido por Primo de Rivera se ha ido: / Primero. Porque se le hacía tarde. / Segundo. A consecuencia de la oposición sistemática de que venía haciéndosele objeto en la tertulia de los dibujantes de la Granja el Henar<sup>9</sup> [...].



**Figs. 4, 5 y 6.** *Buen Humor*, n.º 221, 21-02-1926. Pensión en familia –Aquí estará como en su propia casa. –Entonces me voy. (BNE) / *Gutiérrez*, n.º 12, 23-7-1927. El ladrón. – Oiga usted, ¿muerde ese perro? –No, no tenga usted cuidado. –Bueno; entonces ya vendré esta noche con unos amigos. (BNE) / *Gutiérrez*, n.º 142, 22-2-1930 (BNE).

## Nuevas experiencias

Aprovechando sus largas estancias en París logra publicar algunos dibujos, a veces simples refritos, en revistas francesas (por ejemplo *Ric et Rac*). En septiembre de 1930, Tono zarpa a Nueva York para ir luego a Hollywood. Como otros compañeros suyos (Edgar Neville, Enrique Jardiel Poncela, José López Rubio, Benito Perojo, Gregorio Martínez Sierra), trabaja en las versiones hispanas de películas para la Metro Goldwin Mayer. Por muy corta que fuera esta experiencia y, por lo visto, improductiva desde el punto de vista artístico<sup>10</sup>, le permitió familiarizarse “con las producciones policíacas de Mark Sennet” y “con el humor genial —físico, energético y vodeviliano— de Charlot, Harold

<sup>9</sup> Tono, *Gutiérrez*, n.º 142, 22-2-1930.

<sup>10</sup> Desde septiembre de 1930 hasta noviembre de 1931.



Lloyd, Buster Keaton, Stan Laurel, Oliver Hardy, [...]” cuando no entablar relaciones amistosas con esos actores (Weis Bauer, 2012: 97).

Cuando vuelve a España —la II República ha sido proclamada— realiza pequeñas figuras con chapas metálicas que exhibe en una exposición del Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1932 (Molins, 2002: 92). Luego, en la revista *Crónica* (1928-1938), utiliza ciertas de sus figuras animales como modelos para recortables infantiles. En un clima de creciente tensión política, aparecen algunas de sus tiras cómicas, junto a las de K-Hito, Galindo [Federico Galindo Lladó], Orbegozo, Miguel Mihura o Francisco López Rubio, en *Ya*, un diario que la Editorial Católica saca a la calle en febrero de 1935 y que sin duda atestigua la adscripción de Tono a un ideario reaccionario<sup>11</sup>. Cuando estalla la Guerra Civil, Tono, a quien se había confiado el mismo año la dirección de los estudios cinematográficos recién creados de Chamartín, se encuentra en París.

### **Vértice y *La Ametralladora***

Tono espera varios meses antes de volver a España y de instalarse en San Sebastián —quizás en febrero o marzo de 1937— donde permanece hasta el final del conflicto. Por su posición estratégica —está a la vez cerca de Francia y en la retaguardia—, la capital de Guipúzcoa, en manos de los rebeldes desde el 13 de septiembre de 1936, constituye un refugio privilegiado. Abrigadas de las contingencias bélicas, la aristocracia y la burguesía llevan en ella una vida casi normal<sup>12</sup>. Es además una de las escasas ciudades de los rebeldes que dispone de talleres de impresión modernos. Este factor, conjugado con la presencia de muchos autores y artistas españoles afectos a la causa “nacional”, permite que

---

<sup>11</sup> Los responsables de *Ya* tendrán altas funciones en la prensa del bando rebelde: su director, Vicente Gallego, será nombrado responsable de la agencia de prensa franquista EFE; su subdirector, el tradicionalista Joaquín Arrarás, participará en agosto de 1936 en la creación de un Gabinete de Prensa de la Junta de Defensa Nacional, dirigido por Juan Pujol. Se podría nombrar también a uno de sus redactores: el falangista Juan Aparicio, fiel seguidor de Ramiro Ledesma Ramos y principal artífice del semanario *La conquista del Estado* (1931), que en 1941 será nombrado Delegado Nacional de Prensa.

<sup>12</sup> La pérdida de unas 50.000 personas —la mayoría de ellas son obreros— que huyen de las tropas rebeldes, es compensada por la llegada sobre todo de madrileños y catalanes que pertenecen esencialmente a la burguesía y a la aristocracia.



vean la luz revistas importantes. Tono desempeña un papel relevante en dos de ellas: en la lujosa *Vértice* (fig.7), revista mensual de la Falange, donde ocupa durante algún tiempo la función de director artístico<sup>13</sup>, y en *La Ametralladora* (fig. 8 y 9), florón de la Delegación del Estado para Prensa y Propaganda, distribuida gratuitamente a los soldados del frente<sup>14</sup>. En *Vértice*, Tono publica dibujos a plena página casi desde los inicios de la revista<sup>15</sup> donde hace irrisión del enemigo y, en colaboración con su amigo Miguel Mihura, escribe falsas biografías, también presentes en *La Ametralladora*, cuyo director es... Miguel Mihura. Tono participa activamente en esta con varias secciones regulares, entre las cuales un noticiario cinematográfico paródico sobre la actualidad en la zona “roja”: “Movietono”<sup>16</sup>, y, jugando otra vez con las palabras, la sección de *tonerías*, presentadas como “instantáneas humorísticas”<sup>17</sup>. Prueba de su total compromiso artístico con la causa rebelde, publica igualmente *tonerías* en los diarios falangistas *Hierro* de Bilbao, *F.E.* de Sevilla, *Unidad* de San Sebastián, y en el tradicionalista *La Voz de España*<sup>18</sup> también publicado en San Sebastián. Poco después de su vuelta a España, en abril de 1937, se asocia con Miguel Mihura para escribir en *Unidad* una serie de relatos —llevan la firma de sus trabajos a cuatro manos: Tomi-Mito—, titulados *Siete meses y un día en Madrid*. Se inspiran

<sup>13</sup> La mención de este cargo aparece en el n.º 9 de abril de 1938 al lado del nombre del director, Manuel Halcón; en el n.º 17 de diciembre de 1938, Tono deja de figurar a cargo de la dirección artística.

<sup>14</sup> *Vértice* abandona el subtítulo de *Revista de la Falange* que lleva en su primer número (1-4-1937) para pasar a ser, desde el segundo número, *Revista de la Falange Española Tradicionalista y de las J.O.N.S. La Ametralladora* que sale el 18 de enero de 1937 lleva el título inicial de *La Trinchera*. Su subtítulo de *Semanario de los combatientes* se convierte luego en *Semanario de los soldados*.

<sup>15</sup> Véase *Vértice*, mayo de 1937, n.º 2 o *Vértice*, junio de 1937, n.º 3.

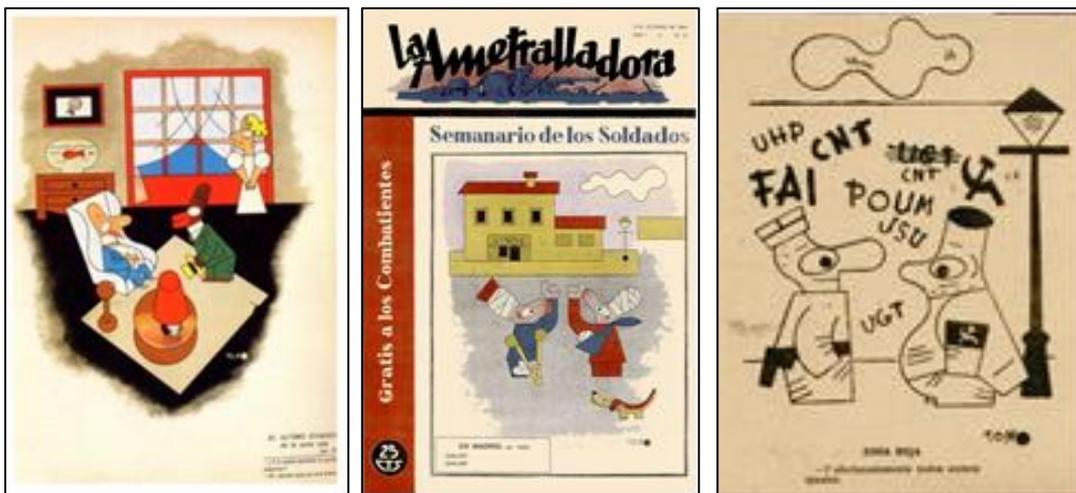
<sup>16</sup> El “Noticiario Movietono”, parodia los noticiarios de Fox Movietone que aparecieron en 1928.

<sup>17</sup> “Instantáneas humorísticas de Tono, el gran artista que nos honra con su asidua colaboración.”, *La Ametralladora*, 12-9-1937, n.º 33.

<sup>18</sup> “Cuando la guerra, cambié el lápiz por la pluma, sin dejar el lápiz completamente, pues durante bastante tiempo, además de mi colaboración en *La Ametralladora*, que dirigía Miguel Mihura, y mi trabajo como subdirector de la revista *Vértice*, publiqué tres o cuatro caricaturas diarias en San Sebastián, Bilbao y Sevilla.” (Tono, 1960: *apéndice*). *Unidad. Diario de Combate Nacional-Sindicalista*, (16-9-1936); el primer dibujo de Tono encontrado en este periódico data del 2 de agosto de 1937. *Hierro. Diario de F.E.T. y de las J.O.N.S.* (5-7-1937); no hemos podido comprobar cuando empieza a publicar en este diario. *F.E. Diario de Falange Española de Las J.O.N.S.*, (1-9-1936); el primer dibujo de Tono encontrado en este diario data de septiembre de 1937. *La Voz de España. Diario tradicionalista* (15-9-1936); la primera contribución de Tono encontrada en este diario data del 28 de septiembre 1937. Todos estos diarios fueron colocados bajo la batuta de FET y de las JONS tras el Decreto de unificación de abril de 1937.



en la experiencia vivida por Miguel Mihura que tuvo que permanecer en la capital después del golpe de estado y de la cual solo pudo escapar en enero de 1937. La apertura del primero de estos relatos no deja ninguna duda sobre las convicciones antirrepublicanas compartidas por ambos: “Al declararse la guerra en España, lo primero que hizo el Estado Mayor del Gobierno Revolucionario fue reunirse en el Café Colonial para tomar acuerdos”<sup>19</sup>.



**Figs. 7, 8 y 9:** *Vértice*, n.º 2, mayo de 1937. El último evadido de la zona roja por Tono: –¿Y a usted también le quisieron asesinar? –Sí, decían que yo era un blanco. (Ejemplar personal) / *La Ametralladora*, n.º 36, 3-10-1937. En Madrid por Tono: –¡Salud! –¡Salud! (Ejemplar personal). / *La Ametralladora*, n.º 36, 3-10-1937. Zona roja: – Y afortunadamente todos somos iguales. (Ejemplar personal).

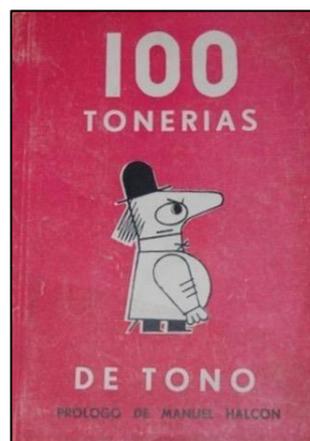
### 100 tonerías de Tono

En noviembre del *III Año Triunfal*, según la expresión acuñada en el bando rebelde, es decir en 1938, sale en San Sebastián un librito titulado *100 tonerías de Tono* (fig. 10), que recopila cien caricaturas en blanco y negro, algunas de las cuales fueron inicialmente publicadas en los órganos de prensa ya mencionados. Su tirada de 25.000 ejemplares demuestra a la vez la popularidad del dibujante y la función propagandística que han de desempeñar sus caricaturas. No cabe

<sup>19</sup> *Unidad. Diario de Combate Nacional Sindicalista*, 1-4-1937. El folleto satírico *María de la Hoz* publicado en la serie *La Novela del Sábado* (4-11-1939, n.º 25), también escrito en colaboración con Miguel Mihura, recicla la misma frase pero con el añadido final siguiente: “y gambas”. No hay constancia de la afiliación de Antonio de Lara a la Falange, a diferencia de su compañero Miguel Mihura cuyo carné carné fue expedido en marzo de 1937 (Llera, 2007: 119).



duda de que circuló tanto en la retaguardia como en el frente gracias a su pequeño formato, idéntico al de las novelas de kiosko. *100 tonerías de Tono* se realiza en los talleres tipográficos de Nueva Editorial S.A., los mismos que publican *Vértice*. Manuel Halcón, “camisa vieja”, a la sazón director de *Vértice*, da el espaldarazo al dibujante en su prólogo. Aunque ponga en epígrafe un verso de un epigrama de Marzial [sic], *Rides si sapis* [Ríe si te apetece], su propósito no versa ni con mucho sobre las humanidades clásicas. Después de recordar el episodio hollywoodiense de Tono con Charlot, quien le habría confiado la realización del cartel de *Las luces de la ciudad* (1931) y a la cual habría renunciado Tono, Manuel Halcón hace el elogio de sus dibujos que considera indulgentes con los “milicianos rojos y los forajidos internacionales” —entiéndanse brigadistas internacionales—, y aprovecha la ocasión para subrayar el papel purificador de Falange Española Tradicionalista y la “labor de asistencia pública jamás conocida en España” del Auxilio Social (Tono, 1938, prólogo). La reseña que el escritor y crítico Juan Antonio de Zunzunegui dedica a *100 tonerías*, en la revista *Vértice*, remacha el clavo exagerando el alcance de este librito: “Después de esto, si los rojos tuviesen un poquito de vergüenza no les quedaba ya más que rendirse sin condiciones... Pero aún siguen tozudos.”. Más interesante es la información según la cual se ha agotado la primera edición un mes después de su publicación<sup>20</sup>.



**Fig. 10.** *100 tonerías de Tono*, San Sebastián, Nueva Editorial, 1938 (BNE<sup>21</sup>).

<sup>20</sup> *Vértice*, diciembre de 1938, n.º 17.

<sup>21</sup> Todas las reproducciones de viñetas a continuación proceden del ejemplar consultado en la Biblioteca Nacional Española (Madrid).



## La *tonería*, ¿una *greguería*?

Una vez mes más, lo que resalta en la técnica del artista es la economía de recursos. Sin embargo, si se establecen comparaciones con el período anterior, se puede notar un estilo aún más depurado, hasta naïf. Se combinan las líneas curvas de los personajes con las formas geométricas de los objetos o del entorno en el cual está casi ausente la perspectiva. Las influencias de las vanguardias dadaísta, cubista, futurista y constructivista —de origen soviético...— son evidentes<sup>22</sup>. En sus *tonerías*, Tono sigue fiel a su costumbre de recurrir al absurdo, al sinsentido anglosajón aclimatado en España por Ramón Gómez de la Serna. Algunas viñetas, ajenas al conflicto, parecen abogar por una comicidad ingenua, incluso pueril. La *tonería* se hermana entonces con la *greguería* (fig. 11). Apuntemos que el dibujante coloca explícitamente la mayor parte de estas viñetas en la categoría de *tonería*, a lo mejor para guiar a su lector y prepararlo a un contenido ligero. Sin embargo, estas representan menos de una quinta parte del conjunto. En efecto, más del 80 % concierne a la “Zona roja”<sup>23</sup>. Así es como el absurdo pronto es sustituido por el ridículo, cuyos responsables son soldados republicanos, identificables gracias a las siglas o signos distintivos de partidos políticos y sindicatos del bando enemigo que ostentan en sus cascos o en simples tocados. Estos remiten, como muestra de su amateurismo, a los sombreros de papel confeccionados por los niños (fig. 12). La puerilidad, ahora fruto de la estupidez congénita del contrario, es un resorte cómico frecuentemente utilizado, como en la serie de dibujos que juegan con el doble sentido de la palabra “rata” (fig. 13), que designa también en la zona rebelde el Polikarpov I-16, avión de caza soviético muy eficaz, empleado por el ejército republicano<sup>24</sup>. El ridículo contamina el espacio gráfico y se vuelve el atributo del soldado republicano. La *greguería* cede el lugar a la caricatura y al mensaje ideológico repetitivo vehiculado por la imagen y sobre todo por el texto, dado que, como lo mostró Ferdinand de Saussure, la lengua organiza y construye la

---

<sup>22</sup> Situación paradójica cuando se conoce el rechazo de los “ismos” profesado por las autoridades franquistas.

<sup>23</sup> En una ocasión aparece el título de “Zona rosa”, sin duda un gazapo.

<sup>24</sup> En la zona republicana es apodado el “mosca”.



realidad y las convenciones lingüísticas condicionan la manera de ver el mundo (Saussure, 1968). El mundo de Tono supone una simplificación de la identidad del enemigo.



**Figs. 11, 12 y 13.** Tonería: El camarero campeón de dominó prepara la mesa para un banquete. / Zona roja –¿Tú crees que se dará cuenta de que somos rojos? / Zona roja: –No lo puede remediar; en cuanto ve un “rata” se sube en una silla.

## Una guerra de colores

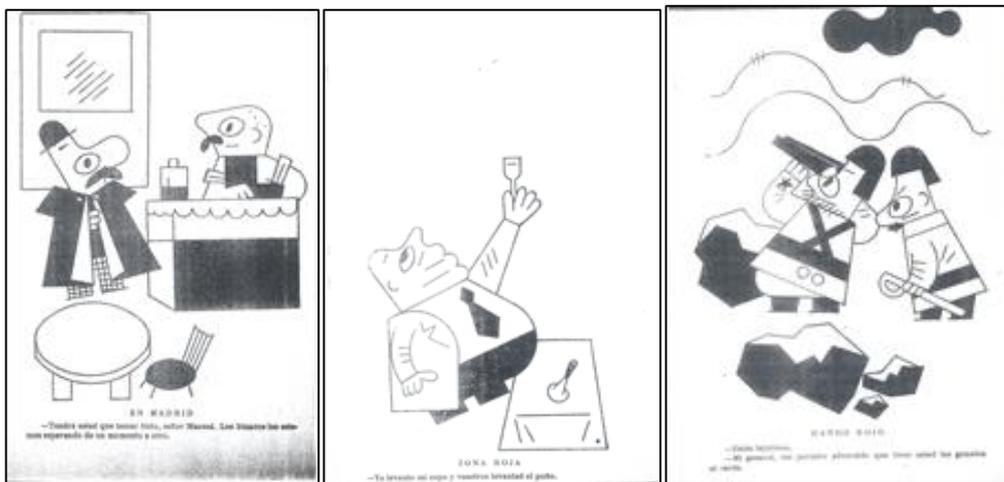
La necesidad de diferenciarse del enemigo hace indispensable el uso del color. No es ninguna novedad. Remontándonos solamente al siglo XIX, las guerras carlistas ya eran guerras de colores: “los blancos contra los negros”<sup>25</sup> (Jordi Canal, 2008). Aunque durante la Guerra Civil perdura el vocablo despectivo “negro” en Navarra —foco del carlismo—, el “rojo” es ahora el nombre genérico para referirse al adversario, gracias a la asimilación simplista de los partidarios de la República con los defensores de las tesis marxistas que enarbolan la estrella roja. Franco retoma por cuenta propia la oposición “blancos” vs “rojos” pero esos “blancos” son también “azules” en referencia al color de la camisa de los falangistas<sup>26</sup>. Una vez la oposición cromática estabilizada, la creación léxica infamante puede funcionar de lleno en la prensa: los “rojos” se transforman en “rojos separatistas” o en “rojos masones”; el adjetivo califica la ignominia: “las

<sup>25</sup> ¡Los “blancos”, es decir los carlistas, se podían identificar gracias a su boina colorada!

<sup>26</sup> Camisa que compone el uniforme militar a la par que la boina roja carlista después del Decreto de unificación.



hordas rojas”, “la bestia roja”, “la hidra roja”, *etc.*<sup>27</sup>. Sin embargo, Tono no es adepto de esta virulencia verbal; en efecto, el adjetivo “rojo” le permite despejar, de manera redundante, cualquier duda sobre el blanco de su ironía o de su crítica: “Zona roja”, “Frente rojo”, “Mando rojo”, “Radio roja”, “Niños rojos”, “Modas rojas”. La mención de Madrid —“En Madrid”— se basta a sí misma por ser inexpugnable... provisionalmente. Para conquistar este territorio “rojo”, Tono emprende a su manera un trabajo de zapa valiéndose de juegos de palabras a veces inocuos (fig. 14). A excepción de una viñeta que parece caricaturizar al socialista y ministro Indalecio Prieto (fig. 15) —se vale del recurso fácil del sobrepeso del político como muestra de una gula reprensible en tiempos de escasez—, Tono no se interesa por personajes públicos<sup>28</sup>; jamás ha sido su especialidad. En cambio, presta una atención especial al que podríamos llamar el *homo republicanus*, categoría que engloba al pueblo y a sus “élites” (fig. 16). Lo hace con argumentos clasistas que condenan a la República asociándola con valores degradantes: idiotez, cobardía, pereza, analfabetismo, alcoholismo, maldad...



**Figs. 14, 15 y 16.** En Madrid: –Tendrá usted que tomar tinto. Los blancos los estamos esperando de un momento a otro. / Zona roja: –Yo levanto mi copa y vosotros levantad el puño. / Mando rojo: –Están lejísimos. –Mi general, me permito advertirle que tiene usted los gemelos al revés.

<sup>27</sup> Michel Pastoureau, especialista de la historia de los colores afirma lo siguiente “C’est la société qui «fait» la couleur, qui lui donne sa définition et son sens, qui construit ses codes et ses valeurs, qui organise ses pratiques et détermine ses enjeux.” (Pastoureau, 2000: 9).

<sup>28</sup> Evoca a Franco una vez con un juego de palabras a partir de la moneda francesa: “En Francia: –Hay que ver estos españoles lo que hacen con un Franco.”



## El *homo republicanus* en una república soviетizada

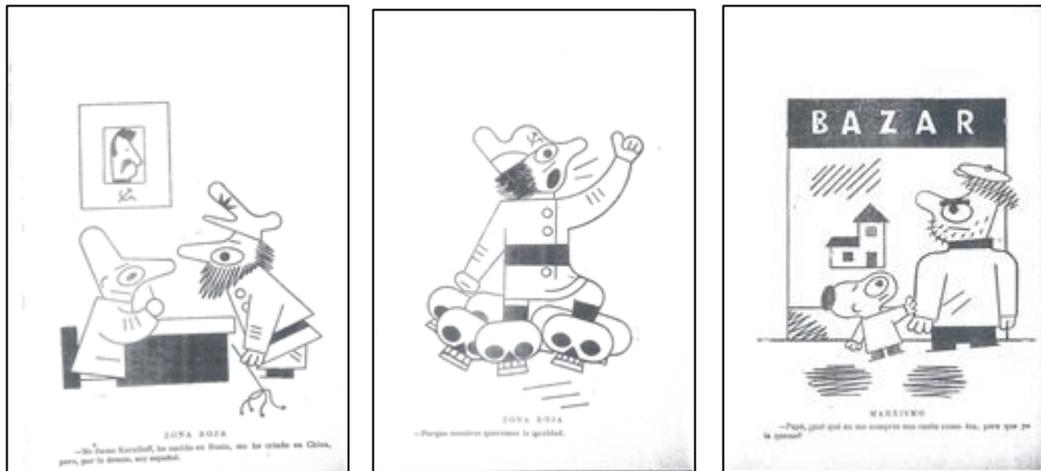
No hay nada como echar el descrédito sobre las ideas políticas que subyacen en el combate del *homo republicanus* y sobre los partidos que las encarnan. Tono mantiene deliberadamente la confusión entre el PCE, la FAI, la CNT y la UGT. Se trata ante todo de cargar las tintas, lo cual es propio de la caricatura<sup>29</sup>. Así es como el dibujante convierte a España en una república soviética<sup>30</sup>. Esta soviетización equivale a renunciar a los valores nacionales en provecho de una cultura extranjera y a reactivar el miedo al bolchevique (fig. 17). El dibujante, poco acostumbrado a tal radicalidad, enjuicia una ideología que considera mortífera al aludir a las “checas”<sup>31</sup>, los locales de partidos o de organizaciones sindicales donde se ejerce la represión en el campo republicano (fig. 18), y a los “paseos”, ejecuciones sumarias practicadas a las afueras de las ciudades o de los pueblos. La II República se confunde de este modo con su componente marxista, el cual hace reinar el terror y transforma a los niños en criminales con la complicidad de sus padres (fig. 19). Sin embargo, Tono, que nunca había ocupado antes el terreno de la sátira, ni mucho menos difundido un discurso doctrinal, se siente más a gusto con un tema prosaico, también central en la propaganda rebelde: el de la penuria alimentaria en el bando opuesto.

---

<sup>29</sup> Recordemos que el vocablo *caricatura* es un derivado del latín popular *caricare*, es decir *cargar* (Tillier, 2005).

<sup>30</sup> A pesar del innegable poder de atracción político y cultural de la Unión Soviética, su contingente “solo” arrojó un total de 2 105 personas a lo largo del conflicto (Miralles, 2009).

<sup>31</sup> El nombre de estas cárceles políticas procede del nombre de la primera policía política soviética. “En Madrid, el número de checas pertenecientes a los distintos servicios de seguridad, milicias y a los sindicatos y partidos del Frente Popular fue superior a 200.” (Cervera, [1998] 2006: 66).



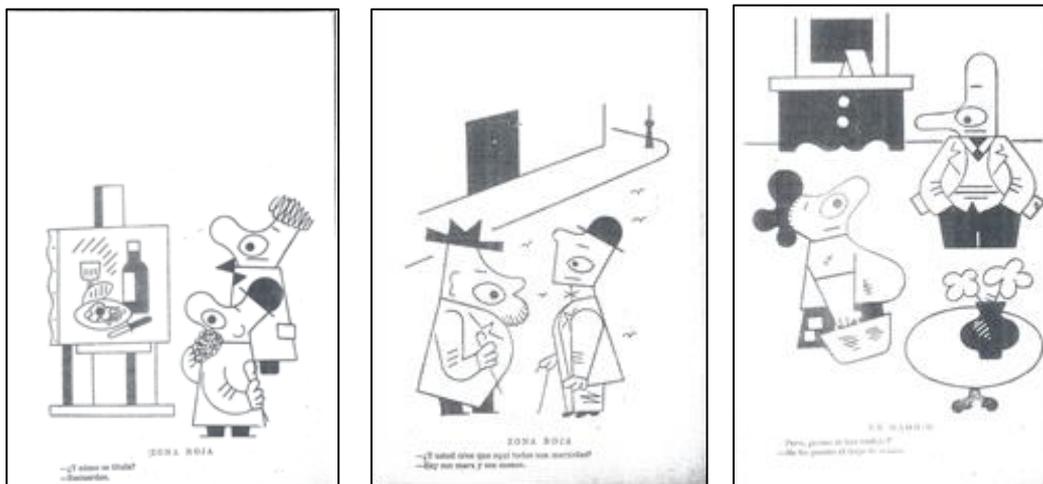
**Figs. 17, 18 y 19.** Zona roja: –Me llamo Korniloff, he nacido en Rusia, me he criado en China pero, por lo demás, soy español. Zona roja: – Porque nosotros queremos la igualdad. / Marxismo  
–Papá, ¿por qué no me compras una casita como ésta, para que yo la queme?

## El hambre agudiza el ingenio

El tema de la penuria, y su corolario el hambre, omnipresentes en la propaganda rebelde<sup>32</sup>, son abundantemente explotados por Tono puesto que están presentes en más de una cuarta parte de sus dibujos. Inciden en una realidad conocida del conflicto: la falta de víveres en la zona gubernamental, particularmente en Madrid, cuyo asedio hace imposible el abastecimiento (Del Cura; Huertas, 2009: 39). El racionamiento, el mercado negro, los sucedáneos, así como las colas delante de las tiendas de comestibles forman parte de la cotidianeidad del millón de capitalinos de aquel entonces. Si bien Tono no deja el terreno de la propaganda por el carácter repetitivo de su mensaje, reanuda con el sinsentido que había caracterizado su trabajo hasta el conflicto. Los personajes de sus viñetas —en contadas ocasiones son más de dos— comentan con una ingenuidad desarmante esta situación de privación. No cabe duda de que el dibujante experimenta simpatía para con ellos (fig. 20). Es de notar que, en su gran mayoría, son pequeñoburgueses reacios a cualquier cambio que pueda trastornar el orden establecido. La amenidad que se desprende de

<sup>32</sup> En particular en la propaganda radiofónica donde los locutores se mofan de las “píldoras de Negrín”, es decir las lentejas que se han vuelto el rancho habitual tanto de la retaguardia como del frente republicanos, y encarecen el “pan blanco de Franco”, distribuido por las mujeres del Auxilio Social.

algunos detalles de los interiores donde viven —un sillón, un sofá, un cuadro, una chimenea...—, atestiguan de una voluntad de mantener una continuidad frívola que borre del paisaje social cualquier veleidad de transformación. Para Tono, es preciso antes que nada rebatir el discurso revolucionario e incluso negar su existencia transmitiendo la imagen optimista de una España impermeable a la ideología marxista que aguarda la derrota republicana y condena al mismo tiempo el liberalismo político, responsable de reformas deletéreas (fig. 21). Muchos de sus personajes fingen adherirse a los valores “rojos”, para mantenerse a salvo de posibles represalias (fig. 22). Desafectos a la causa republicana, distan no obstante de ser quintacolumnistas. Su inercia es un antídoto contra el cambio y un alegato en favor del *statu quo* social.



**Figs. 20, 21 y 22.** Zona roja: —¿Y cómo se titula? —Recuerdos. / Zona roja: —¿Y usted cree que aquí todos son marxistas? —Hay sus marx y sus menos./ En Madrid: —Pero, ¿cómo te has vestido? —Me he puesto el traje de “cola”.

Tono, que había brillado hasta 1936 por su apoliticismo, hizo suyo el discurso antirrepublicano al ponerse al servicio de la causa rebelde. Sus *tonerías* tenían un amplio espectro propagandístico pero se dirigían sobre todo a la clase media cuyos privilegios peligraban en el ambiente revolucionario que reinaba en el bando “rojo”. Si en su galería de personajes que, a la manera de un tebeo, son recurrentes, domina la figura del pequeñoburgués, es porque lo considera como el guardián de valores eternos. La moderación política que caracterizó al dibujante hizo de él un perfecto embajador del ideario franquista dentro pero



también fuera de España. Así lo entendieron los responsables de la Oficina de Prensa y Propaganda de la Representación del Gobierno Nacional de España [franquista] en Buenos Aires<sup>33</sup>, que, al mismo tiempo que editaban publicaciones periódicas —*Orientación Española* entre otras— y libros dogmáticos<sup>34</sup>, difundieron una “Edición Sudamericana” de *La Ametralladora*, precisando en la contraportada que “El material de esta publicación está tomado del semanario que con el mismo título se edita en España [...]”<sup>35</sup>. Resulta que entre el “material” escogido, las viñetas de Tono ocuparon un lugar privilegiado. Nada mejor en efecto que el “Ingenio y Humorismo de la España Nacional”, según rezaba el eslogan de la revista, para poner a distancia al enemigo y echar el descrédito sobre sus valores. Toda la actividad de Tono durante el conflicto contribuyó a esta empresa que, al fin y al cabo, legitimaba la idea de la aniquilación del adversario. La originalidad de sus trabajos estriba en el uso constante de recursos gráficos procedentes de las vanguardias artísticas. Hasta se puede decir que durante el conflicto fue un artista vanguardista. Postura tanto más paradójica cuanto que se sabe el recelo, o más frecuentemente el desprecio profesados hacia la novedad artística por las autoridades franquistas.

## BIBLIOGRAFÍA

- BONET, Juan Manuel (1995). *Diccionario de las vanguardias en España (1907-1936)*. Madrid: Alianza Editorial.
- CANAL, Jordi (2008). “Matar negros, hacer blancos: los colores y los nombres del enemigo en las guerras civiles de la España contemporánea”, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, n.º 20, pp. 19-36.
- CERVERA, Javier [1998] (2006). *Madrid en guerra. La ciudad clandestina, 1936-*

<sup>33</sup> Su jefe, José Ignacio Ramos, es al mismo tiempo agregado de la Oficina de Prensa y Propaganda de la Representación del Gobierno Nacional de España y agregado de Prensa y Propaganda de la Jefatura Nacional de Falange (Pulpillo Leiva, 2013: 58).

<sup>34</sup> Estos son algunos de los libros publicados por O.P.Y.P.R.E. en Buenos Aires: Juan de Castilla, *La justicia revolucionaria en España* (1937); Francisco Casares, *España y su revolución: Estampas de la realidad española* (1937); Juan Pablo de Lojendio, *Origen y contenido del Movimiento Nacional Español* (1937) [publicado en Montevideo]; Eduardo Marquina, *Por el amor de España*, (1937); Fernando García Alonso, *España Roja* (1937); Gregorio Marañón, *Liberalismo y comunismo: reflexiones sobre la revolución española* (1938).

<sup>35</sup> *La Ametralladora. Publicación mensual editada y distribuida por la O.P.Y.P.R.E.* [Oficina de Prensa y Propaganda de la Representación Española], Buenos Aires (Argentina), mensual, n.º 1, noviembre de 1937 – n.º 4, abril de 1938.



1939. Madrid: Alianza Editorial.
- DEL CURA, María Isabel; HUERTAS, Rafael (2009). *Alimentación y enfermedad en tiempos de hambre. España, 1937-1947*. Madrid: CSIC.
- DÍAZ PLAJA, Fernando (1995). *La vida cotidiana en la España de la guerra civil*. Madrid: Edaf.
- FERNANDEZ-HOYA, Gema. "Antonio de Lara Gavilán «Tono»: genio e ingenio en las artes plásticas", *Creneida*, 2013, n.º 1, pp. 290-311.
- FORTUÑO LLORENS, Santiago (1998). "La poesía de la otra generación del 27 (Edgar Neville, Jardiel Poncela y López Rubio)". En Burguera Nadal, María Luisa; Fortuño Llorens, Santiago (eds.) (2008) *Vanguardia y humorismo: la otra generación del 27*. Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universidad Jaume I.
- GÓMEZ DE LA SERNA, Ramón (1930). "Gravedad e importancia del humorismo", *Revista de Occidente*, n.º 84, pp. 348-391.
- LLERA, José Antonio (2007). "Documentos inéditos sobre *La Ametralladora* y *La Codorniz* de Miguel Mihura", *Anales de Literatura Española*, n.º 19, pp. 115-135.
- LOPEZ RUBIO, José. *La otra generación del 27. Discurso y cartas* (2003). Madrid: Ministerio de Educación y Cultura.
- MOLINS, Patricia (2002). *Los humoristas del 27*, Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte / Sinsentido.
- MOLINS, Patricia (2002). "Superhumorismo: Jardiel y Tono". En *Los humoristas del 27, op. cit.*, Sinsentido, pp. 81-92.
- MIRALLES, Ricardo *et al* (2009). *Los rusos en la Guerra de España*. Madrid: Fundación Pablo Iglesias.
- MOREIRO, Julio (2004). *Miguel Mihura. Humor y melancolía*. Madrid: Algaba.
- MOREIRO, Julio (2007). "«María de la hoz». Tono y Mihura en las trincheras", *Anales de Literatura española*, 19, pp. 161-172.
- MORENO CANTANO, Antonio César (2008). *Los servicios de prensa extranjera en el primer franquismo (1936-1945)*, Universidad de Alcalá de Henares, tesis doctoral.
- NUÑEZ SEIXAS, Xosé Manoel (2006). *¡Fuera el invasor! Nacionalismos y movilización bélica durante la guerra civil española (1936-1939)*. Madrid: Marcial Pons.
- PASTOUREAU, Michel (2000). *Bleu. Histoire d'une couleur*. Paris: Éditions du Seuil.
- PEREZ ROJAS, Javier (1997), *La Eva moderna. Ilustración gráfica española 1914-1935*. Madrid: Fundación Cultural Mafpre.
- PULPILLO LEIVA, Carlos (2013). *Orígenes del franquismo: la construcción de la "Nueva España" (1936-1941)*, Universidad Rey Juan Carlos, tesis doctoral.
- RIOS CARRATALA, Juan Antonio (2005). "La guerra de los humoristas", *Quimera*, n.º 257, pp. 18-22.
- RODRIGUEZ PUERTOLAS, Julio (1986). *Historia de la Literatura fascista española*. Madrid: Akal.
- SAUSSURE, Ferdinand (1968). *Cours de linguistique générale*. Wiesbaden: Harrassowitz.
- SECO, Manuel *et al.* (1999). *Diccionario del español actual*. Madrid: Aguilar.
- SEOANE, María Cruz; Sáiz, María Dolores (1996). *Historia del periodismo en*



- España, 3. El siglo XX: 1898-1936*. Madrid: Alianza Editorial.
- TILLIER, Bertrand (2005). *À la charge ! La caricature en France de 1789 à 2000*. Paris: Les Éditions de l'Amateur.
- TONO (1938). *100 tonerías de Tono*. San Sebastián: Nueva Editorial.
- TONO (1960). *¡Viva yo! Historia larga de una vida corta*. Barcelona: Bruguera, 1960.
- WEIS BAUER, Samuel Michael (2012), *Cincuenta años de Humor Nuevo: la obra de Antonio de Lara Gavilán (1921-1971)*. Universitat Autònoma de Barcelona, tesis doctoral, en [https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2012/hdl\\_10803\\_96318/smbw1de1.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2012/hdl_10803_96318/smbw1de1.pdf) [20-04-2016].

Fecha de recepción: 7 de mayo de 2016

Fecha de aceptación: 8 de septiembre de 2016

# Diablotexto *Digital*



*Chumy Chúdez. Una biografía. Autoficción, testimonio y homenajes*

*Chumy Chúdez. Una biografía. Autofiction, testimony and tributes*

RAQUEL MACCIUCI  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA - IDIHCS/CONICET

**Resumen:** En 1973 el dibujante y humorista Chumy Chúdez publicó la novela gráfica, *Chumy Chúdez. Una biografía*. A partir de la técnica del *collage*, recupera grabados del siglo XIX y brinda un explícito homenaje a sus grandes ilustradores.

La obra, escrita en los años finales del régimen franquista, requiere ser analizada en el contexto político de su producción, pero también en el sistema literario y artístico de los años 70. De ambas coordenadas surge un relato gráfico que mediante la fragmentación, la elipsis y la sugerencia, interna al lector en el clima moral de la dictadura. Al mismo tiempo revela indicios inequívocos de un cambio de ciclo, histórico y estético.

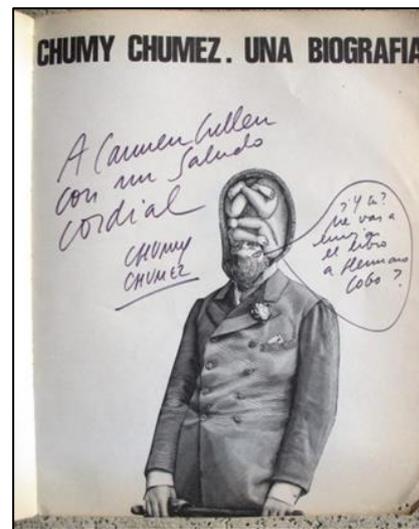
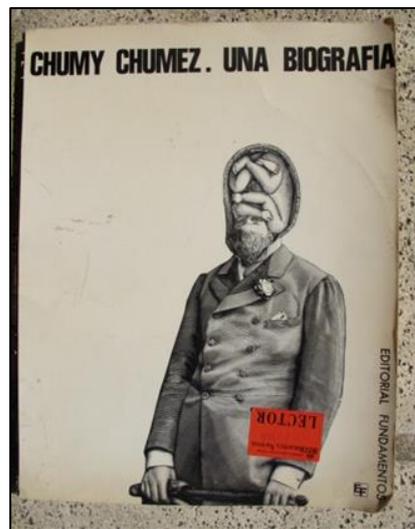
**Palabras clave:** España, revistas ilustradas, novela gráfica, surrealismo, Max Ernst.

**Abstract:** In 1973 the cartoonist and humorist Chumy Chúdez published the graphic novel, *Chumy Chúdez. Una biografía*. From the *collage* technique, he recovers prints of the nineteenth century and provides an explicit homage to the great illustrators.

The book, written in the final years of the Franco regime, must be analyzed in the political context of its production, but also in the literary and artistic system of 70s. Both coordinates are visible in a graphic story by fragmentation, ellipsis and suggestion. The story introduces the reader to the moral climate of the dictatorship and, at the same time, reveals unequivocal evidence of a change of cycle, historical and aesthetic.

**Key words:** Spain, pictorial magazine, graphic-novel, Surrealism, Max Ernst.

## Dibujante, humorista, viñetista



Figs. 1 y 2. B: Cubierta y B: Portada.

En 1973 el reconocido viñetista y humorista Chumy Chúmez publicó la novela gráfica, *Chumy Chúmez. Una biografía*, relato onírico con sugerentes huellas surrealistas. Basada en una técnica del *collage*, recupera la memoria del grabado y brinda un explícito homenaje a los grandes ilustradores del siglo XIX, pero también al gran innovador vanguardista Marx Ernst (figs. 1 y 2)<sup>1</sup>.

Desde una perspectiva actual de los géneros literarios, puede afirmarse que esta obra, la primera del autor concebida originalmente con forma de libro, se inscribe, no sin dificultad, en los géneros del yo, y dentro de estos, en la autoficción, con rasgos de crónica novelada o no ficcional. Pese a la carencia de datos biográficos verificables y la deliberada atemporalidad de las secuencias, el relato proporciona claves y anclajes que permiten situar al protagonista en una geografía española de doble coordenada temporal, abierta especularmente al siglo XIX y al XX, en una suerte de alegoría de la repetición de la cual intentará huir a través de utopías futuristas.

<sup>1</sup> B remite a la edición de la obra de referencia consignada en la bibliografía. Las páginas no están numeradas según el sistema de rigor propio de un libro. El ejemplar utilizado, adquirido de ocasión, presenta una pegatina en la cubierta y una dedicatoria en la portada. Todas las ilustraciones se encuentran disponibles en formato de mayor definición en <http://www.raquelmacciuci.com.ar/> [10 de julio de 2016].



*Una biografía* fue escrita e ilustrada hacia el final del régimen franquista. Su análisis requiere considerar el marco histórico de su producción, pero también el sistema literario de principios de los años 70, cuyas tensiones y cambios de hegemonía dejaron su impronta tanto en los géneros literarios canónicos como en los de más reciente y problemática legitimización, como es la historieta. Del cruce de las dos coordenadas surge un relato gráfico que mediante la fragmentación, la elipsis y la sugerencia interna al lector en el clima moral del tardofranquismo —o de la temprana transición— y le ofrece al mismo tiempo los atisbos de un tiempo nuevo.

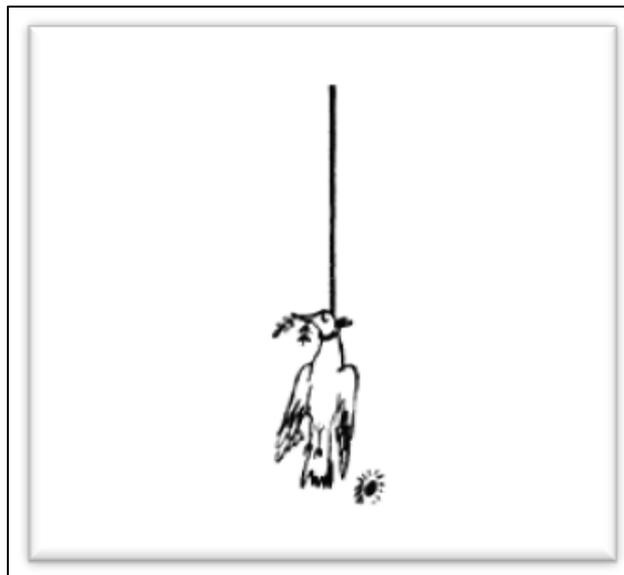
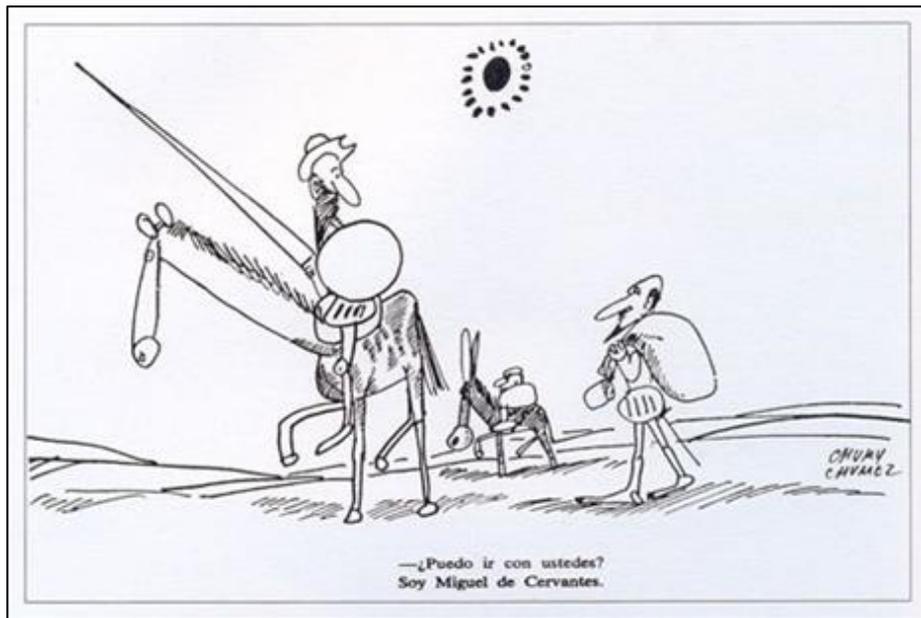
Chumy Chúmez, seudónimo de José María González Castrillo, nació en 1927 en San Sebastián y murió en Madrid en 2003. Fue dibujante, escritor y guionista. Su mayor fama se asienta en las viñetas humorísticas, donde vuelca una corrosiva crítica social y política con elementos surrealistas y abundantes notas de humor negro. El tardofranquismo lo encuentra en el diario *Madrid*, (VV.AA., 2008) donde publicó regularmente hasta el cierre del organismo por la censura, en 1971. En 1972 fundó y dirigió *Hermano Lobo*, el semanario que renovó el humor un tanto caducado de *La Codorniz* —de cuyo plantel también formó parte—. Sus temas arremeten tanto contra las bases políticas y morales de la dictadura como contra los principios biempensantes de la burguesía y las reglas del capitalismo salvaje, líneas que siguió cultivando en el escenario ya democrático y transformado del último entresiglos. Sus viñetas se reconocen por los dibujos de rasgos gruesos, sintéticos y abultados, el uso de la tinta china, un infaltable sol prieto y las frases cáusticas que rompen frases hechas y lugares comunes (figs. 3-8).



**Fig. 3 y 4.** *La codorniz*. Blog: chance gardiner. Humor y lo otro: Viñetas en el cielo. <http://humorylotro.blogspot.com.ar/2008/11/vietas-en-el-cielo.html> [10 de marzo de 2016].



**Figs. 5 y 6.** Disponibles en <http://www.tiradecontacto.net/chumychumez.htm> [12 de marzo de 2016] <http://www.apeuropeos.org/wordpress/wp-content/gallery/espanoleando-chumy-chumez-en-el-diario-madrid/181.jpg> [10 de marzo de 2016].



**Figs. 7 y 8.** *Don Quijote y Chumy Chúmez* por Eduardo Esteban Muñecas (2005). Disponibles en <http://www.alcozar.net/quijote/chumy02.jpg>  
<http://image.slidesharecdn.com/chumychumez-lamuerte-150709134206-lva1-app6891/95/chumy-chmez-la-muerte-antologa-24-638.jpg?cb=1436449441> [10 de marzo de 2016].

### **Una biografía fuera de serie**

La obra objeto del presente estudio se distancia notoriamente, por el género y por el estilo, de las viñetas que dieron reconocimiento a Chumy Chúmez. *Una biografía* fue publicada en 1973, en la colección “Arte. Humor” de la editorial Fundamentos; se distingue por el argumento extenso y la ilustración seriada, lo

cual permitiría definirla —sin entrar en matices y discusiones sobre las categorías genéricas del cómic— como novela gráfica<sup>2</sup>. Lejos de la viñeta independiente, o de la tira de dos, tres... cuadros escasos que caracterizan sus chistes desde los comienzos en *La codorniz*, el texto objeto de atención compone un relato extenso que no se vale de diálogos incorporados a los cuadros con los clásicos globos, sino que se acompañan de una narración independiente escrita al pie de cada ilustración. Se trata de una historieta de 104 páginas, de gran formato: los folios son de 34,5 x 26,5, con 3 bandas de ilustraciones cada uno; cada banda se compone de 1 o 2 viñetas, no más; cuando son 2, pueden ser iguales o asimétricas (figs. 9 y 10). Pero el rasgo sobresaliente es que el dibujo del humorista ha sido reemplazado por grabados de visible antigüedad.



Figs. 9 y 10. B: 12 y B: 57.

En la contratapa, el editor explica el procedimiento del *collage* utilizado (Fig. 11):

<sup>2</sup> Sobre los debates y propuestas para diferenciar los diferentes géneros cercanos véase García, s/a.

Para representar los sueños de su falsa biografía, el autor ha destrozado —con lágrimas en los ojos— cientos de libros y de revistas, ha destruido el mundo de realidad de los artistas-fotógrafos de entonces y ha ordenado el viejo mundo fragmentado para crear su mundo propio a través de una técnica narrativa que está entre lo *naïv*, Ubarrieta<sup>3</sup> [*sic*]-Vierge, los collages clásicos y los comics (B: Contratapa. Fig. 11).

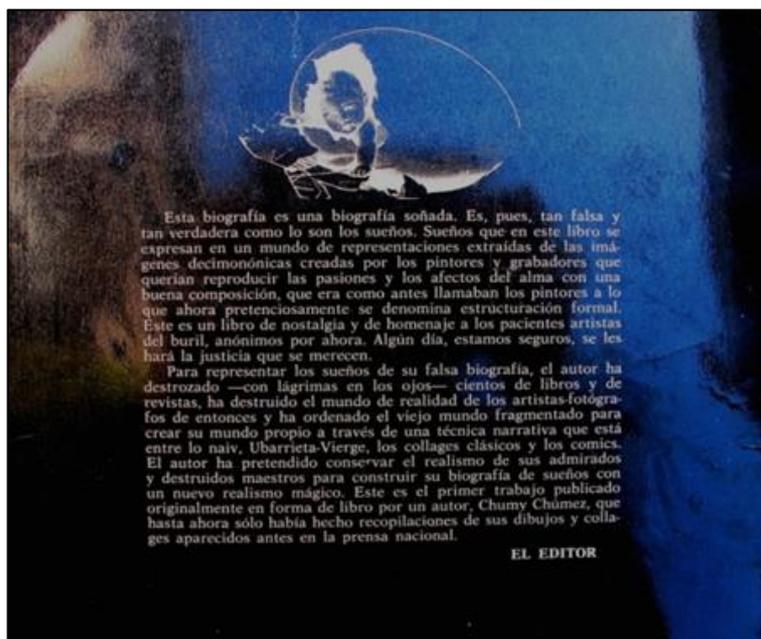


Fig. 11. B: Contratapa.

El mismo Chumy Chúmez enuncia en las páginas preliminares su intención de brindar un homenaje a diferentes artistas cuya obra está dispersa en reconocidas revistas del anterior entresiglos. Diferentes estilos y temáticas dan cuenta del acopio de innumerables páginas y de un lento trabajo de selección (figs. 12-17).

Este libro es pura ficción. Cualquier parecido con la realidad y con las personas que la habitan es pura coincidencia.

Está dedicado a los pintores y grabadores de finales del siglo XIX y principios del XX que además de intentar pintar y grabar las cosas como son, representaban también las pasiones humanas. Es un homenaje póstumo a los magníficos artistas que ilustraron durante años las páginas de *La Ilustración Española y Americana*<sup>4</sup>,

<sup>3</sup> Sin duda, errata por Urrabieta-Vierge (1851-1904), pintor y dibujante nacido en España, que en su juventud se trasladó a París donde desarrolló su vida de artista. Fue reconocido ilustrador de revistas francesas y españolas, entre estas, *La Ilustración Española y Americana*.

<sup>4</sup> *La Ilustración Española y Americana* fue una revista periódica española de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX editada en Madrid. Aparecía semanalmente, los días 8, 15, 22 y 30 de cada mes. Comenzó a editarse en 1869 y desapareció en 1921 (Wikipedia).

*La Ilustración Artística*<sup>5</sup>, *La Ilustración Ibérica*<sup>6</sup> y algunas más que lamentó no recordar (B: 3).

Uno de sus críticos proporciona nuevos pormenores sobre el proceso de la elaboración, tomados de una reedición posterior, fechada en 1994:

[...] seu álbum *Una Biografía* [sic]– um livro de 104 páginas em grande formato (27x35cm). Diz na introdução da edição da Grupo Libros (1994) que o autor demorou 5 anos a fazer este álbum, três dos quais a juntar imagens para recortar e montar. As imagens são também retiradas de revistas ilustradas do século XIX, por isso, elas são também na essência gravuras, dando, tal como os livros de Ernst, alguma coerência formal e estética (Farrajota, 2013).



**Figs.14 y 15.** Escuadra española de Instrucción, fondeada en el puerto de Génova. *La Ilustración Española y Americana*, en <http://www.todoababor.es/pinturas/xix/parte1/flota-max.jpg> [12 de abril de 2016].  
*La Ilustración Española y Americana*, cubierta. (2 de enero de 1870, año XIV, núm. 2), en <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/53/1870-Ilustracion-espanola-americana-num-2.jpg> [12 de abril de 2016].

<sup>5</sup> “*La Ilustración Artística* va ser una revista cultural espanyola de tirada setmanal publicada a Barcelona entre 1882 i 1916. El seu primer número aparegué l'1 de gener de 1882. La seva publicació corria a càrrec de l'editorial Montaner y Simón. En un principi va donar prioritat al gravat davant la fotografia però en els últims anys del segle XX començà a imposar-se en les seves pàgines” (Wikipedia).

<sup>6</sup> “*La Ilustración Ibérica* va ser una revista editada entre el 1883 i el 1898. Era un setmanari científic, literari i artístic editada per Ramón Molinas i dirigida pel notable metge, literari i crític d'art Alfredo Oposo i Vinyas; i tal com deia al prospecte de la present publicació ‘*Redactat pels més prestigiosos escriptors d'Espanya i Portugal i il·lustrat pels millors artistes de l'univers*’” (Wikipedia).



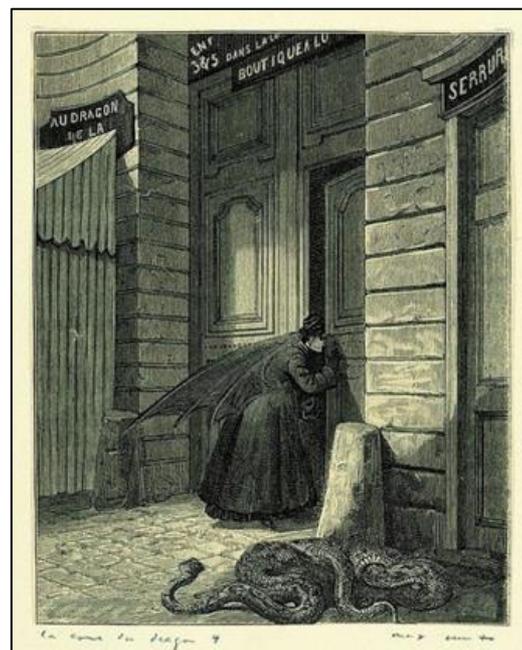
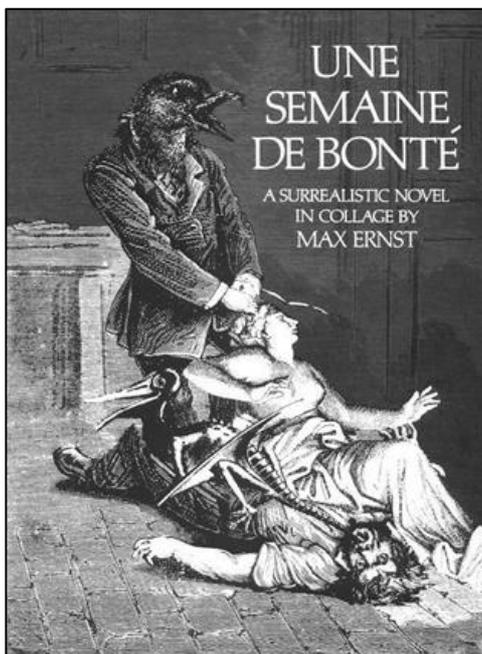
**Figs. 16 y 17.** 1884. Pellicer, La Rambla de las Flores en Barcelona. *La Ilustración Artística*, en <http://decimonono.tumblr.com/image/99138729174> [12 de abril de 2016].  
 "Judit con la cabeza de Holofernes". *La Ilustración Ibérica*, 1888, en <https://www.superstock.com/stock-photos-images/4409-157748> [12 de abril de 2016].

Si nos atenemos al método utilizado, no se trataría exactamente de una novela gráfica ni de su precedente, la novela en imágenes de los años 30, ya que la técnica de esta era el grabado y carecía de texto escrito, por lo que también se denominaba novela sin palabras (Alonso Chouza, 2015: 36). Por otro lado, la novela gráfica tiende a una articulación entre texto e imagen y a una integración de lo pictórico y lo literario que se cumple de una manera parcial en la obra analizada.

Probablemente, el término más ajustado sea novela-*collage*, género ideado por Max Ernst —a quien muchos consideran el precedente de Chumy Chúmez—. El pintor surrealista alemán definió su quehacer no solo a partir del procedimiento, es decir “una composición realizada sobre un soporte a partir de diversos materiales” sino también como “cualquier imagen conformada a partir de la yuxtaposición de materiales visuales y mentales diversos”, ya que otorgaba tanto o más importancia al proceso de asociación mental que al simple proceso técnico (Alonso Chouza, 2015: 3 y ss). La asociación entre ambos artistas se sustenta en la técnica utilizada pero también en el buceo en el mundo del



inconsciente desde los postulados del surrealismo, y por consiguiente, del psicoanálisis y las teorías freudianas. El relato del pintor alemán *La semana de la bondad*, realizado en 1933, se vale de grabados de diverso origen para realizar un nuevo texto a partir del recorte y montaje de los motivos seleccionados (figs. 18 y 19)<sup>7</sup>. Pese a la similitud del recurso, las divergencias con Ernst son mayores que las similitudes, como se verá más adelante.



**Figs. 18 y 19.** Max Ernst Cubierta de *Une semaine de bonté*, en

<https://murtuusinanima.wordpress.com/2013/01/16/une-semaine-de-bonte-una-semana-de-bondad-collages-por-max-ernst/> [10 de abril de 2016].

Max Ernst. Viñeta: *Una semana de bondad. La corte del dragón 4*, 1933, en [http://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp\\_18a5484da32a52086cedebe905d228cc.gif](http://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_18a5484da32a52086cedebe905d228cc.gif) [10 de abril de 2016].

### Ambigüedades genéricas: los discursos del yo

A partir del aparato paratextual, Chumy Chúmez da instrucciones para que el relato sea inscripto en el género biografía. Sin embargo, en las páginas preliminares un ambiguo e irónico enunciado intradigético (¿del autor?) inaugura

<sup>7</sup> Conforman la novela surrealista de Max Ernst un total 182 *collages* bizarros, elaborados con recortes de antiguos catálogos, periódicos y novelas *pulp* de la época. Apareció por primera vez en 1934 como serie de *pamphlets* limitados. Con una tirada corta de 1000 ejemplares, en 1976 fueron recopilados por Dover Publications en una edición francesa e inglesa (Musée d'Orsay, 2009).



el libro, “[e]ste libro es pura ficción. Cualquier parecido con la realidad y con las personas que lo habitan es pura *coincidencia voluntaria*” (B: 5. Fig. 20)<sup>8</sup>.

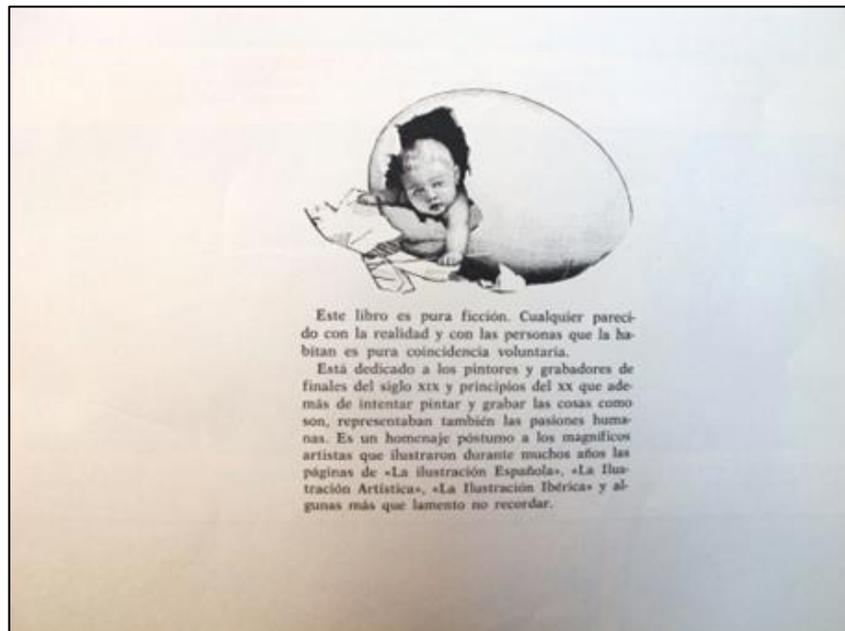


Fig. 20. B: 5.

La recuperación del grabado, con escenarios decimonónicos que sitúan la historia un siglo atrás y el registro metafórico y onírico atravesado de imprecisiones y reformulaciones, establecen una alianza que duplican las coordenadas históricas en una faz bifronte, el siglo XIX y el XX. La operación desarticula las expectativas de las biografías al uso y multiplica las capas de sentido. Asimismo, el aviso de que se trata de una “pura ficción” no se corresponde con la biografía, un género que se caracteriza por lograr un efecto de realidad mediante abundante información no ficcional, verificable, sobre la existencia de un sujeto que tuvo existencia “real” (o al menos, intenta dejar esa certeza en el lector).

La obra instala la ambigüedad desde la misma cubierta: el título, *Chumy Chúmez. Una biografía*, encierra una manifiesta imprecisión, subrayada visualmente por el diseño, el cual se repite exactamente igual en las páginas preliminares (figs. 1 y 2). Si el nombre del humorista vasco es parte del título de la obra, no puede ser al mismo tiempo el autor, pero como no figura ningún otro nombre propio con dicha función, se abren las alternativas de que sea interpretado

<sup>8</sup> Énfasis mío.



como parte del título (esto es, como objeto de la biografía), o como autor de la misma, el único posible y visible, o como ambas cosas. Por otra parte, en la inapelable página de legales, donde la autoría se rubrica con una identidad oficial y la consiguiente responsabilidad jurídica, el título se reduce a *Una biografía* y carece de otros datos filiatorios. Se menciona la editorial, el año y lugar de edición, la imprenta, el ISBN y número de Depósito legal, pero se elimina Chumy Chúmez, tanto del título como de la autoría. Desde este punto de vista, lo más riguroso sería considerar *Chumy Chúmez. Una biografía* un relato anónimo sobre la vida del humorista vasco. Sin embargo, la responsabilidad autoral, que el bilbaíno no trató de ocultar, se repone mediante materiales extratextuales que señalan inequívocamente al reconocido dibujante, razón por la cual, el título podría ser *Chumy Chúmez. Una [auto]biografía*, o *Una biografía*, por Chumy Chúmez; pero en este segundo caso, ¿una biografía de quién? Por otra parte, en una época en que cada nuevo libro debía solicitar aprobación para ser publicado mediante un trámite ante el Ministerio de Información y Turismo, es de imaginar que el responsable del texto presentado debió de estar bien visible en el expediente<sup>9</sup>.

Más allá de los juegos visuales y los espejismos semánticos, interesa subrayar que de entrada se lee que el autor está declarando una distancia escéptica e irónica de las historias de vida así como de la creencia en la unidad del sujeto autobiográfico. El título subraya la brecha existente entre quien dice yo y quien escribe yo, entre el yo de hoy y el del pasado. Su autobiografía solo puede ser una biografía escrita desde la alteridad, por un Chumy Chúmez —otro—, que no puede relatar su vida sino como ficción. Al tiempo que la insólita tapa y la página de legales ilustra los postulados más reconocidos —de Paul de Man fundamentalmente— sobre el desdoblamiento del yo autobiográfico, la operación pulveriza la tesis del pacto autobiográfico elaborada por Phillipe Lejeune, pues la irresolución y las ambigüedades a que da lugar son incompatibles con el ajustado andamiaje teórico que el ensayista francés construye para fijar las normas de una

---

<sup>9</sup> Una averiguación meticulosa requeriría ponerse en contacto con los editores y cotejar esta obra con otras de la misma colección.



práctica sustentada, según sus argumentos, por un contrato entre autor y lector a partir, precisamente, de un nombre propio<sup>10</sup>.

Tanto para una u otra posibilidad genérica —biografía o autobiografía—, el relato no se sirve de uno de los tópicos principales de las historias de vida, tal como proporcionar datos filiatorios u otros que identifiquen al personaje central<sup>11</sup>: la relación del humorista bilbaíno carece de coordenadas geográficas y de información temporal, no registra apellidos ni genealogías familiares, ni siquiera el yo del narrador se identifica con un nombre de pila, un mote o un pseudónimo. Contrariando la naturaleza de un género que se hermana con el relato histórico, no hay patronímicos ni topónimos en *Chumy Chúmez. Una biografía*, solo algunos apuntes permiten reconocer circunstancias significativas de la vida del autor. Así sucede con el lugar trascendente que concede al mar, a la actividad pesquera y a la minería, tres referencias clave de la geografía humana bilbaína de donde es oriundo<sup>12</sup>.

Las premisas del género biografía continúan debilitándose en el interior del libro: el frecuente recurso autodiegético remite a las memorias autobiográficas; la modalización autorreflexiva, el proceso rememorativo y anamnético —altamente subjetivo, confesional, con frecuentes derivas hacia el registro lírico— difieren notablemente de la perspectiva del narrador distanciado de la vida de un tercero.

Me tumbaba desnudo en la hierba y la brisa me acariciaba como una enamorada invisible. Yo solía morder la hierba y escuchar los rumores de la vida (*B*: 7).

La ilustración de cubierta antes mencionada favorece igualmente la lectura autobiográfica: la carga surrealista de un feto naciendo de un cerebro anticipa el componente onírico y freudiano de la reconstrucción del pasado y el alejamiento

---

<sup>10</sup> Ver un análisis riguroso y una crítica de esta teorías en Catelli (1991).

<sup>11</sup> Georges May considera que biografía y autobiografía son “géneros vecinos”, pero con menos rasgos comunes de lo que se cree habitualmente. Uno de los escasos puntos que comparten es “hacer que una vida humana sea el tema de un libro” (May, 1982:191).

<sup>12</sup> La biografía comparte con la historia el interés por incorporar materiales verificables, susceptibles de ser sometidos a la crítica objetiva en que debe basarse “la historia erigida según los principios racionales” (May, 1982: 195). Con independencia de las actuales teorías que cuestionan el concepto de objetividad y principios racionales, es claro que mientras la autobiografía es objeto de reflexión de la teoría y la crítica literarias —o de la filosofía—, la biografía es un género más cercano a la historia, se somete a las reglas del rigor histórico y sus encuadres teóricos suelen provenir de, o son afines a, la disciplina histórica (Núñez García, 2014).



del discurso lógico y referencial de un biógrafo abocado a desgranar la vida de un personaje, generalmente notorio. El alumbramiento desde el cerebro y no desde un útero sugiere un segundo nacimiento y un recorrido vital a partir de la elaboración de los recuerdos.

En suma, desde la primera tira de viñetas todo orienta a entender esta novela gráfica titulada *Una biografía* como un relato autobiográfico a partir del desdoblamiento del autor-narrador en un 'otro' que contempla su propia su vida; sin embargo, la insistencia en el carácter inventado y ficcional del relato genera un nuevo desplazamiento, ahora hacia la narrativa autoficcional, aun cuando la ausencia de un protagonista identificado con el autor a partir del nombre sería una objeción para incluirla en dicho género. Igualmente, se podría aducir que el concepto autoficción recién arraigaría en España al finalizar los años 70, con un incremento notable en el cambio de siglo, pero esto no impide que haya habido escritores que lo anunciaron. Es evidente que Chumy Chúmez, tal como hacen quienes cultivan la práctica autoficcional, desarticula la ilusión autobiográfica situándola en el territorio de la ficción, sin romper completamente con la escritura del yo<sup>13</sup>.

Existen más razones para considerar esta obra más autoficcional que autobiográfica: la rememoración no apela al convencional discurso que reconstruye ordenada y retrospectivamente una trayectoria vital, por el contrario, elige la vía del subconsciente y de la fabulación. La línea del tiempo también discurre por una dimensión quimérica y fragmentaria. El autobiógrafo prefiere relatar su vida a partir de los sueños y no de hechos cotidianos instalados en el tiempo histórico. La ensoñación, el fluir de la conciencia, las fantasías personales, el acercamiento subjetivo con escasos anclajes temporales, conforman una sintaxis narrativa y una cadena alegórica que debe ser descifrada.

El sujeto de la narración se delata como un adolescente que describe sus primeros años, pero rompiendo una vez más las reglas del género memorialístico

---

<sup>13</sup> Manuel Alberca define la autoficción como “una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tiene el mismo nombre que el autor” (2007:158). Ver en el mismo estudio la aparición del concepto teórico, sus rasgos definitorios y diferentes ejemplos de la literatura española.

—no así de la biografía—, continuará la narración hasta concluir en su propia muerte, momento en que vuelve a encontrar el paraíso perdido de los orígenes.



Fig. 21. B: 102.

El plano metatextual recuerda la ambigüedad del género en que se inscribe la obra y subraya el anonimato de los personajes: “Me rezaron un responso y un caballero desconocido leyó unas cuartillas al lado de mis despojos. El orador no citó ni una sola vez mi nombre. Ni ningún otro” (B: 102. Fig. 21).

Debe puntualizarse no obstante, que en gran parte de la novela, la voz se distancia y asume la forma de un narrador omnisciente en tercera persona —con rasgos de cronista—, pero en un plano menos explícito, también en este registro aflora la subjetividad del narrador autoficcional atravesada por la ironía: “Se extrajeron ciento veintidós cadáveres de los cuales ni la mitad habían hecho todavía la primera comunión” (B: 35); o por una mirada lírica e implicada: “En las humildes casas de los mineros se lloró hasta convertir el llanto en ira. No había consuelo para nadie” (B: 35).

## España. Historia reciente y remota

Sin embargo, la ensoñación y la fantasía no desembocan en una reconstrucción de carácter intimista, ni otorgan predominio a la subjetividad o a las peripecias del ámbito privado, por el contrario son inseparables de memoria pública y

generacional. Unas escasas pero fundamentales insinuaciones e imágenes elocuentes sobre el control sobre los ciudadanos y la perversión de los moralistas, sitúan el relato y a su emisor en la España franquista: “Después de los sueños me despertaba en el redil donde vivíamos como ovejas con piel y corazón de ovejas. Nos enseñaban las cuatro reglas aritméticas y las doscientas reglas obligatorias para la salud del cuerpo, del alma y de la patria” (B: 69. Fig. 22); o “[e]n mis tiempos, los corchetes de la moral vigilaban hasta las abluciones más íntimas por temor a que se confundiese el pecado con la higiene” (B: 77. Fig. 23).



Fig. 22. B: 69.

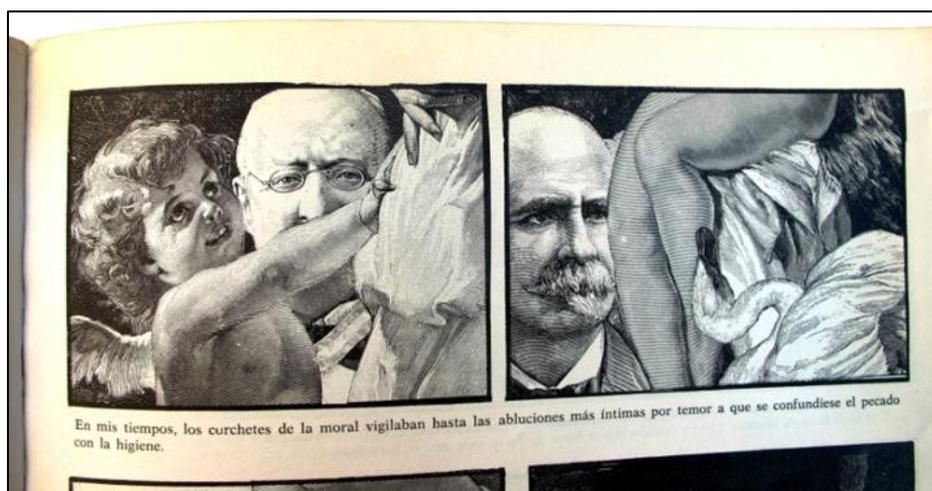


Fig. 23. B: 77.



Determinadas censuras y la represión moral que llevan al niño y al adolescente a refugiarse en la imaginación, son indicadores de una época y de una franja etaria que creció bajo la vigilancia nacional católica de la dictadura. Similares vivencias pueden rastrearse fácilmente en escritores y artistas, “niños de la guerra”, partícipes de las mismas circunstancias epocales, damnificados de “los estragos morales de la educación represiva” (Gracia y Ródenas, 2011: 625): “Fueron años desventurados en que solo se podía vivir la triste y enferma realidad de los ensueños, porque la verdad estaba oculta, sustituida” (B: 65. Fig. 24)<sup>14</sup>.



Fig. 24. B: 65.

En la imagen de cubierta, el niño con la cabeza asomando por el canal de parto aparece, desde el instante de su nacimiento, sometido al control de una fuerza represiva. El hombre —mezcla de corchete y burgués— con una porra en la mano es la antítesis de la maternidad y de sus representaciones históricas. El cuerpo masculino ostenta atributos de autoridad, revela cierto rango social y al mismo tiempo, desaliño y falta de linaje. La conjunción de la fragilidad del neonato y la intimidación del adulto anticipa el clima de opresión en que transcurrirán sus días, lo cual se acentúa con la gama de grises de las viñetas.

La trama, como se adelantó, brinda pocas referencias temporales precisas y prescinde de nombres propios o localizaciones que establezcan un vínculo

<sup>14</sup> Ver “Primero aprendí a mentir para defenderme, después para complacer a mi padre, luego por el simple placer de imaginar y finalmente para refugiarme en ese mundo que cada día construía sin motivo ni ayuda de nadie”; o “Mi conciencia afloró en esa encrucijada bajo esos nombres terribles, con sensaciones contrarias, el azul de Villa Alegría y el negro de la calle Ecce Homo, el placer y el castigo, el sol y la culpa, el pecado y la sal marina, la dulzura y las tinieblas” (Vicent, 2005: 165-166 y 2014: 18).

exacto con España o con acontecimientos históricos reconocibles. Los episodios narrados son más inquietantes porque se potencian con una violencia inverosímil de raíces surrealistas: el comienzo parece ser una clásica referencia a los recuerdos primeros en una paupérrima aldea de pescadores, pero pronto se distorsiona cuando el narrador informa que la principal fuente de ingresos se asienta en el saqueo de los despojos de buques hundidos por temporales, y aumenta cuando se advierte que el carácter rapiñesco de la actividad se extiende a la comercialización de los cadáveres encontrados en la playa o, si se presenta la ocasión, de los náufragos que ellos mismos ahogan cuando los encuentran luchando contra las olas en medio de una tormenta. En ese entorno sitúa el narrador su nacimiento, o mejor dicho, su segundo nacimiento, cuando es rescatado del mar después de que una tormenta lo arrancara del seno de su madre, quien muere en la catástrofe pero nunca dejará de emerger como norte de sus deseos y fantasías sexuales.



Fig. 25. B: 18.



En este punto se introduce un quiebre abrupto por vuelco del registro evocador a un directo enunciado coloquial que proporciona datos claves del relato. Primero sobreviene la confesión del punto de vista del que surge la gran fantasía autobiográfica y el contexto de enunciación:

O sea, que ni hallado en las aguas como Moisés ni leches. Todo era pura cachondez de adolescente desvalido. Ahora sé que significaban las tiernas miradas que veía en sueños cuando me hacía pipí en la cama y tenía que secar las huellas con un pequeño hornillo eléctrico (B: 18. Fig. 25).

A continuación, la imagen femenina primera, en un estado preternatural, reaparece como el *leit-motiv* de su despertar sexual y de los primeros placeres corporales, pero se revela ahora como fruto de la evasión que alimenta su niñez y adolescencia, marcadas por la censura y la culpa introducida por una educación autoritaria, en la que el lector avisado reconocerá la impuesta por la dictadura. La secuencia, que finaliza con una serie de exquisitas viñetas “mudas” (Fig. 35), introduce una de las escasas pero fundamentales coordenadas temporales con referencias extratextuales: “Eran años difíciles para todos. Solían entonces los ángeles llevar las vírgenes al cielo entonando entre los dientes canciones de Machín<sup>15</sup>. Betty Grable<sup>16</sup> nos decía que al otro lado del mar se vivía con las tetas sueltas. Que los sueños, sueños son” (B: 19).

---

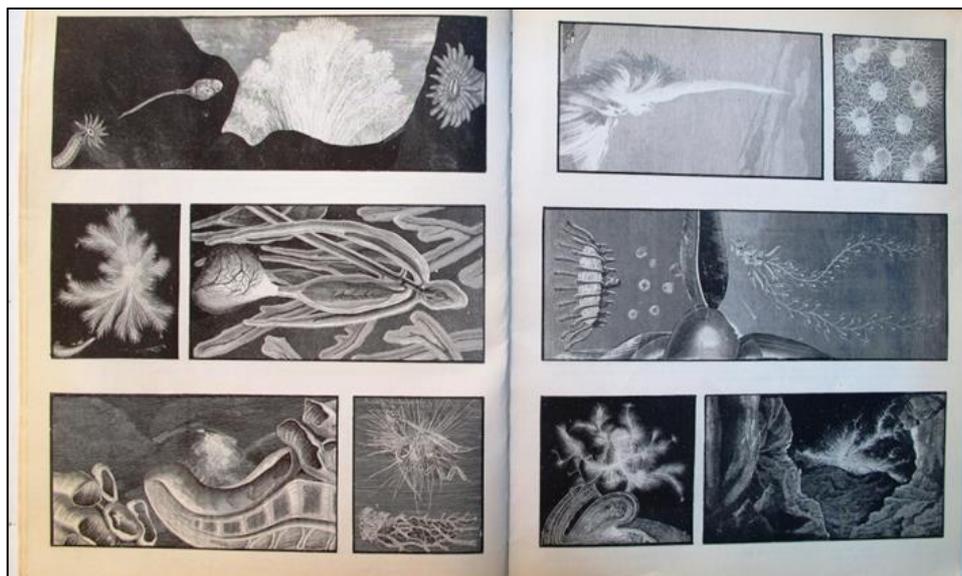
<sup>15</sup> Célebre cantante cubano (1903-1977). Sus interpretaciones de “Angelitos negros”, “El manisero” o “Dos gardenias” gozaron de enorme éxito.

<sup>16</sup> Cantante y actriz estadounidense (1916-1973). Se hizo mundialmente famosa por la foto en traje de baño tomada durante la Segunda guerra mundial.



**Figs. 25a y 25b.** Betty Grable, *Pin up*, 1943 y Antonio Machín, en [https://es.wikipedia.org/wiki/Betty\\_Grable#/media/File:Betty\\_Grable\\_20th\\_Century\\_Fox.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Betty_Grable#/media/File:Betty_Grable_20th_Century_Fox.jpg) <http://www.junglekey.es/search.php?query=antonio+mach%C3%ADn&type=shop&lang=es&region=es&img=1&adv=1> [15 de marzo de 2016].

A continuación se produce una nueva bisagra narrativa con el regreso al momento de su fecundación con una serie de imágenes que insume cinco páginas muy ponderadas por la crítica: “Luego todo acaeció según las rigurosas leyes del azar determinado” (B: 28-29. Fig. 26).



**Fig. 26.** B: 28-29.

Similar alianza entre el mundo real y la recreación onírica funciona para narrar el siguiente momento, encuadrado en el trabajo en las minas de carbón con foco en una gran explosión que diezma a mineros y destruye las familias. La visión dramática, irónica e hiperbólica, se intensifica con la descripción de las fastuosas ceremonias que la clase alta organiza en honor de las víctimas. La pluma sarcástica del viñetista y su proverbial humor negro reaparecen en la letra y la imagen del collage: “Una caridad sin límites. Una noble y joven viuda llegó a ofrecer su cuerpo para pasar un fin de semana en la fosa común de los muertos si previamente se instalaba una cama de matrimonio y un bidet de agua corriente. Al fin la cosa quedó, como siempre, en un banquete” (B: 37. Fig. 27).



Fig. 27. B: 37.

La insultante ceremonia desata una revuelta popular. Con la misma fantasmagórica incursión en hechos luctuosos del pasado, la guerra, la violencia y la omnipotencia de los vencedores se vuelca en sucesivos cuadros. El humor negro que caracteriza las creaciones del viñetista se reconoce más aún si determinados pasajes se leen como reescritura irónica de su libro *Yo fui feliz en la guerra* (1986): “Fueron años de felicidad inolvidable para los que entonces éramos niños. Saltábamos sobre los charcos de sangre para salpicarnos unos a otros y coleccionábamos ojos que arrancábamos a los muertos que se quedaban tiosos en las esquinas” (B: 45. Fig. 28).

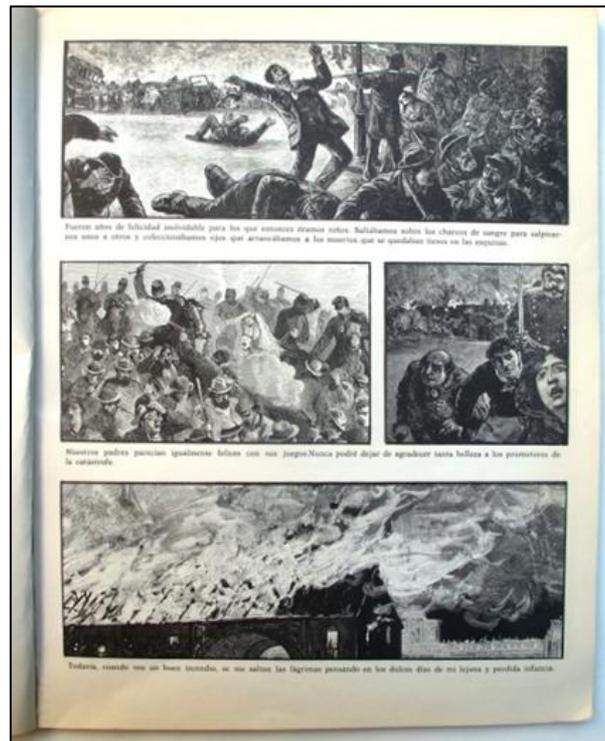


Fig. 28. B: 45.

Recurrentemente, vuelve la represión del sexo y la evasión por la vía de los sueños: “Yo quería ser bueno como un angelito y no tocarme el pitilín con las sucias manos de la lujuria. Pero un mal hombre me raptaba y me llevaba en su caballo alejándome de las hadas buenas de la castidad” (B: 56. Fig. 29).

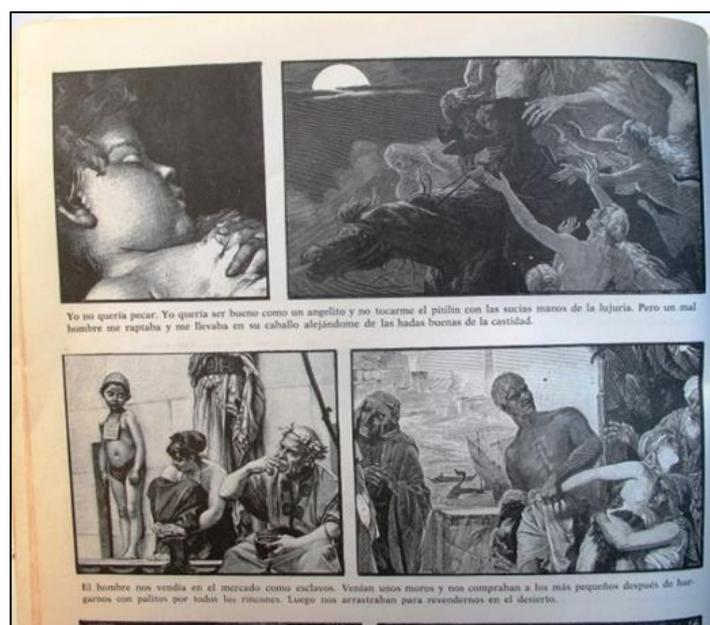




Fig. 29. B: 56.

El viaje ilusorio tiene una escala en la antigua Grecia, espacio utópico —y tópico— de la huida hacia un mundo pagano libre de constricciones que, sin embargo, finalmente sucumbirá también a un orden destructor (B: 83. Fig. 30).



Fig. 30. B: 83.

La deriva imaginativa terminará con la propia muerte del biógrafo/autobiografiado, y las correspondientes ceremonias fúnebres. En el viaje final revive el naufragio originario que marcó su vida y lo lleva por un momento a los brazos amorosos de la madre.

El último módulo narrativo describe una realidad futura donde el humor negro y las situaciones propias de la ciencia ficción se conjugan para describir un mundo feliz cuya prosperidad se sustenta en el aprovechamiento de cadáveres primero, y de subalternos vivos que son sacrificados después. Máquinas de sofisticada tecnología permiten llevar a la humanidad a un estado de placidez y equilibrio, donde todo está resuelto sin esfuerzo, sin privaciones, sin conflictos. Hasta que un niño impelido por la curiosidad y ansias de saber indomables, querrá indagar sobre el origen de esa felicidad permanente. Con la fuerza atávica que mueve la búsqueda de la verdad, pondrá otra vez en marcha a sus congéneres en el camino del conocimiento:

Hasta que un día un niño se sienta aburrido de tanta monserga y mire a lo lejos y sienta la curiosidad saber de donde [sic] viene la luz que les embriaga de felicidad. Esa curiosidad pondrá a los hombres en marcha porque la búsqueda de la verdad habrá empezado de nuevo (B: 109).



La fragmentaria y deliberada construcción caótica del relato, en el cual el fuerte contraste entre el grabado decimonónico y la impronta surrealista del discurso construyen una representación de España enclavada en dos épocas separadas por un siglo, que sin embargo, parecen igualadas y superpuestas. Gracias al escamoteo de coordenadas históricas reconocibles y a la utilización de imágenes que por sí solas sitúan al lector en el lejano mundo del siglo XIX, *Chumy Chúmez. Una biografía* proporciona elípticamente una visión de la posguerra y recrea de manera alusiva el clima cultural de la dictadura franquista desde el punto de vista de un niño que en la adultez toma conciencia de la opresión, censura y violencia en que creció. A la vez habilita una lectura atemporal que reproduce una mirada ambigua sobre el mundo, sombría y reparadora a la vez. Mediante verdaderas inmersiones visuales reafirma la fantasía y el ensueño como parte inextricable de lo real y del territorio suprarreal donde residen claves ocultas para comprender el mundo.

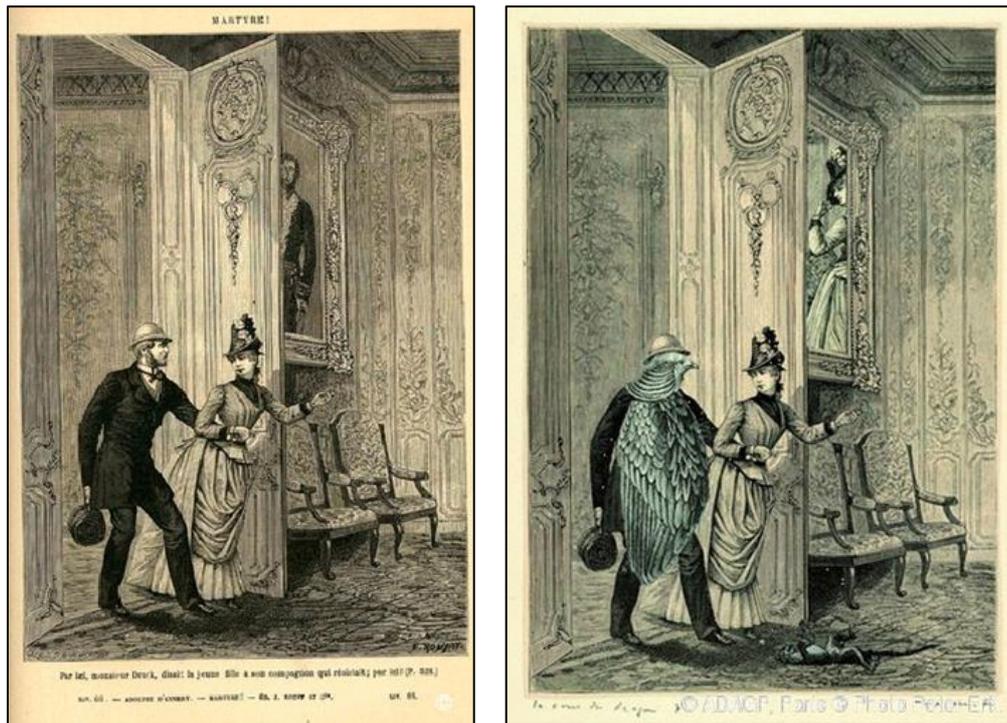
### **Dos pasados revisitados: las vanguardias y el arte de masas**

Como he anticipado, la escasa crítica existente sobre esta singular obra señala el precedente de *Tres novelas en imágenes*, las novelas-collage de Max Ernst escritas entre 1929 y 1933. Para sus recreaciones utilizó obras de Sade, *Fantômas*, Doré, Grandville, tapas de novelas policíacas y tratados de medicina (Musée d'Orsay, 2009). El surrealista alemán fue el único artista que en plena vanguardia utilizó grabados para desarrollar esta técnica. (Figs. 31 y 32)<sup>17</sup>.

Probablemente Chumy Chúmez los conoció y se sintió atraído por las fantasías que a través de imágenes alucinatorias realizaba una crítica feroz al orden burgués y a su tabla axiológica, desestabilizando las bases religiosas, sexuales y sociales de las satisfechas y ensimismadas capas encumbradas de la sociedad europea.

---

<sup>17</sup> Hasta la exposición del Musée d'Orsay en 2009, los *collages* de Max Ernst solo se habían expuesto integralmente (excepto cinco planchas, sin duda juzgadas demasiado blasfematorias) en marzo de 1936 en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid, justo antes de que estallara la guerra civil española (Musée d'Orsay, 2009).



**Figs. 31 y 32.** Alphonse d'Ennery, "Ilustración del Martirio", 1885 Archivos Werner Spies y Max Ernst, viñeta: *Una semana de bondad. La corte del dragón*, en [http://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/en-el-museo-de-orsay/exposiciones-en-el-museo-de-orsay-mas-informaciones/articulo/les-collages-de-max-ernst-20484.html?S=&cHash=83c594fbd&print=1&no\\_cache=1](http://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/en-el-museo-de-orsay/exposiciones-en-el-museo-de-orsay-mas-informaciones/articulo/les-collages-de-max-ernst-20484.html?S=&cHash=83c594fbd&print=1&no_cache=1) [10 de abril de 2016].

Chumy Chúmez publica *Una biografía* en 1973, es decir, en pleno tardofranquismo –o ya en transición para otros– y en un contexto estético y cultural que ya no es el de las vanguardias históricas. Es de suponer que al cómic no le fue ajena la crisis del realismo social de posguerra; la obra analizada evidencia la búsqueda de otros caminos estéticos. Pero la intervención que realiza el humorista sobre los materiales ilustrados del siglo XIX, si bien muestra consonancias con las novelas-*collage* de Ernst, no responde a la misma raíz estética, los efectos son de más amplio espectro y las técnicas no coinciden totalmente. Ernst, con un gesto en que se reconoce la modernidad estética y las vanguardias, recurre a la provocación mediante la crítica simultánea al género folletinesco y a los valores burgueses, reformulando el material pretextual mediante metamorfosis de los seres humanos en seres siniestros. Sus figuras antropomórficas se internan en las simas de la abyección y bucea en perversiones del inconsciente que recuperan a Sade con un nuevo desenmascaramiento del costado oculto de las virtudes burguesas anticipado por el autor de *Justine*. Hombres y mujeres en actitudes ambiguas o depravadas resaltan el fondo oscuro

y perverso subyacente a la corrección ejemplar de la clase dominante, que además, en los tiempos de Ernst, había convalidado la Gran guerra e incubaba la Segunda guerra mundial. La supresión del texto al pie de foto aumenta el misterio e incita al lector a completar los significados abstrusos (figs. 33 y 34).



**Figs. 33 y 34.** Max Ernst, viñeta: *Una semana de bondad. El agua*  
y Max Ernst (1891-1976), viñeta: *Una semana de bondad.*  
*La risa del gallo, en*

[http://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp\\_bd7a17cdf741f792ff2d9e908bbb913c.gif](http://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_bd7a17cdf741f792ff2d9e908bbb913c.gif)  
[http://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp\\_4a2a033e5402335817ab247cc5b6dc44.gif](http://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_4a2a033e5402335817ab247cc5b6dc44.gif)  
[10 de abril de 2016].

En Chumy Chúmez, en cambio, el texto escrito adquiere un papel primordial; la independencia que establece entre la imagen y el versículo permite que ambos destaquen en sus propios planos expresivos. Al contrario de las ilustraciones del alemán, reiterativas en cuanto al encuadre, Chumy busca potenciar la belleza y el lenguaje visual, que en distintos pasajes prescinde del texto y sobrelleva el relato sin otra apoyatura que la imagen (fig. 35).

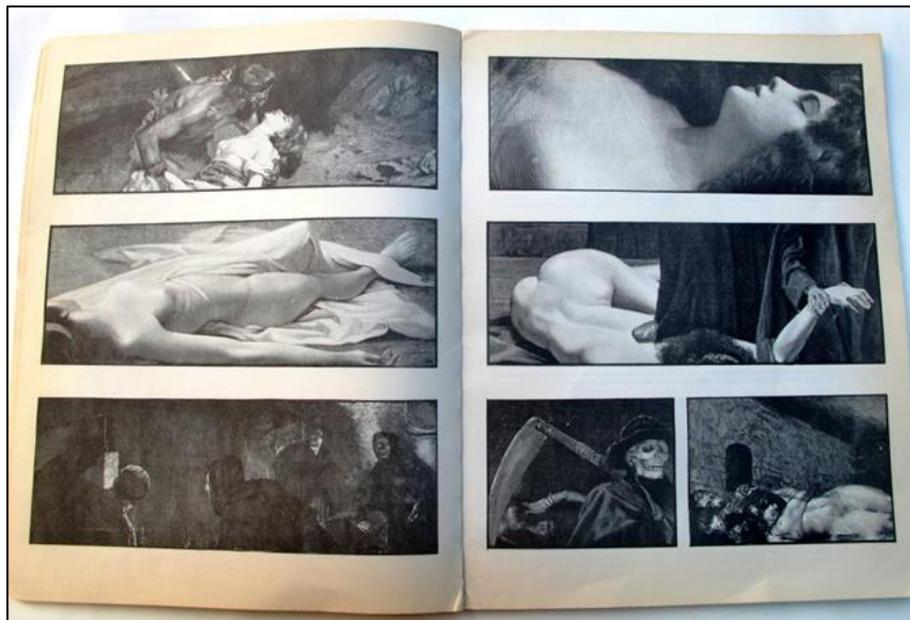
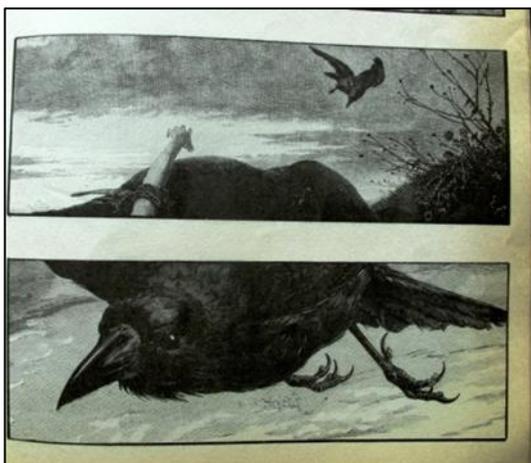


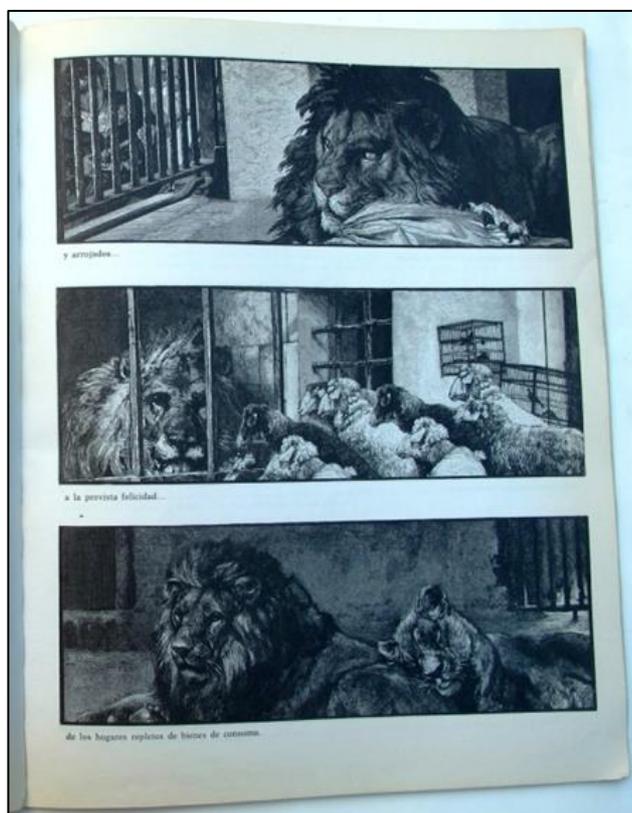
Fig. 35. B. 23-24.

Su familiaridad con el cine y con el arte visual le permite realizar encuadres y perspectivas que realzan la imagen y las cualidades estéticas de las ilustraciones, con acercamientos que recuerdan los primeros planos cinematográficos (figs. 36-38).

Onde claramente se distingue é na composição de página, sempre composta por três tiras por página, e texto em baixo de cada tira/ vinheta, um formato rígido, tradicional e facilmente reconhecível da BD. A sensação que as imagens nos transmitem é de planos cinematográficos, o que não será de estranhar, uma vez que o autor além de cartoonista também era realizador de filmes (5), havendo sequências sem texto perfeitamente assombrosas – a do sonho, da fecundação (microscópica), dos pássaros (da morte) [...] ou a do leão (Farrajota, 2013).



**Figs. 36 y 37. B: 51.**



**Fig. 38. B: 71.**

Chumy Chúmez no interviene ni deforma las ilustraciones, o si lo hace, no deja rastros evidentes, ni introduce elementos antropomórficos ni recurre al bestiario, por el contrario, las hipotéticas intervenciones del dibujante —esa zona está pendiente de una investigación— tienden a borrarse y mimetizarse con el original. Lejos de remedar el género desde los valores de la alta cultura —como lo hicieran las vanguardias—, realiza un homenaje a los viejos grabadores, exalta las cualidades artísticas de las ilustraciones y las revaloriza al ponerlas al servicio de su relato<sup>18</sup>. Con distinto procedimiento que el utilizado por Max Ernst, introduce el factor surrealista para ilustrar la ficción autobiográfica bebiendo fundamentalmente en la esfera del inconsciente y apelando a la ensoñación, la fantasía y un lenguaje verbal y visual con reminiscencias del automatismo psíquico. Sin embargo, a diferencia del dadaísta alemán, Chumy Chúmez, se mantiene en las capas menos profundas de la psique; su discurso anamnético es inteligible y sus recursos visuales son susceptibles de una decodificación: “Todavía no he podido limpiar el sentido de culpa con que mancharon mi inocencia los enemigos mortales de la vida” (B: 78. Fig. 39).



Fig. 39. B: 78.

<sup>18</sup> He tratado anteriormente la diferente relación que establecen las vanguardias históricas con el arte elevado y el arte de masas (Macciuci, 2009: 17 y ss).



Por otro lado, sus operaciones de mestizaje y préstamos son más variadas, ya que se perciben diálogos con géneros como la ciencia ficción, en particular con la introducción de distopías situadas en el pasado o en el futuro (figs. 40 y 41) así como con otros lenguajes no verbales, sobre todo, el fílmico.

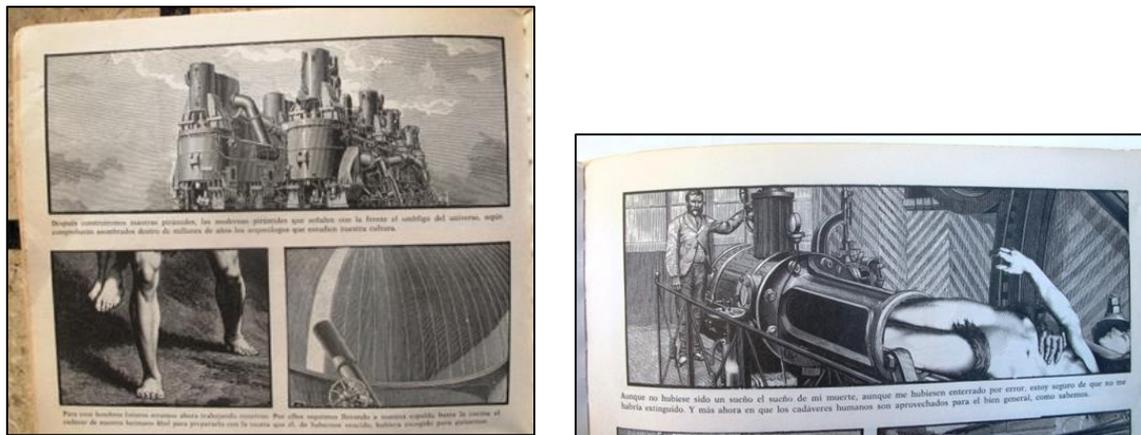


Fig. 40 y 41. B: 106 y B: 103.

Con razón Chumy Chúmez pedía que su novela no fuera leída como surrealista, ni asociada a la novela-*collage* de Marx Ernst.

As imagens são também retiradas de revistas ilustradas do século XIX, por isso, elas são também na essência gravuras, dando, tal como os livros de Ernst, alguma coerência formal e estética. Chuméz [sic] admite também que não queria que as suas colagens ganhassem uma dimensão surrealista, o que se conclui que deveria conhecer os livros de Ernst e não queria ser facilmente comparado, embora isso seja quase inevitável por não haver muitas obras assim (Farrajota, 2013).

Su creación, decididamente posmoderna, más que provocar, busca rescatar y ponderar unas prácticas —artes gráficas, historieta— situadas fuera del canon museístico. En ella la cita, el homenaje, la imbricación mestiza de lo nuevo y lo viejo, la recuperación de un realismo reformulado, el distanciamiento irónico del propio discurso, son claros sellos epocales que certifican el surgimiento de una nueva mentalidad que a mediados del novecientos puso en cuestión los principios de la filosofía moderna<sup>19</sup>. Con los textos ‘legibles’ y amenos de las ilustraciones

<sup>19</sup> Tras el cambio de paradigma, sobrevendría la incorporación de un nuevo utillaje teórico-crítico para abordar los diálogos transartísticos e intermediales de las obras y la maduración de una nueva

masivas del siglo XIX, Chumy Chúmez interpone trampantojos a la censura e interrogantes al lector, que culminan en la paródica conquista del estado de bienaventuranza del final. Con irónicas citas de los relatos utópicos terrenales y celestiales de la modernidad (marxismo, cristianismo), describe el mundo feliz logrado gracias al mejor aprovechamiento de los pueblos ‘inferiores’ por la sociedad ‘civilizada’: “No existirá la propiedad privada y todo será de todos. No habrá bajas pasiones porque todos vivirán constantemente en la plenitud del placer y la sabiduría. Los hijos serán de todos y estarán prohibidos los parecidos” (B: 108. Fig. 42).

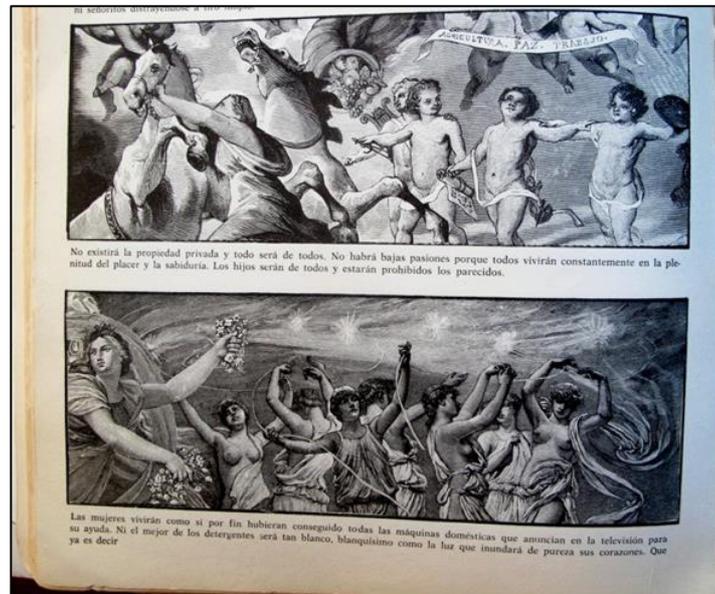


Fig. 42. B: 108.

### Cierre: territorios por desandar

Sin duda, *Chumy Chúmez. Una biografía* es una creación atípica en la trayectoria del humorista vasco. Si se consideran los cinco años que le insumió su elaboración, resulta que comenzó a escribirla en los años de la Ley de Prensa e Imprenta —Ley “Fraga”— de 1966, cuando la búsqueda de nuevos espacios de libertad entraría en una etapa decisiva. Es evidente que la obra revela claves de

sensibilidad para valorar bienes culturales de procedencia diversa, todo lo cual contribuiría a poner en valor obras raras y mestizas como la analizada (Macciuci 2009: 7-27).



sus circunstancias de producción; el espíritu crítico y mordaz de las viñetas breves del autor no desaparece, aunque quede en gran medida velado por el registro metafórico y simbólico. Sin embargo, el clima opresivo y la tensión entre libertad y represión, religión y placer, que el protagonista sufre en sus etapas de crecimiento, dejan un testimonio concluyente de la época, incluso aunque haya una voluntad de trascender el contexto inmediato de la dictadura para instalar reflexiones —escépticas— de alcance más universal sobre la naturaleza del hombre y el fracaso de los proyectos redentores.

Respecto de los rasgos formales, podría profundizarse en la dilucidación de las marcas generacionales presentes en *Una biografía* desde el punto de vista del sistema artístico, caracterizado por la búsqueda de alternativas al agotado el realismo social de posguerra pero sin decantarse radicalmente por el hermetismo extremo de la experimentación que alcanza su apogeo en la primera mitad de los setenta. La novela gráfica de Chumy Chúmez pone de manifiesto que en las expresiones culturales no canónicas se producía el mismo fenómeno que en las bellas artes y las bellas letras: el siglo XX había asistido a sucesivas y emparentadas dialécticas, realismo-experimentación, esteteticismo-compromiso, arte nuevo-arte de avanzada, arte elevado-arte de masas, debatidas por una crítica polarizada por la polémica Lúkacs–Adorno, hasta que en el último cuarto de la centuria, estos binomios dejaron de ser antitéticos<sup>20</sup>. El pasado se volvió de pronto un territorio amigable, al que se podía acudir para reformularlo, con respeto, o ironía, o distanciamiento irreverente o provocación; o con todo al mismo tiempo.

En 1973, año de publicación de *Chumy Chúmez. Una biografía*, la narrativa hegemónica estaba representada por el modelo experimental y por los altos registros de la modernidad estética —léase Goytisolo, Benet— (Oleza 2012). Pero, se sabe, los cambios estéticos necesitan tiempo para madurar y las tensiones en el campo no son unidireccionales, aunque la historiografía afirme y se afirme en fechas e hitos editoriales (Macciuci 2006: 7-20). La historieta objeto de este estudio viene a demostrar que el autor se valió del lenguaje masivo del grabado decimonónico pero también de materiales la alta cultura, con unos

---

<sup>20</sup> Desarrollo ampliamente estas hipótesis en Macciuci, 2006.



resultados que dialogan literariamente con los mestizajes y revalorizaciones llevados a cabo por Vázquez Montalbán, entre otros. Viene a demostrar también, que el análisis transartístico abre fructíferos rumbos para profundizar en las producciones artísticas, y que notables innovaciones a menudo surgieron en las zonas menos canónicas y exploradas del arte y de la literatura.

Paralelamente, *Una biografía* explora nuevas formas de dar cuenta de la realidad inmediata, un desafío para quienes evitaban repetir los moldes de la narrativa social de medio siglo. El discurso autoficcional, merced al desdoblamiento y escamoteo del yo, y a la alternancia de la primera y la tercera personas, en muchos pasajes se aproxima a la crónica, otro de los géneros vecinos del género autobiográfico (May, 1982). La voz narradora se aleja del lugar de la memoria personal y asume la función dar testimonio de la experiencia colectiva, esto es, “asistir, estar presentes y atentos en la aquiescencia de los sentidos, y recuperar en esa presencia, en el cuerpo puesto como garante, la posibilidad del relato” (Núñez, 1994: 196). El “yo digo que fui eso” se reemplaza por “yo estuve ahí y digo” (1994: 204).

Desde la perspectiva del testimonio, la novela gráfica de Chumy Chúmez pone de manifiesto que las complejas nociones de compromiso, denuncia, intelectual crítico, acuñadas en el anterior cambio de siglo, se reformularon y encontraron cauces diversos al final de la dictadura franquista. Uno de ellas tuvo en la viñeta gráfica un ariete decisivo. No se trata de dirimir si el historietista fue un artista encolumnado políticamente, según las fórmulas clásicas del hombre de pensamiento u hombre de acción, sino de constatar el papel revulsivo que desempeñaban sus obras en un contexto de cotidianos forcejeos con la censura. Chumy Chúmez se valió normalmente del lenguaje directo de las viñetas de *La codorniz*, diario *Madrid*, *Hermano lobo* y, excepcionalmente, de las experimentaciones alegóricas, de sentidos más soterrados y enigmáticos, pero de cualquier forma incisivos, de *Una autobiografía*; modalidades diferentes expresadas por un espíritu crítico que trabajó con la pluma. Dos formas diversas de dejar testimonio de una época.

Queda un vasto territorio por iluminar de esta notable y ‘ex-céntrica’ novela gráfica: sus múltiples placas de sentido, el análisis del proyecto estético



subyacente, la reconstrucción del procedimiento creativo —del cual muy poco se sabe más allá de lo declarado por el autor y el editor—. Las colecciones de las revistas utilizadas esperan una tarea de expurgación para conocer a fondo el trabajo realizado por el célebre dibujante y humorista vasco y desvelar cómo y cuándo el préstamo se vuelve montaje, intervención, creación, cita o invención.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel (1997). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALONSO CHOUZA, Alan Manuel (2015). *Marx Ernst. Novelas collage*. Universidad de la Laguna. Repositorio Institucional. Colección TFG. Historia del arte: Tenerife, en <http://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/1363/Max%20Ernst%3B%20novelas%20collage.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [1 de agosto de 2016]
- CATELLI, Nora, 1991. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- CHUMY Chúmez (1973). *Chumy Chúmez. Una biografía*. Madrid: Fundamentos.
- FARRAJOTA, Marcos (2013). *CHILICOMCARNE.COM. Comix Remix, parte I*, en <http://chilicomcarne.blogspot.com.ar/2013/02/comix-remix-parte-i.html> [http://www.chilicomcarne.com/index.php?option=com\\_content&task=view&id=13](http://www.chilicomcarne.com/index.php?option=com_content&task=view&id=13) [10 de abril de 2016]].
- GARCÍA, Luis (Ed.) (S/A). *Del cómic a la novela gráfica. Literatura.com*, en <http://www.literaturas.com/v010/sec0712/suplemento/index.html> [30 de julio de 2016].
- GRACIA, Jordi y Domingo RÓDENAS, 2011. *Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010. Historia de la literatura española*. T. 7. Dirigida por José Carlos Mainer. Barcelona: Crítica.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe (2008). “La vida es inocente”, en *Catálogo. Españoleando. Chumy Chúmez en el diario ‘Madrid’*. Madrid: Asociación de periodistas europeos, en <http://www.apeuropeos.org/espanoleando-chumy-chomez-en-el-diario-madrid/> [10 de abril de 2016]]. <http://www.uhu.es/publicaciones/ojs/index.php/erebea/article/view/2305>>. [1 de agosto de 2016]
- MACCIUCI, Raquel (2006). *Final de plata amargo. De la vanguardia al exilio. Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Rafael Alberti*. La Plata: Al Margen.
- MACCIUCI, Raquel (2009). “Literatura, cultura, medios, soportes: nuevos campos y deslindes”. En R. Macciuci (ed.). *Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos: mestizajes genéricos y diálogos intermediales*, número monográfico, *ARBOR* (Vol. CLXXXV Anexo 2 jul.-dic. 2009), y *MAIA*: Madrid, pp. 7-39.
- MACCIUCI, Raquel (2006). “Narrativa española de los años setenta: Visión expandida”. *Alp: Cuadernos Angers - La Plata*, n.º 6(6): pp. 7-20. en [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.7186/pr.7186.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7186/pr.7186.pdf) [2 de agosto de 2016].
- MAY, Georges (1982). *La autobiografía*. México: FCE. Trad. Danubio Torres Fierro.



- (1.<sup>a</sup> ed. en francés *L'autobiographie*, 1979).
- MUSÉE D'ORSAY (2009). *Max Ernst "Une semaine de bonté"*. Los collages originales, en [http://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp\\_8474f2e598807e1bba3b9c1653c19db6.gif](http://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_8474f2e598807e1bba3b9c1653c19db6.gif) [10 de abril de 2016].
- NÚÑEZ, *Jorgelina* (1994). "Victoria Ocampo: La lección del testimonio". En Juan Orbe (comp.). *Autobiografía y escritura*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 197-205.
- NÚÑEZ GARCÍA, Víctor M. (2014). "La biografía como género historiográfico desde la Historia Contemporánea Española". *EREBEA. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, [S.l.], n.º 3, feb., Universidad de Huelva.
- OLEZA, Joan (2012). "Un realismo postmoderno". En *Trazas y bazas de la modernidad. Ensayos desde el cambio cultural*. Ed. de Raquel Macciuci. Pról. de José María Pozuelo Yvancos. La Plata: Ediciones del lado de acá, pp. 190-205.
- VICENT, Manuel (2005). *Contra Paraíso*. Dibujos de Andreu Alfaro. Pról. del autor y epílogo de A. Alfaro. Valencia-Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- VICENT, Manuel (2014). "Travesía literaria". En Raquel Macciuci y Federico Gerhardt. *Dossier. Manuel Vicent. Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de La Plata*. La Plata: FAHCE-UNLP, en <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/iii-congreso-2014/iii-congreso-2014/dossier-manuel-vicent>
- WIKIPEDIA. <https://ca.wikipedia.org/wiki/Portada> [10 de abril de 2016].
- VV.AA. (2008). *Catálogo. Españoleando. Chumy Chúmez en el diario 'Madrid'* (2008). Asociación de periodistas europeos: Madrid, en <http://www.apeuropeos.org/espanoleando-chumy-chomez-en-el-diario-madrid/> [10 de abril de 2016].
- WIKIPEDIA. <https://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada> [10 de abril de 2016].

Fecha de recepción: 21 de abril de 2015

Fecha de aceptación: 1 de septiembre de 2016



## Sobre la fatiga de los materiales y de las formas: una reflexión sobre *Mort Cinder*

On Fatigue of Materials and Forms: a Reflection about *Mort Cinder*

LAURA VAZQUEZ  
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES / CONICET

**Resumen:** Este artículo tiene como objetivo trabajar la historieta *Mort Cinder* con la intención de rastrear cómo la dimensión gráfica de la historieta tensiona entre el arte y el mercado en el contexto de los modernos años sesenta y en correlación a los procedimientos estéticos del lenguaje historietístico y a las novedades estilísticas de la época. Para ello se abordarán las lecturas de Oscar Masotta sobre la obra brecciana y las relaciones que *Mort Cinder*, como producción excepcional y paradigmática estableció con el campo historietístico y artístico de la etapa. Se trata del análisis de una estética y de una narrativa mixturada y cruzada por operaciones complejas, inestables y extraordinariamente, provisionales.

**Palabras clave:** Historieta, crítica, arte, literatura.

**Abstract:** This article aims to work over the comic *Mort Cinder* with the intention to track how the graphic dimension stresses the relation between art and market in the context of the modern sixties and in correlation to aesthetic procedures in the sequential language and the stylistic developments of the time. In order to do so, the article will review Oscar Masotta's works over Alberto Breccia's art in *Mort Cinder* as a paradigmatic and exceptional work from the period. It is an aesthetic analysis of mixed and crossed operations that are unstable, but temporary at the same time.

**Key words:** Comic, Critic, Art, Literature.



## Introducción: crítica, modernidad y descarte

"...Y no nos ocupamos de historietas porque pretendamos ser modernos: es que la historieta es moderna".  
Oscar Masotta, *La historieta en el mundo moderno* (1970: 11)

Con guión de Héctor Oesterheld<sup>1</sup> y dibujos de Alberto Breccia<sup>2</sup>, *Mort Cinder* fue publicada en la segunda época del semanario *Misterix* de editorial Yago desde el número 714 (20/7/62) hasta el 800 (13/3/64)<sup>3</sup>. Un año después de concluida la serie, la revista *Misterix* dejaba de publicarse y Breccia comenzaba a dictar clases de historieta en la Escuela Panamericana de Arte y en el IDA (Instituto de Directores de Arte). El mismo año que comenzaba *Mort Cinder*, Antonio Berni ganaba el premio de la Bienal de Venecia<sup>4</sup>. Pero si en uno lo residual y el material de descarte forman parte de su marca autorial y distintiva (véase *Ramona Montiel* y *Juanito Laguna*), en el otro, la técnica expone un origen no necesariamente deliberado.

Entonces, la pregunta podría ser: ¿cuál es la *clave* de esa diferencia, puesta en relación? Uno es el artista plástico cuyo nombre resuena por los pasillos de las vanguardias de los sesentas, el otro, el tripero devenido en dibujante que torsiona hasta el hartazgo los materiales y los límites de su "medio de entretenimiento". Y a partir de ambos, en Argentina, ni la historieta de tablero ni la pintura de caballete serán las mismas. Trastocan sus respectivos campos de pertenencia: los cruzan, los invierten, los mixturán y, especialmente, sus

---

<sup>1</sup> Héctor Germán Oesterheld nació en Buenos Aires el 23 de julio de 1919. Fue secuestrado en 1977. Aún su cuerpo continúa desaparecido víctima del genocidio perpetrado por la última dictadura argentina (1976-1983).

<sup>2</sup> Alberto Breccia nació en Montevideo el 15 de abril de 1919, a los pocos años sus padres se mudan a Buenos Aires y se establecen en el barrio de Mataderos. Falleció en Buenos Aires el 10 de noviembre de 1993.

<sup>3</sup> La revista dejó de pertenecer a editorial Abril en 1961 y pasó junto a otras publicaciones de la empresa a formar parte de los títulos de Yago hasta dejar de editarse en 1967. Quisiera resaltar que por razones teórico metodológicas no podré detenerme en el guión de Oesterheld (ni en las complejidades de su empresa narrativa) como tampoco en las obras conjuntas que preceden o continúan la serie.

<sup>4</sup> Pablo Turnes plantea un hallazgo: "De hecho, ambos se conocieron personalmente a principios de la década de 1970 en la Bienal del Humor y la Historieta de Córdoba, aunque pareciera ser que no hubo realmente un diálogo entre ellos". (Turnes, 2015a: 59). He trabajado la relación Berni/Breccia en Vazquez, 2010. Véase también y en relación a otros artistas plásticos de la etapa la investigación de Turnes ya citada.



operaciones transgresivas hacen que los críticos de la plástica o de la historieta, no puedan eludir de aquí en más, sus incómodas referencias. No hay posibilidad de cerrar el sentido sin caer en la trampa<sup>5</sup>.

La obra de Breccia pone en entredicho la palabra de la crítica institucionalizada y, por lo tanto, obliga con su producción a una refundación permanente del arte, al ensanchamiento de sus límites y a la necesaria fuga hacia delante de sus límites y contornos. Como sabemos, la crítica está obligada a pensar/se en la ubicuidad de sus objetos y la desmaterialización de la acción artística, siempre más importante que el resultado, Ya lo señalaron Oscar Steimberg y Oscar Traversa; la crítica de arte es tanto efecto como causa de la obra y opera, por lo tanto, en el proceso:

Las tensiones derivadas de estas búsquedas, por otra parte insoslayables dentro de un estilo de época que no deja de buscar las razones de sus elecciones pero se niega a aceptar sus cierres de sentido, han conformado los modos contemporáneos del saber y de la reflexión sobre el saber en estos dominios (Steimberg y Traversa, 2010: 1).

Ahora bien, si hay algo que relaciona a Berni con Breccia, además del uso atípico de materiales inéditos, es la construcción de una figura de autor en la rareza y en la excepción. Ambos le tuercen el brazo al destino y hacen de la necesidad, virtud (Bourdieu, 1988). Esa atipicidad que invoca desplazamientos de clase y tensiones en el campo del arte (y de sus industrias) confirma la eficacia de la intransigencia al mercado. Sus producciones se des/colocan de los terrenos conocidos y de los procesos transitados y van “tanteando” los materiales (tinta china o cajas de embalaje, acuarela, sangre, metales, plásticos, telas o el fleje punzante de una *Gillette*) como si se tratase de un juego de encastre en el que el orden es aleatorio y contingente.

---

<sup>5</sup> Al respecto se recomienda especialmente la tesis de doctorado de Pablo Turnes (2015a) si bien permanece aún inédita considero que se trata de la investigación más luminosa sobre la trayectoria (vida y obra) de Alberto Breccia escrita hasta el momento. Otros investigadores (entre los que me incluyo) hemos abordado el itinerario brecciano como excepción; Turnes ha realizado un análisis riguroso de su recorrido trazando un arco que va desde los trabajos por encargo realizados por Breccia (trabajo asalariado) hasta aquellos experimentales que tensionan el lenguaje de la historieta sin salirse de la industria. En sus palabras: “La excepción presentada por Breccia está relacionada con la puesta en tensión constante de esa paradoja, en la toma de riesgos en principio innecesarios para la lógica industrial, finalmente fundadoras de nuevas formas de leer en y desde la historieta”. (Turnes, 2015a: 2).



No se trata simplemente de la técnica del “collage” (reducida, casi siempre, a su versión manual y artesanal y por lo tanto, mal valuada en los mercados del arte) sino de la intención consciente (la aventura reflexiva) de fatigar los materiales. El escritor César Aira señala que las obras de arte son signos en los que “se encarna” aquello mismo que significan. En su novela, el personaje observa que los broches colgados en el tendedero no resisten el paso del tiempo por la “fatiga de los materiales y de las formas”. Y las historietas de Breccia vienen, entonces, a erosionar los dispositivos de su emplazamiento, a agotar las formas y a desviarse de la lógica industrial y seriada de su confección:

Hay que tomar los pedazos, mirarlos con atención. Rotos, partidos. Son unos pequeños objetos frágiles, pero no tanto. Y casi nada es tan frágil como para romperse solo. Mal hechos, seguramente, mal fundidos, mal cortados, con fallas. Se puede culpar a la falta de control de calidad en la industria nacional: salvo que sean importados, de Taiwán, de Brasil [...]. Lo cierto es que les llegó la hora. Pobrecitos. Hay algo que se llama “fatiga de los materiales”, y puede ser eso lo que es está pasando a los broches. Pero el argumento no resiste la crítica. No es sólo que los broches que caducan tienen distinta edad, sino que no se trata del mismo material: algunos son de plástico, otros de madera, otros de alambre. Lo único que tienen en común es que son broches, con forma de broches. En todo caso habría que hablar de una “fatiga de las formas” [...]. Podría afectarlas, es cierto, la fatiga de los materiales que les hacen de soporte. No era así en este caso, pude comprobarlo al tacto porque la madera, el plástico y el metal de los fragmentos de broches difuntos seguía firme, sin asomo de desintegración. De modo que había que rendirse a la evidencia: existía una fatiga de las formas, todavía no diagnosticada por la ciencia, y de la que yo había presenciado su primera manifestación [...]. en el peor de los casos, nos quedaríamos en un mundo sin formas: quizás era mejor así. Quizás hemos vivido prisioneros de algo que en realidad no necesitábamos. (Aira, 2016: 41- 43)

Por supuesto, ya lo había hecho Andy Warhol: explorar esa posibilidad de acortar (o mejor dicho, borrar dejando huellas) la distancia entre el carácter sagrado de las obras de arte y la condición banal de los objetos de la vida cotidiana<sup>6</sup>. Con anterioridad, ¿a quién se le habría ocurrido hacer esculturas con cajas de supermercado? Y en caso que nos ocupa, ¿a quién se le había ocurrido usar sangre para componer una viñeta o cera de una vela para dar profundidad

---

<sup>6</sup> Sostiene Danto: “No fue la trayectoria típica del Artista en su Estudio, que produce un corpus de obras para exponer periódicamente en una galería, cosechando reseñas críticas ventas a coleccionistas importantes. Más que ningún artista de relevancia comparable, Andy intuyó los grandes cambios que hicieron de la década de 1960 los “Años Sesenta”, y contribuyó a modelar la época en que vivía, de modo que su arte se convirtió en parte de su tiempo y a la vez lo trascendió.” (Danto, 2011: 69).



a un escenario en una historieta de aventuras? En continuidad, al arte pop y la cultura de masas (señales de tránsito, afiches publicitarios, estrellas cinematográficas y discos de vinilo), el cómic popular y comercial, ingresa a los salones del arte como banco de imágenes a disposición para ejecutar querellas más amplias en el campo artístico<sup>7</sup>.

Los procedimientos breccianos llaman la atención de la crítica ligada a las neovanguardias de los sesenta, puntualmente, aquella que busca afectar la gran división entre cultura alta y cultura de masas establecida por la modernidad (Huysen, 2002) para trazar puentes y relaciones. No es casual que los críticos se detengan en el oficio de estos artistas que antes que en la obra piensan en los modos de hacerla, en los formatos de su confección y en la “interrupción del método” del proceso creativo. Al aproximarse a estas excepciones, los críticos construyen su posicionamiento (la escritura de la crítica) desde un lugar desmarcado de las instituciones<sup>8</sup>. En este sentido, el discurso de Oscar Masotta, revela en toda su dimensión el interés por estas “anomalías” del campo historietístico. Siguiendo la lectura de Lucas Berone:

La *crítica estética* masottiana se completó con un doble movimiento: por un lado, abordaba la descripción de obras y estilos autorales en tanto *diferenciales*, es decir, a partir de lo que *no son*, por sus relaciones de oposición respecto de otras obras y otros estilos; por otro lado, concebía las decisiones estilísticas individuales como modos particulares de relación con las restricciones materiales del medio (la historieta), las que se percibían a su vez sobre el fondo de sus diferencias con relación a las posibilidades expresivas de los otros medios de comunicación (el cine, por ejemplo). (Berone, 2011: 37)

Como se ha señalado en otros trabajos, el virtuosismo plástico de *Mort Cinder* quiebra las convenciones de las series dominantes de la etapa y constituye una apuesta diferencial que modela la producción profesional durante

---

<sup>7</sup> El caso más ejemplar (aunque no el único), es el de Roy Lichtenstein. He trabajado esta problemática y en el contexto de la Bienal del Di Tella (68) en mi tesis. Véase, “La invasión (técnica, arte y vanguardia)” (Vazquez, 2010). Se recomienda, asimismo, la reflexión exhaustiva de Pablo Turnes, capítulo uno de su tesis: “De *Sherlock Time* a *El Eternauta*. La historieta en tiempos de crisis (1958-1971)” (Turnes, 2015a)

<sup>8</sup> Sigo aquí a Barthes quien afirma que la crítica se asemeja a la lógica en tanto “El objeto de la crítica es muy distinto; no es el “mundo”, es un discurso, el discurso de otro: la crítica es discurso sobre un discurso; es un lenguaje segundo, o meta-lenguaje (como dirían los lógicos), que se ejerce sobre un lenguaje primero (o lenguaje-objeto). [...] “La “frotación” de esos dos lenguajes es lo que define la crítica y le da tal vez una gran semejanza con otra actividad mental, la lógica, que se funda también enteramente en la distinción del lenguaje-objeto y del meta-lenguaje.” (Barthes, 2003: 349)



las décadas siguientes<sup>9</sup>. El interés de este artículo es detenerme en su examen para advertir su excepcionalidad y el interés que despertó en un sector de la intelectualidad y la naciente crítica del medio. Mi pregunta es ¿cómo puede una historieta publicada en una revista masiva y popular ser el punto de partida (y a veces, de llegada también) de los dibujantes de entonces y aún contemporáneos? ¿Por qué los ensayos y artículos de críticos e investigadores vuelven una y otra vez a esta historieta como el caso paradigmático que quiebra el modelo de la producción estandarizada?

Una vez generalizada como una historieta canónica de los modos de representación vanguardista y una obra sintomática de los desvíos y atajos posibles al interior de la industria cultural, formó parte del reducido corpus de historietas intelectuales que los críticos vendrían a citar, visitar, examinar y volver a indagar desde entonces y hasta la actualidad: como una especie de mantra en el que puede visualizarse y sin demasiado esfuerzo analítico la ruptura con respecto a todo lo anterior y el trazado de una corredera por la que transitar en términos estéticos, técnicos y procesuales. Pablo Turnes en su tesis lo plantea muy bien al señalar que la obra de Breccia constituye una “excepción en la regla” en tanto sus quiebres vienen a señalar “otro camino antes que la salida inexistente o imposible del sistema” (Turnes, 2005a: 6).

En efecto y desde mediados de la década del sesenta, son las reglas de funcionamiento de la industria cultural, en el contexto de una transformación general de la sociedad y de modernización de las costumbres, las que promueven nuevas exigencias a los autores y lectores. Asociado a ello es que deben entenderse ciertas segmentaciones, desvíos y filiaciones del mercado

---

9 En mi libro *El oficio de las viñetas* (2010) dediqué un capítulo al análisis de las historietas de Breccia/Oesterheld así como al posicionamiento que sus autores tuvieron en el marco de una industria particularmente oscilante entre el arte y el mercado, la reglas del oficio y la experimentación estética. (Vazquez, 2010). En Argentina, otros trabajos han desarrollado distintos aspectos, haciendo hincapié en la escritura/política/profesión de Oesterheld (Berone, 2015; Fernández, 2012, 2015; Sasturain, 2010; La Bañadera del Comic, 2005; Turnes, 2014; Von Sprecher, 1998; 2007, Von Sprecher y Reggiani, 2010), otros en el trazo gráfico de Breccia (Berone, 2008; Turnes, 2015a y 2015b; Turnes y Rommens, 2014; Vazquez, 2003) y o bien en el contexto de sus publicaciones. No es mi objetivo dar cuenta de un estado del arte sobre el tema en el que incurriría seguramente en omisiones, lo que me interesa referir, es que la producción sobre la dupla es prolífica y abarcativa de distintos problemas, periodizaciones y alcances.



especialmente significativas. En sintonía con las experimentaciones artísticas de la década, las historietas extra-ordinarias de la etapa no pueden ser leídas como producto de contingencias o voluntades individuales (Vazquez, 2010). Por el contrario, fueron las nuevas condiciones del mercado las que favorecieron estas promociones de avanzada. Dicho en otros términos, la obra de Breccia es producto de su época y aquello que entendemos como la “historieta experimental de los sesenta” es producto de la obra de Breccia:

Los primeros ejemplos que podemos considerar como autorales se cristalizaron cuando la industria estaba en crisis, sumado a la crisis familiar y laboral de Alberto Breccia. Es decir, al no existir ese horizonte predecible de la bonanza editorial, sólo quedaba componer aquello que el deseo y la necesidad imponían. *Mort Cinder* (1962-1964) es, en ese sentido, la culminación de una carrera que había cruzado tres décadas, y que dejaba como epílogo una obra magistral que ya no tenía lugar en la realidad de una industria cultural en decadencia, que debía concluir para poder despedirse de ese pasado sabiendo que por delante sólo quedaba la incertidumbre. (Turnes, 2015a: 6)

*Mort Cinder* viene a funcionar como un parteaguas entre la historieta convencional aferrada a las reglas de la industria y la producción experimental que establece distinciones y jerarquías. En términos contextuales, el ciclo de producción masiva comenzó declinar notablemente desde 1960 y no se recuperaría hasta 1970 (Rivera: 1992). Los llamados "años dorados" de la industria historietística de la primera mitad del siglo veinte (fundidos al crecimiento cuantitativo del mercado y al proyecto de una industria vigorosa y nacional), ceden paso al interés de un sector de la intelectualidad por los "nuevos medios" de la cultura de masas y a la preocupación de los historietistas por construirse una posición de autor rentable y efectiva. Todo ello está ligado a la defensa de la propiedad intelectual de la obra, a la búsqueda de legitimación de las planchas originales y la relación que los nuevos profesionales establecen con otros segmentos y agentes de la industria cultural ligados al cine, la literatura, la publicidad o las artes gráficas<sup>10</sup>.

---

<sup>10</sup> Como sostiene Pablo Turnes: “La década de 1960 habría preparado, con todas sus dificultades y decepciones, a una nueva generación de historietistas. Así, contribuirían a mostrar otras posibilidades de un lenguaje desarrollado exclusivamente en la sociedad industrial – aunque no siempre reductible a su dimensión mercantil -. Una lección ganada a fuerza de miles de horas-hombre, que permitieron subsistir y aprender – no sin ingratitud – reinventando formas de imaginar, contar y leer”. (Turnes, 2015a:7).



Cabe señalar que Oesterheld y Breccia ya se habían encontrado en otros proyectos creativos precedentes (véase *Sherlock Time*)<sup>11</sup>, siendo Editorial Frontera (el emprendimiento editorial oesterheldiano) un faro de avanzada para los dibujantes de la industria (Vazquez, 2010). Sin embargo, y como ya dijimos, no es sino hasta *Mort Cinder* cuando el dibujo de Breccia alcanza la madurez de sus procedimientos plásticos, adelantando lo que sería poco después (acaso) su mayor obra de vanguardia: la *remake* de *El Eternauta* (1969) publicada en la revista *Gente*, también con guión de Oesterheld<sup>12</sup>.

Estas historietas que podrían plantearse como formando un arco que va desde mediados de los sesenta con *Mort Cinder* hasta finales de la década con *El Eternauta* (con algunos experimentos relevantes en ese transcurso como *Richard Long* o *La vida del Che*, realizados por la misma dupla creativa) daban cuenta de la inestable división entre cultura de masas y cultura "elevada" o cultura de élites y cultura popular. Algunos críticos advierten la falacia de la dicotomía y enmarcados en la primera semiología, inauguran el discurso teórico-crítico sobre la historieta.

Entretanto, y mientras se evidenciaban los últimos estertores del declive de la industria, el Instituto Di Tella realiza la Primera Bienal Internacional de la Historieta (octubre/noviembre de 1968)<sup>13</sup>. En otras palabras: si en términos *cuantitativos* las editoriales exponían su crisis en las tiradas, un tipo de historieta de avanzada y *cualitativamente* diferente tenía lugar al término de una época y al comienzo de otra. Y en la Bienal, la propuesta giró alrededor del interés teórico por los objetos marginales o no jerarquizados del arte masivo.

Tanto la experimentación y la ruptura de los procedimientos gráficos tradicionales como la relación entre técnica, lenguaje e historieta se verán

---

<sup>11</sup> *Sherlock Time* fue publicada en *Hora Cero Extra!* y *Hora Cero Semanal*, entre diciembre de 1958 y septiembre de 1959 de editorial Frontera.

<sup>12</sup> No podría detenerme en su análisis, véanse al respecto algunos trabajos que abordan esta historieta: Fernández, 2012 y 2015, Turnes, 2015a, Von Sprecher y Reggiani, 2010; Vazquez, 2010.

<sup>13</sup> El evento retoma, los objetivos de la exposición internacional "Bande dessinée et figuration narrative", realizada en el Musée des Arts Décoratifs del Louvre (1967). Fue organizado de manera conjunta entre el Instituto Torcuato Di Tella bajo la dirección de Enrique Oteiza y la Escuela Panamericana de Arte, presidida por David Lipszyc. Se encomendó la organización y codirección a Oscar Masotta y su concreción tuvo lugar en la sala del Centro de Artes Visuales, bajo la dirección de Jorge Romero Brest. Sobre la Bienal, véase: Vazquez, 2010.



problematizadas por una novedosa relación entre imagen y texto, la emergencia de estéticas y la irrupción de públicos “adultos” (en rigor, de clases medias profesionalizadas) no advertidos hasta el momento. Las propuestas se plasmaron en obras excepcionales que exhibieron su autorreflexión respecto del lugar que la industria de masas y los medios ocupaban y una crítica respecto de cuál era su dirección ideológica dominante. La historieta, en la encrucijada entre la técnica de reproducción masiva que supone su edición y el lenguaje artístico o artesanal que conforma su elaboración, ocupó un lugar central en dicha discusión (Vazquez, 2010). Siguiendo las tempranas palabras de Oscar Steimberg:

Lo que era difícil de imaginar en aquel momento era que la historieta estaba probando en esos desplazamientos, así como en esas reflexiones sobre sí misma, lo que iba a ser uno de sus rasgos característicos en su nueva vida; al menos, en la de las dos décadas siguientes. La historieta en tanto narración dibujada no estaba muriendo, aunque sí empezaba a debilitarse y oscurecerse un cierto tipo de ella. (Steimberg, 2013: 225)

En este marco, los trabajos de Oscar Masotta, serán centrales en la puesta en relación del campo historietístico con otros segmentos del arte, de la literatura y de los medios, el acercamiento crítico y las primeras valoraciones teóricas de su emplazamiento como lenguaje susceptible de vehiculizar transformaciones estéticas y políticas más amplias<sup>14</sup>. Siguiendo a Lucas Berone, Masotta traza con sus intervenciones un espacio y “la posibilidad de un conocimiento”:

Es en los textos de Masotta donde encontraremos una relación regular y estable entre una superficie de emergencia, una instancia de delimitación y ciertas rejillas de especificación discursiva que trazaron los perfiles definidos de la historieta como objeto teórico. En los textos masottianos, en fin, funcionan ya las leyes de una formación discursiva que surgió y que hizo aparecer sus objetos, instaurando nuevas posiciones de sujeto y formas de “hablar” esos objetos que

---

14 Sin duda y en Argentina, el estudio preliminar a la obra de Masotta realizado por Ana Longoni (2004) es ineludible y el más completo sobre la trayectoria del crítico. Sin embargo, no es sino hasta el trabajo de Lucas Berone (2011) cuando la perspectiva masottiana sobre la historieta adquiere el espesor de su análisis. Sobre ello, también se recomienda el lúcido artículo de Amadeo Gandolfo (2013). No es mi objetivo detenerme en las polémicas que suscitó la posición del autor (Correas, 2007) ni en las lecturas posteriores que generó su figura controvertida. Para ello véanse, por ejemplo, los artículos compilados por Marcelo Izaguirre (1999), el enfoque de Germán García (1996), la lectura de Roberto Jacoby (2000), el análisis comparativo de Ana Longoni y Mariano Mestman (1995), las reflexiones de Oscar Steimberg (1999) y los artículos reunidos en *Oscar Masotta. Lecturas críticas* (2000). Además de estudios sobre intelectuales, arte y política en los sesenta que refieren de un modo u otro al itinerario del autor: Gilman, 2003; Sarlo, 2001; sigal, 1991; Terán, 1991.



construía, desplegando a la vez el universo de sus conceptos. (Berone, 2011: 19)

Su oscilación intelectual girará alrededor de matrices teóricas que contienen y exceden, en el mismo movimiento, al existencialismo sartreano, el estructuralismo de raíz marxista, las teorías fundantes del análisis del discurso y el psicoanálisis lacaniano. Como ha advertido Ana Longoni “con frecuencia se alude a la ambigüedad o imprecisión de su posición cambiante en el campo cultural” (Longoni, 2004: 21) y siguiendo su lectura son, justamente, esos deslizamientos marginales y bastardos (o bastardeados por la crítica dominante)<sup>15</sup> los que le permiten desviarse de una “posición fija” e ir contrapelo de las normas de la obediencia academicista, cimentando así “el rasgo definitorio de su recorrido intelectual” (Longoni, 2004: 21). De allí que su posición no puede leerse sino en su fértil y bienvenida contradicción:

Oscar Masotta es una rara avis. Entre el existencialismo sartreano, el estructuralismo y el psicoanálisis lacaniano, construyó una obra ecléctica pero con un corazón que siempre se acercaba a los problemas de clase e ideología, emparentándolos con una aguda observación de los códigos artísticos y el estilo y finalmente desembocando en una exploración profunda del sí. Estos elementos podrían parecer completamente enfrentados entre sí, pero él logra combinarlos en una obra intelectual que por su originalidad aún hoy es mirada con sospecha (Gandolfo, 2013: 1).

De manera específica, y tras su colaboración en *Contorno* (1953-1959), el Centro de Estudios Superiores de Arte de la Universidad de Buenos (1964) y sus pasos como investigador de la Facultad de Arquitectura de la UBA (1965-1967), Masotta se vincula al Instituto Di Tella, a través del Comité de Adherentes (Longoni, 2004). Es decir que su formación abarca los años que van desde la caída del peronismo y comienzo del onganiato, momento que marca su salida del ámbito universitario, lo que lo lleva a “refugiarse” en los grupos de estudio que tienen lugar en bares y casas y que alientan intereses tanto eclécticos como novedosos. En esos espacios, Masotta se topa con las literaturas dibujadas y distingue la originalidad del acercamiento.

---

<sup>15</sup> Sostiene Longoni, Masotta logra “inventarse una posición valedera, aún sin portar los estandartes ni el habitus legitimantes. Y para ello violentar la teoría, traicionar su ortodoxia, reivindicarse su hijo bastardo: he aquí la parábola de Masotta ante el marxismo.” (Longoni, 2004: 34).



Su primer escrito teórico e introductorio en relación a la historieta, tendrá lugar en el volumen de Enrique Lipszyc publicado por la Escuela Panamericana de Arte, titulado: *Técnica de la Historieta* (1966). La compilación contenía dibujos de Breccia por lo que podría plantearse ya en esta incursión una primera mediación, sin embargo, no sabemos si Masotta tuvo su aprendizaje previo en la lectura de las historietas del dibujante publicadas en revistas como *Misterix* u *Hora Cero*. A riesgo de tentar una hipótesis, difícilmente el crítico haya tomado contacto con los materiales de estudio como "lector de historieta" antes que como analista de los medios. En todo caso y como señala Oscar Steimberg, quien por entonces concurría a sus círculos de estudio<sup>16</sup>, accedían a su consumo de manera lateral y selectiva: guiados por los criterios del gusto, la impronta modernizadora y el "buen olfato" crítico.

Ahora bien, los dos artículos que escribe para esa edición sobre el medio serán: "Reflexiones sobre la historieta" y "Evolución de la historieta americana" (este último será reeditado en 1970). El trabajo sobre el cómic norteamericano no es fortuito sino que se vincula al viaje de iniciación que Masotta realiza a Nueva York para entrar en contacto con los artistas pop. Consideraba de vital importancia para su pesquisa juntar información sobre el oficio del artista y observar todos aquellos datos (por más triviales que parezcan) que le permitan reconstruir la técnica de un trabajo manual y ligado a la destreza artesanal de una plástica inventiva y lúdica: visitaba sus talleres, observaba sus herramientas, la disposición del tablero, de la iluminación y el mobiliario, interactuaba en el espacio laboral y entrevistaba a los autores para conocer en detalle las condiciones requeridas para ejercer el oficio<sup>17</sup>. La misma operación realiza cuando observa los estudios de los historietistas. De manera paradigmática afirma en el prólogo a su libro, *La historieta en el mundo moderno*:

---

16 A propósito véase la imprescindible entrevista que Lucas Berone y Federico Reggiani le realizan a Oscar Steimberg (2013). Otro artículo, debería enfocarse en la reconstrucción de su itinerario intelectual en relación a la historieta y especialmente la lectura que sobre Alberto Breccia sostiene el semiólogo para detectar continuidades y posibles rupturas respecto de la mirada masottiana. Si bien el trabajo de Berone (2015) dedica un fragmento a su recorrido y en relación a sus aportes sobre historietas, no hay aún una investigación amplia dedicada a la obra íntegra de Oscar Steimberg, su legado y continuas reinenciones.

<sup>17</sup> En relación a ello, se recomienda el trabajo de Ana Longoni (2004) en donde recorre de manera exhaustiva el acercamiento masottiano al "mundo de los artistas".



No nos ocupamos de historietas porque pretendamos ser modernos: es que la historieta es moderna. Nacida hace ya setenta años, se halla profundamente relacionada con el nacimiento y evolución de los grandes periódicos masivos, con la evolución de las técnicas de impresión, con los cambios de las formas gráficas, y en el centro mismo, tal vez, del entrecruzamiento y la influencia múltiple y recíproca de los modernos medios de comunicación. (Masotta, 1970:11)

Posteriormente y en 1967 escribe los artículos “El ‘esquematismo’ contemporáneo y la historieta” y “Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el ‘esquematismo’”, recopilados en su libro *Conciencia y Estructura* (2010). Como consecuencia de la Bienal en el Di Tella, Masotta crea y dirige la revista *LD* (Literatura Dibujada) editada por Summa - Nueva Visión. El primer número de *LD* salió a la venta en Capital y Gran Buenos Aires, en noviembre del 68, el segundo en diciembre del mismo año y su último número en enero del 69<sup>18</sup>.

Obviamente, que el interés masottiano recae sólo sobre algunas historietas experimentales e instalando la pregunta por la especificidad técnica, elige entre las producciones industriales, sólo aquellas obras que le permiten poner a prueba sus hipótesis de un *arte de los medios*<sup>19</sup>. Su argumento plantea un campo de relaciones, confluencias y mutuas interrelaciones entre la "alta" y la "baja" cultura, ciertas zonas de lo popular y las artes industriales destinadas a los públicos sofisticados. Desde su enfoque, como lenguaje y moderno de comunicación, la historieta, resultaba un vehículo ideal para leer las sociedades modernas, decodificar las reglas de la alienación capitalista y, por lo mismo, alentar su transformación:

En la línea de reflexión masottiana, el lenguaje de la historieta desnuda o pone al descubierto una *retórica*, una serie de reglas de constitución de los mensajes, que estaba en la base de las opciones estéticas de las vanguardias más importantes de la época. Y en el centro de esa retórica contemporánea no había un “contenido”, claro está, sino un “rasgo de estilo”: el *esquematismo*. (Berone, 2011: 28)

En efecto y hasta el momento de realización de la Bienal, el contacto con los artistas pop norteamericanos y las polémicas teóricas con Umberto Eco en relación a su lectura del cómic como una forma de imperialismo norteamericano,

---

<sup>18</sup> He trabajado más puntualmente este inédito proyecto editorial en: Vazquez, 2010. Véase al respecto también, Berone, 2011 y Turnes, 2015a.

<sup>19</sup> Al respecto ver el trabajo imprescindible de Ana Longoni, 2004.



guían sus ensayos sobre la historieta argentina. Sin embargo y en 1968, conoce a Breccia. Ese encuentro "marca un antes" y un después en su aproximación al medio: revisa su concepto del esquematismo en la historieta para plantear, entonces, la potencialidad de un medio revelado, ahora sí, como lenguaje posindustrial, político y con capacidades sino revolucionarias, al menos, subversivas de un estado del campo social. En la entrevista publicada en el último y tercer número de *LD*, en enero de 1969, Masotta exponía la situación:

Conocí a Breccia en agosto de 1968. Yo era un recién llegado al mundo de la historieta, pero dos años de trabajo y familiaridad con el medio me habían enseñado al menos que Breccia se halla entre los mejores dibujantes de historietas en la Argentina. Cuando su amigo Oesterheld me lo presenta, le pido que prepare una ponencia, unas palabras para leer durante las sesiones de discusión que acompañarían a la Bienal de Historietas, que entonces preparábamos. Serio y cortés, Breccia decide su tema inmediato: hablará sobre su propia experiencia de historietista. Llegado el momento, a causa de la falta de tiempo y de un cierto desorden que cundió en la programación de las sesiones del congreso, Breccia no lee su ponencia. Pero bastaba conocer un poco más al hombre para adivinar el estilo de esas palabras que no pronunció y que el título elegido permitía en cambio entrever. (Masotta, 1969: 3)

Asimismo, Breccia, reconstruye el encuentro y el contexto en el que tiene lugar la entrevista: un bar de Córdoba y Florida, sobre el crítico señala: "Él me había propuesto [realizar] una historieta juntos. Yo le dije que sí; pero nunca me trajo el guión [...] Digamos que la de *LD* es la primera vez que me dedican una nota un poco más extensa" (Sasturain, 2013: 140-141). Sin embargo, el encuentro, es descrito por Masotta en otros términos: "Hay, sin embargo, en Breccia, como una coquetería excesiva que lo obliga a querer mostrarse entero y de una sola pieza en cada uno de sus gestos, en cada una de sus respuestas" (Masotta, 1969: 4). Pero además, cierta rusticidad, por momentos hostil, de la conversación brecciana, a Masotta le resulta sugestiva. Reconoce un perfil original así como la delimitación de un espacio asimétrico entre un "ellos" y un "nosotros":

El diálogo con un dibujante de historietas no es tan fácil: ellos no son nunca ni del todo, de nuestra misma especie. Encerrados durante años en un oficio trabajoso, sin criterios para pensar ni valorizar lo que hacen, verdaderos gimnastas solitarios de un trabajo muchas veces antieconómico (mal pagado en la Argentina), sólo es posible acercarse a ellos si se atraviesa la pared de una cortesía que a veces se enfría con demasiada rapidez. Embarazado, aunque no por sus silencios... —Breccia no es un hombre que hable poco—, sino por esas



contestaciones monolíticas que siempre se parecían entre ellas (Masotta, 1969: 3).

Retomando la cita de más arriba en la que advertimos que Breccia es presentado a Masotta por intermedio de Oesterheld, cabe resaltar que el interés del crítico está centrado en la gráfica de Breccia y en el discurso/posicionamiento del dibujante y no en el del guionista. Es decir, no dedicó atención a la renovación autoral de Héctor Oesterheld ni a su singular tratamiento del medio historietístico como sí lo hicieron en las décadas siguientes otros intelectuales y críticos<sup>20</sup>. El dato es significativo: Masotta pondrá el acento en la plástica antes que en la palabra, en la imagen antes que en el texto. Y aunque denomine a la historieta "literatura dibujada" su aproximación es estética y ensamblada a su recorrido por las formas plásticas y las vanguardias artísticas.

El dibujo de Breccia lo convoca en tanto su hacer trafica sentidos entre el arte, la literatura y el cine, desafiando los límites del lenguaje historietístico. Esa "destrucción" brecciana de las reglas impuestas por el medio (ese *irse más allá* de la producción estandarizada) le posibilita discutir las restricciones de lo masivo y dar cuenta de que aún bajo las reglas de la industria, es posible desafiar los relatos del sistema mercantil. Y es *Mort Cinder*, la que le permite poner a prueba su discurso en tanto constituye: "una gran operación de sabotaje del género a partir de la experimentación que no es mero artificio sino justamente la presentación desde la técnica de las posibilidades ocultas en ese lenguaje" (Turnes, 2015a: 38).

Desde sus inicios la construcción masottiana de la historieta como objeto conlleva una operación contradictoria y paradójica. Ya la expresión para designar al lenguaje ("*Literatura Dibujada*") nombra una tensión conflictiva porque si la preocupación es la eficacia y los límites de la cultura masiva, la contracara de esa discusión es la búsqueda de reconocimiento del medio. Señalaba en la editorial de su lanzamiento un problema irresoluble entre imagen y palabra pero también entre mercado y estética:

Aparentemente cercana a la pintura [...], es su pariente lejana; verdaderamente

---

<sup>20</sup> De manera ejemplar, véanse los trabajos de la década del ochenta de Juan Sasturain (2010) o el fundamental libro de Guillermo Saccomanno y Carlos Trillo (1980).



cercana en cambio a la literatura (sobre todo a la literatura popular y de grandes masas), y también al cine, la historieta es –para decirlo con precisión– *literatura dibujada (LD)* (Masotta, 1968:4).

En este marco y bajo estas premisas, *Mort Cinder* fue ponderada como una historieta de vanguardia. Un puente hacia el devenir del lenguaje y una bisagra que interrumpe un devenir signado por una industria en donde la creación individual (autoral) en lugar de ser virtuosa resultaba un defecto para la estandarización de un sistema en donde la línea de “los maestros” debía ser copiada a rajatabla: se premiaba al discípulo no por superar al maestro consagrado sino por copiarlo mejor (Vazquez, 2010). “Superadas” ya las historietas de géneros de aventura, esquemáticas y signadas por la industria, había que encontrar esa suerte de “eslabón perdido” que le permitiese a Masotta poner a prueba su teoría. Y *Mort Cinder*, reunía las condiciones:

En la época de Caniff se podía creer todavía que la historieta era un bastardo del cine y que su calidad dependía del cinematografismo del dibujo. Hoy, en cambio, se comienza a comprender que se trata de un medio específico de comunicación, de un lenguaje peculiar. Lo que determina en primer lugar el valor de una historieta, a mi juicio, es el grado en que permite manifestar e indagar las propiedades y características del lenguaje mismo de la historieta, revelar a la historieta como lenguaje. (Masotta, 1970: 158)

La serie, tensionada entre la popularidad que le fue negada en las páginas baratas de *Misterix* y el gesto legitimante de la crítica, resuelve su contradicción en la ruptura. La entrevista realizada a Alberto Breccia por Oscar Masotta y publicada en el tercer y último número de la revista *LD*, concluía de la siguiente forma: “el hombre es inmortal, sólo mueren sus múltiples encarnaciones históricas” (Masotta, 1969: 7). Acaso la cita refiera, indirectamente, al ocaso de la industria historietística tal como se la concebía hasta el momento y las reglas dogmáticas de los profesionales del medio como trabajadores asalariados.

Como correlato a las exploraciones de Breccia y la crisis editorial de las historietas del formato continuará, se estaban dando una serie de movimientos desde las artes visuales y plásticas que segmentaron la institución artística y pusieron en conflicto los cánones tradicionales. El deseo de ampliar el público lector, de redefinir el concepto de obra, de ligar a la política con el arte y de inscribir las prácticas en las luchas por la transformación de la sociedad, están



presentes de manera recurrente durante la etapa. Recapitulemos: pocos meses después de la realización de la Bienal en el Di Tella organizada por Masotta, la revista *Gente* publicó *El Eternauta*<sup>21</sup>. A diferencia de su original, *El Eternauta* brecciano, quiebra las convenciones del género y extrema las condiciones del lenguaje. Pero antes, está *Mort Cinder*, abriendo el camino hacia las vanguardias.

### **Mort Cinder: entre las tripas y las cenizas**

"Antes y después de *Mort Cinder*, nada"  
Alberto Breccia, entrevistado por Oscar Masotta (1970: 174)

Cuando Breccia llega a *Mort Cinder*, habían quedado atrás sus años como tripero en el Barrio de Mataderos, sus primeras incursiones en la historieta copiando el estilo de los maestros, los trabajos sin firma y el aprendizaje industrial. También habían quedado atrás, las exitosas revistas de la "edad de oro" y el medio atraviesa su primera crisis de mercado desde las primeras décadas del siglo. Paralelamente y como hemos visto, se produce un fenómeno de revaloración al interior del campo. La aspiración de los historietistas por alcanzar un espacio de reconocimiento fue impulsada por un sector del público y por los críticos recientemente formados pero y fundamentalmente, por las limitaciones económicas y la falta de un trabajo rentable y sostenido.

En este contexto y para Breccia, la crisis deviene en posibilidad: si su itinerario hasta entonces estaba signado por el seguimiento de las pautas fijadas por editoriales como Códex, Abril, Dante Quinterno o Láinez, entre otras, el ingreso a Frontera, supone el inicio de su sello autoral. No obstante, no es sino hasta el cierre de esta editorial, cuando el dibujante se enfrenta a una decisión coyuntural: frente a la escasez, la exploración técnica y estética es casi una provocación o un privilegio concedido por la miseria, la falta de trabajo y el calvario de la enfermedad de su mujer<sup>22</sup>. Breccia, por entonces, ya tiene tres

---

21 La saga de *El Eternauta* original fue publicada entre 1957 y 1959 en *Hora Cero Semanal* (Frontera) con guión de Oesterheld y dibujos de Francisco Solano López.

22 Tras la etapa en Fleetway, Breccia comienza a dibujar la serie oesterheldiana, reconstruye su realización en estos términos: "En ese periodo mi esposa enfermó muy grave, se le hizo un



hijos (Cristina, Patricia y Enrique) y encuentra en el proyecto oesterheldiano la posibilidad de sabotear la cárcel del lenguaje o quizá aquello que ya señalaba Masotta: la función de los símbolos “*no es ocultar sino dejar ver*” (Masotta, 2010: 329). Y Breccia *deja ver* el trabajo, la técnica, el contexto de producción: *la vida en la obra*. En otros términos, rompe las reglas cuando “todo ya está jugado”. Es reveladora la perspectiva de Turnes al respecto:

No podemos más que estar de acuerdo con la idea que los autores arrastraban tras de sí una sumatoria de crisis vitales y contextuales – si es que puede haber diferencia tajante entre ellas – y la descargan, como quería Breccia, visceralmente sobre las páginas. *Mort Cinder* es una historieta hecha en crisis, desde la crisis y que pone en cuestión todo un sistema de valores que en principio pueden parecer sumamente pueriles, como leer historietas, pero que no lo son si recordamos aquella sugerencia de Roger Chartier que dice que todo lector lee con el cuerpo. Es más, la manera de un leer es también testimonio de época, y ese intercambio de rupturas y desafíos nos puede dar un indicio acerca de cómo se estaban generando nuevas maneras de hacerlo (Turnes, 2015a: 42).

El argumento de la serie está centrado en la vida rutinaria de un anticuario inglés, de nombre Ezra Winston, quien al tomar contacto con un viajero del tiempo inmortal (*Mort Cinder*), experimenta una serie de aventuras episódicas extra-ordinarias. Tras una serie de peripecias en donde Mort vive y revive cargando, por lo tanto, con sus muertes previas. Su único deseo es lograr escapar de su angustiante destino<sup>23</sup>. A partir de los rasgos del héroe oesterheldiano la serie construye un protagonista que no puede morir y que reniega de su condición de inmortalidad. Pero a diferencia de *El Eternauta*, (esa suerte de antihéroe que condenado a una vida circular queda suspendido en un *loop*), *Mort Cinder* tiene la posibilidad de transformación de su ventura cuando alcanza la muerte, al menos, de manera transitoria y momentánea:

Mort Cinder –afirma– no es un inmortal para quien la muerte es un percance ajeno; es un hombre que muere y vuelve. Vuelve del más allá para comunicar

---

trasplante de riñón y al final murió, esto me hundió en todos los sentidos, moral y económicamente. Entonces dejé la historieta, cuando ya había dibujado 206 páginas de “Mort Cinder”, porque mientras lo estaba haciendo yo tenía que ir a los institutos de fabricantes de remedios y pedir medicamentos con certificado de indigencia, porque yo ganaba entonces 4.500 pesos a la semana y mi mujer necesitaba 5.000 pesos diarios de remedios” (Breccia, 1973).

<sup>23</sup> Como el jubilado Luna, de la serie *Sherlock Time*, el viejo Ezra es movilizado por un “otro protágónico” (un inmortal en el caso de *Mort Cinder*, un viajero del tiempo en el caso de *Sherlock Time*). Sin embargo, el héroe de las historias, es el narrador en primera persona en clave cómplice con el lector. (Vazquez, 2002) En ambos relatos, los personajes invitan a los ancianos a compartir la aventura y a conmocionar la rutina de la existencia.



un relato, esa construcción en cuyo centro hay un vacío, un secreto. (De Santis, 1997:10)

El nombre de la historieta, presupone una definición del personaje central. En efecto, *Mort Cinder*, refiere a la muerte y la ceniza (*cinder*) y por lo tanto, Breccia buscará imprimirle a su dibujo un rasgo identitario. Al crear el rostro de su personaje, elige el de su ayudante, el dibujante Horacio Lalia, mientras que para componer el del anticuario compone una suerte de autorretrato: partiendo de las arrugas de su cara para trazar un mapa fantasmagórico e inquietante.

El discípulo posa como modelo vivo durante largas secciones en el estudio del maestro: el aprendiz posa para el maestro, ahora sí, resignificado en los surcos temblorosos de un procedimiento que se exhibe en su angustia y desesperación: un trabajo mal pagado que no hace concesiones porque no las necesita. Breccia "se da el gusto" porque, lo cierto es que siguiendo las pautas de la industria o quebrándolas, siendo eficiente o transgresor, el experimento apenas le alcanza para sobrevivir. Subraya el propio dibujante:

Un día dije: —Se van todos a la puta madre que los parió. Yo hago lo que se me canta; total, más jodido no puedo estar. Y puedo dibujar con la alegría con que se debe dibujar. Porque el dibujo tiene que ser, fundamentalmente, alegría o angustia [...] Tenés que meter las tripas en lo que estás haciendo [...] Eso me permitió hacer un montón de experimentaciones, que muchas vendieron y otras no, no vendieron mucho. Pero de todas maneras cuando hice las concesiones tampoco vendía demasiado (Breccia en Sasturain, 2013: 243-244).



Fig. 1. "Ezra Winston el anticuario", *Mort Cinder*, 1997: 18.

Cuando John Berger habla de la obra del pintor Francis Bacon refiere a la distorsión del cuerpo, a la intencionalidad de una dislocación o deformación anatómica que funciona como búsqueda y distanciamiento y, citando a Bacon, una manera de hacer que la pintura "llegue directamente al sistema nervioso". Para Berger, el desprecio del pintor por lo figurativo y la pintura ilustrativa tiene como contrapartida, entonces, la investigación torturada (más no tortuosa) de la experiencia o del proceso desgarrado de una indagación plástica que en la voz del artista, siempre se propone como accidental:

Además de las marcas infligidas por accidente en el acto de pintar, hay a veces marcas pintadas en un cuerpo o en un colchón. Estas son huellas, más o menos obvias, de fluidos corporales: sangre, semen, tal vez excrementos. Cuando aparecen, estas manchas del lienzo son como manchas en una superficie que ha tocado realmente el cuerpo. El doble sentido de las palabras que Bacon ha utilizado siempre para hablar de su pintura (*accidente, crudeza, marcas*), el incluso tal vez el doble sentido de su apellido, parece formar parte del vocabulario de una obsesión, de una experiencia que probablemente data del inicio de su timidez. El mundo de Bacon no ofrece alternativas ni salidas. No existe en él la conciencia del tiempo ni la del cambio. [...] En la vida, el momento que descubre todos los momentos pasados y venideros suele ser por lo general un momento de dolor físico. Y el dolor puede ser el ideal al que aspira la obsesión de Bacon (Berger, 2008: 146-147).



Mientras que la mayoría de los profesionales de la época, aun los que se destacaban por su calidad gráfica, definían su estilo por su modo de producción ininterrumpida, Breccia buscaba exaltar su distancia respecto del grupo dominante. Y lo hacía no sólo a partir de distintos elementos formales como la exploración de la luz, el volumen y el espacio, sino también a partir de su propio discurso y percepción del campo. La adversidad y el infortunio se trastocan y él “tuerce el destino” de sus circunstancias. En numerosas entrevistas refiere a la falta de dinero, la enfermedad de su mujer, las dificultades financieras, la interrupción del trabajo por encargo, su trabajo como matarife en Mataderos, su pasaje por pensiones en Río de Janeiro, el mundo orillero y los duelos a cuchillo. Y así construye, su retrato de artista y crea los cimientos de lo que sería su posterior canonización.

El rostro del anticuario, dirigiéndose a un lector e interpeándolo (“¿*Está el pasado tan muerto como creemos?*”), desnuda la imposibilidad de ocultar el artificio del acto creativo. La tinta china se expone con la obscenidad del artista, las marcas de las hojas de afeitar con las que trabaja raspan la hoja a contrapelo y el temblor de su mano exhibe el acto mismo de dibujar<sup>24</sup>. Y aquí la referencia ineludible de Oscar Masotta: “el rostro anguloso y alargado de Mort Cinder, donde las rayas del dibujo que bosquejaron la «estructura» del volumen no han sido borradas del todo” (Masotta, 1970: 159).

Una obra realizada por encargo, por una retribución monetaria insuficiente y con un ritmo de trabajo acelerado. Las historias de la serie fueron escritas y dibujadas por sus autores en un contexto de adversidad económica para ambos y en este punto: *Mort Cinder* nació “a pesar de” sus autores. Así las cosas, la obra podría haber seguido los lineamientos pautados por tantas de las series del mercado con los recursos técnicos y gráficos ya probados y, por lo mismo, eficaces. Y sin embargo, Breccia se desprende de sus certezas y de lo aprehendido para transitar su suerte aventurada.

El guión oesterheldiano le brinda el escenario propicio para desarrollar en sus dibujos el clima de horror gótico del cine y las historias de suspense que

---

<sup>24</sup> Fue Oscar Steimberg (2013) quien llamó la atención sobre la imposibilidad de la historieta de ocultar sus modos de narrar y poner en la superficie el simulacro.

disfrutaba leer en su infancia en Mataderos: "me vi todo el ciclo de Hitchcock en el Lorraine, lo seguí y me vi todo lo que él filmó" (Breccia en Sasturain, 2013: 292). Breccia plasma una escena que entrecruza los lugares conocidos y los imaginados: sus lecturas de infancia con sus destripadores londinenses y las tripas de las vacas en el barrio de Mataderos. Su situación lo coloca en una posición tan tensa como sugestiva: por un lado, se resiente con el público al que se dirige, colocándose en la vereda opuesta de la pretensión artística, por el otro, aspira ser un "ilustrado" y evidencia su interés por el ascenso social y el reconocimiento que legitime su distinción de clase.



Fig. 2. "Los ojos de plomo", *Mort Cinder*, 1997: 33

Continuamente, Breccia busca elevar la historieta y cuando se lo lee desde allí, busca la tutela del arte. Pero si la historieta es lenguaje y un medio específico de comunicación (Masotta, 1970:158) ya no necesita moverse en las aguas turbias y cambiantes de lo "alto y de lo bajo". Su apuesta le permite saltar el cerco impuesto por los márgenes de la página, abordar el blanco y el negro no sólo como colores sino como estrategias de iluminación, repensar los instrumentos de trabajo (pincel, tinta china, acuarela, lápiz, cincel, espátula) en su propia materialidad:

En *Mort Cinder* había estudios muy profundos de iluminación. Antes de llegar a graficar —es decir, con lámparas, con velas—, yo estudiaba con mucho cuidado la iluminación, buscando efectos que me importaban y utilizando, en aquel entonces, más que nada las hojas de afeitar para trabajar en lugar de la pluma o el pincel (...). He usado hasta manubrios de bicicleta para dibujar, aunque puede parecer exótico (Breccia, 1991).

En la serie, cuando *Mort Cinder* avanza a través de bosques, ciudades o pantanos, se ven las huellas del trabajo del dibujante, ostensiblemente, dejadas al paso sobre la obra. ¿Breccia buscó acaso que el lector pueda reconocer en el dibujo “la mano que dibuja” planteada por Steimberg? Con ojo entrenado es posible advertir allí: los pelos de un pincel, el raspado de un punzón, una mancha de sangre o de mate, un hilo pegado, el efecto de un peine cepillado sobre la página, el efecto del agua podrida. Son todos residuos de trabajo que deja por azar o convicción como si, y en última instancia, nos quisiera mostrar el engaño de la representación. Como si el artista (inmortal como *Mort Cinder*) no pudiese abandonar del todo su permanencia en la obra, la insistencia de su presentación antes que de su representación, la inquietud esperpéntica del arte que no renuncia al aura: “pero esta transparencia de la superficie no debe engañarnos: no es más que la otra cara de una imaginación excitada que se ejerce sobre el símbolo mismo, el pensamiento de su espesor” (Masotta, 2010: 329).



Fig. 3. “Los ojos de plomo”, *Mort Cinder*, 1997: 48

Obviamente, y como lectores accedemos a reproducciones baratas publicadas en una revista vendida a centavos. Entonces, Breccia y en su estrategia nos deja espiar el original negado por las condiciones de producción. Aborda sus trabajos como si los estuviera esculpiendo: los dibujos son tallados

manualmente con herramientas de la plástica. Su técnica mantiene una línea de continuidad con la clase de origen: el mundo proletario de su infancia sigue presente en esos materiales humildes (Vazquez, 2010). En este sentido, el color, se cuele como “color local” a partir de fragmentos de objetos de la vida cotidiana y en desuso.

Los residuos de la cultura masiva están presentes en su producción no sólo como preocupación estética. En lugar de una “exaltación de la pobreza”, en su obra puede leerse una conciencia de la desposesión. Probablemente allí esté la solución moderna en Breccia: en su dignificación de lo manual como operación política. Este dejar las huellas es, en cierta forma, una manera de fijar el trabajo autoral por sobre la mercancía. Una búsqueda autorreferencial que deja testimonio en el marco de una industria que, habitualmente, negaba que los dibujantes y guionistas tuviesen derecho sobre su obra. En este sentido, las presiones del mercado se vuelven impulsoras de la innovación estratégica y exponen esa dialéctica técnica/estética a la que apuntaba Masotta.



Fig. 4. “En la penitenciaría. El Frate”, *Mort Cinder*, 1997: 172

## Conclusiones

Colocando el acento en la temporalidad y tomando a las expresiones artísticas como *avanzadas*, algunas creaciones permiten advertir el corrimiento de las



fronteras del arte. El ensayo y entrevista sobre *Mort Cinder* fue publicado junto al episodio “La Batalla de las Termópilas”. El crítico analiza el perfil de Breccia en un contrapunto: “se podría decir de él lo que Sartre una vez dijo del pintor Wols: tenía miedo de los proyectos: era un hombre que se recomenzaba incesantemente, eterno en el instante” (Masotta, 1969: 4).

La referencia a uno de los “pintores malditos” del expresionismo abstracto y el informalismo confirma el gesto de inscribir a Breccia en una tradición. El estructuralismo en diálogo con la semiología organiza el fundamento analítico de sus preocupaciones por los deslindes del lenguaje, la confusión de géneros y las incomodidades de un campo reglado. Sin embargo, la conversación entre Breccia y Masotta siempre parece a punto de estallar, de volverse estéril, enmudecida: como si el dibujante y el teórico supieran, de antemano, que las suturas entre los campos son imposibles de sellar. La irreductibilidad entre imagen y palabra, condición necesaria del lenguaje historietístico, parece trasladarse a un encuentro que establece sus límites en las fronteras del arte y el mercado.

La fascinación de Masotta por el arte de Breccia es, al mismo tiempo, el rechazo a su “personalidad”. Se trata de una distancia imposible de franquear, una búsqueda infructuosa que se sabe ya frustrada y que no resiste gestos de cortesía. El título de la entrevista, “Breccia de cerca” es, en rigor, una falacia. El crítico no puede *acercarse* al artista porque éste no puede *acercarse* a él: y uno y el otro saben que, en definitiva, nada puede ser más verdadero ni legítimo que este “feliz” desencuentro.

## BIBLIOGRAFÍA

- AAVV (2000). *Oscar Masotta. Lecturas críticas*, Buenos Aires: Atuel.
- AIRA, César (2014). *Artforum*. Buenos Aires: Blatt & Ríos.
- BARTHES, Roland (2003). “¿Qué es la crítica?” en *Ensayos críticos*, Buenos Aires: Seix Barral.
- BERGER, John (2008). *Mirar*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- BERONE, Lucas Rafael (2008). “La memoria y la ficción en el mercado. Notas sobre Mort Cinder, de Oesterheld y Breccia”, *Árbol de Jítara*, n.º 1, abril de 2008, Córdoba.



- BERONE, Lucas (2011). *La fundación del discurso sobre la historieta en Argentina: de la "Operación Masotta" a un campo en dispersión*, Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- BERONE, Lucas (2015). *Siete intentos de escritura sobre Héctor Oesterheld*. Córdoba: Escuela de Ciencias de la Información.
- BERONE, Lucas y Reggiani, Federico (2013). Entrevista a Oscar Steimberg: "Lo que tiene de bueno la historieta es que es imposible", *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Edición revisada y aumentada Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- BRECCIA, Alberto y OESTERHELD, Héctor Germán (1997). *Mort Cinder*, Editorial Colihue: Buenos Aires. Pra. Ed. revista *Misterix*, Buenos Aires: Yago.
- BRECCIA, Alberto (1973). "Un autor de hoy: Alberto Breccia". Entrevista practicada por Antonio Martín, Carlos Giménez y Luis García, publicada en revista *Bang!*, n.º 10, mayo, p. 4-7. Recuperada en Tebeosfera: <http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Recorte/Bang/Breccia.htm>
- BRECCIA, Alberto (1991). "Breccia", en la teleserie documental *Maestros del Cómic*. Guión y entrevista: Antonio Altarriba, Vitoria, Euskal Pictures International. Fuente recogida de la transcripción realizada por Jesús Cuadrado en *Blokes 01: Breccia para siempre*. Colectivo de Comunicación Nutria.
- BOURDIEU, Pierre. [1979] (1988). *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus.
- CORREAS, Carlos [1991] (2007). *La operación Masotta*. Buenos Aires: Interzona.
- DANTO, Arthur (2001). *Andy Warhol*. Madrid: Paidós Estética.
- DE SANTIS, Pablo (1997). "Morir cansa". Prólogo a *Mort Cinder*. Colihue: Buenos Aires.
- FERNÁNDEZ, Laura Cristina (2012). *Historieta y resistencia. Arte y política en Oesterheld (1968-1978)*. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, EDIUNC.
- FERNÁNDEZ, Laura Cristina (2015). "Oesterheld como mito popular: el autor y su obra, desde la historieta como herramienta de cambio social hasta la transformación en símbolo político (1968-2010)". Tesis de doctorado inédita: Facultad de Ciencias Políticas y Sociales- UNCuyo.
- GANDOLFO, Amadeo (2013). "Código y estilo: Oscar Masotta como teórico del comic. Del intelectual comprometido al estilista interior", *Luthor*, n.º 13, febrero, Buenos Aires.
- HUYSEN, Andreas (2002). *Después de la gran división*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- GARCÍA, Germán (1996). *Oscar Masotta. Los ecos de un nombre*. Buenos Aires: Atuel.
- GILMAN, Claudia (2003). *Entre la pluma y el fusil*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- IZAGUIRRE, Marcelo (comp.) (1991). *Oscar Masotta. El revés de la trama*. Buenos Aires: Atuel.
- JACOBY, Roberto (2000). "Después de todo, nosotros desmaterializamos", *Ramona*, n.º 9/10, diciembre: Buenos Aires.
- LA BAÑADERA DEL CÓMIC (2005). *Oesterheld en primera persona: HGO, Su vida y Su obra. Volumen Uno*. Buenos Aires: Ediciones La Bañadera del Cómic.



- LIPSYC, Enrique y MASOTTA, O. (eds.) (1968). *La Historieta Mundial: Catálogo de la 1era Bienal de la Historieta*. Buenos Aires: Escuela Panamericana de Arte e Instituto Di Tella.
- LIPSYC, Enrique. (1966). *Técnica de la historieta*. Buenos Aires: Escuela Panamericana de Arte.
- LONGONI, Ana (2004). "Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta", en *Oscar Masotta. Revolución en el arte*, Buenos Aires: Edhasa, pp. 9-109.
- LONGONI, Ana y MESTMAN, Mariano (1995), "Masotta, Jacoby, Verón: Un arte de los medios de comunicación de masas", *Causas y Azares*, n.º 3, Buenos Aires, primavera.
- MASOTTA (1968) "Presentación" a *LD (Literatura Dibujada)*, n.º 1. Buenos Aires: Summa/Nueva Visión.
- MASOTTA, Oscar (1969): "Breccia de cerca", entrevista a Alberto Breccia, *LD (Literatura Dibujada)*, n.º 3, Buenos Aires: enero.
- MASOTTA, Oscar (1970). *La Historieta en el Mundo Moderno*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
- MASOTTA, Oscar [1967] (2010). "Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el esquematismo", *Conciencia y Estructura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MASOTTA, Oscar Masotta (comp.) (1967). *Happenings*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- RIVERA, Jorge B. (1992). *Panorama de la Historieta*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho.
- SACCOMANO, Guillermo y TRILLO, Carlos (1980). *Historia de la Historieta Argentina*. Buenos Aires: editorial Récord.
- SARLO, Beatriz (2001). *La batalla de las ideas (1943-1973)*. Buenos Aires: Ariel.
- SASTURAIN, Juan (2010). *El Aventurador. Una lectura de Oesterheld*. Buenos Aires: Aquilina.
- SASTURAIN, Juan (2013). *Breccia el Viejo: conversaciones con Juan Sasturain*. Buenos Aires: Editorial Colihue.
- SIGAL, Silvia (1991). *Intelectuales y poder en la década del sesenta*. Buenos Aires: Puntosur.
- STEIMBERG, Oscar [1977] (2013). *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- STEIMBERG, Oscar (1999). "Una modernización 'sui generis'. Masotta/Verón", en Noé Jitrik (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. 10: *La irrupción de la crítica* (dir. del volumen: Susana Cella). Buenos Aires: Emecé.
- STEIMBERG, Oscar y TRAVERSA, Oscar (2010). "Objetos de la Crítica", *Figuraciones*, 7, Instituto Universitario Nacional de Arte, Crítica de Artes, <http://www.revistafiguraciones.com.ar/numeroactual/editorial.php?idn=7&arch=1>
- TERÁN, Oscar (1991). *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual en la Argentina. 1956-1966*, Buenos Aires: Puntosur.
- TURNES, Pablo (2015a). *La excepción en la regla: La obra historietística de Alberto Breccia (1962 – 1993)*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales,



- Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Defendida en marzo de 2016. Inédita.
- TURNES, Pablo (2015b). "La angustia y la palabra. H. P. Lovecraft según Alberto Breccia", en Steimberg, Oscar (dir.), *Designis*, n.º 22, septiembre, Instituto Universitario Nacional del Arte/Universidad Nacional de Rosario, UNR Editora, Rosario
- TURNES, Pablo y ROMMENS, Aarnoud (2014). "Reinstating the "Laws of chance": Breccia's Throw of the Dice with Ernesto Sabato's *Informe Sobre Ciegos*", *Domínios da Imagem*, vol. 8, n.º 16, junio/diciembre, Universidade Estadual de Londrina, Londrina, Brasil.
- TURNES, Pablo (2014). "Para leer el Imperialismo. La historieta como arma discursiva en 450 años de guerra contra el Imperialismo (1973-1974) de Héctor G. Oesterheld y Leopoldo Durañona", en Beares, Octavio y Vilches, Gerardo (eds.), *Cuadernos de Cómic*, n.º 2, Madrid, España, marzo, pp. 109-136.
- VAZQUEZ, Laura (2010). *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Editorial Paídos.
- VAZQUEZ, Laura (2002). "Mort Cinder: memorias en conflicto", *Revista Digital Tebeosfera (estudios sobre historieta y humor gráfico)*, 020628, Sección La Argentina en cuadritos 1, Sevilla.
- VON SPRECHER, Roberto (1998). "H. G. Oesterheld, campo de la historieta y campo del arte en los sesenta". *Tramas para leer la literatura argentina*, vol. 8, n.º 8, Córdoba.
- VON SPRECHER, Roberto (2007). "Discurso Montonero en las historietas de Héctor Germán Oesterheld", *Astrolabio*, n.º 4, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- VON SPRECHER, Roberto y REGGIANI, Federico (eds.) (2010). *Héctor Germán Oesterheld: de El Eternauta a Montoneros*. Universidad Nacional de Córdoba, Escuela de Ciencias de la Información.

Fecha de recepción: 25 de abril de 2016

Fecha de aceptación: 16 de septiembre de 2016



Mirada y representación del cuerpo femenino en el cómic francés:  
las autoras de *Ah! Nana*

Look and Representation of Female Body in French Comic: The Authors of *Ah! Nana*

ADELA CORTIJO TALAVERA  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

**Resumen:** Este artículo propone un recorrido por el combate feminista que libraron algunas autoras, dibujantes y guionistas de cómic, desde la plataforma de la revista francesa *Ah! Nana* (1976-1978). Junto a la reivindicación del medio para adultos, ellas impulsaron, en los años setenta, una nueva mirada y representación del cuerpo femenino que influenciará a los creadores posteriores y tendrá consecuencias socioculturales. La incursión de estas autoras en el cómic, en un medio tan masculino, marcará la transformación de la imagen que se ha proyectado y se proyecta de la mujer.

**Palabras clave:** Cómic, autoras, cuerpo femenino, feminismo.

**Abstract:** This article proposes a tour of the feminist battle undertaken by some authors, artists and writers comic writers, from the platform of the French magazine *Ah! Nana* (1976-1978). Along with revindicating that medium for adults, they brought, in the seventies, a new look and representation of the female body that will influence subsequent creators and achieve sociocultural consequences. The incursion of these authors in comic, in such a masculine environment, will mark the transformation of the image of women that has been projected and still is being projected.

**Key words:** Comic, Female body, Feminism.



*Mauvais Genre* (2013) de Chloé Cruchaudet o *Le bleu est une couleur chaude* (2010) de Julie Maroh serían buenos ejemplos de la importancia de la representación identitaria del cuerpo y/o de la autoría femenina en un medio que a menudo se señala o se considera como tradicionalmente masculino<sup>1</sup>. Servirían, así mismo, como alfileres o apuntes actuales de un *parti pris* social que, necesariamente, entronca con o comienza en un ámbito privado e individual. Lo cierto es que para este estudio, en lugar de focalizar sobre trabajos recientes, voy a dar un salto atrás, hacia los años setenta en los que, al menos en Francia, se comienza a reivindicar el Noveno arte para adultos y esta reclamación de estatus o calidad artística se liga con la aparición de una acción feminista de primer orden que influenciará a las autoras posteriores y marcará un momento álgido en la producción del medio. En España, donde no hubo mayo del 68, hubo que esperar a los años de la transición y a la publicación de revistas como *Tótem*, *Rambla*, *El Cairo*, *Madriz*, *El víbora* o *El Jueves*, para que autoras como Marika, Ana Juan, Laura, Asun Balzola, Ana Miralles o Victoria Marto, se dieran a conocer en el, hasta entonces, restringido ámbito masculino del cómic para adultos. En el país vecino, algunas autoras, dibujantes y autoras completas, involucradas en el movimiento feminista de la segunda ola, empezaron a publicar en la revista *Ah nana!* (1976-1978), editada por los Humanoïdes associés<sup>2</sup>, editores también de la famosa y emblemática publicación *Métal hurlant* (1975-1987). Su denuncia fundamental: la apropiación de la autoría de una determinada corpo-visión identitaria y social que se alejaba de las normas de conducta establecidas. Éste sería un primer acercamiento jugoso para elucidar cuál es la imagen que se ha proyectado y se proyecta de la mujer en este medio, en tanto que discurso político y la evolución o los cambios que se produjeron a raíz de la entrada de estas autoras en el mercado editorial.

---

<sup>1</sup> Por aportar datos estadísticos de la ACBD, la asociación de periodistas y críticos de cómic en Francia: las mujeres representaban un poco más del 12% de los autores franceses de historieta en 2010.

<sup>2</sup> Grupo constituido, en diciembre de 1974, por Jean-Pierre Dionnet, Philippe Druillet, Bernard Farkas y Jean Giraud. A los que se unió Alejandro Jodorowsky y, posteriormente, autores como Enki Bilal, Milo Manara, Juan Giménez o Richard Corben. Cabría destacar, como característica común del grupo, su predilección por los géneros de ciencia ficción y de terror y por un estilo de dibujo en el que primaban las experimentaciones técnicas. Véase <http://www.humano.com/> [25 de marzo de 2016].



Resulta fácil prever que ello derivó en un cambio en la percepción y la representación de la mujer, hasta ese momento muy estereotipada e incluso caricaturizada, pero no solo ocurrió eso. Se reflejan importantes transformaciones de mentalidad en la cuestión del género y de la igualdad. Por otro lado, intentaré centrar mi atención en el cuerpo como objeto visible que oscila entre lo individual y lo común, entre lo indiferenciado —los cuerpos desnudos, con cabezas rapadas, por ejemplo de las distopías de Chantal Montellier o de las muñecas asexuadas— y los tesoros particulares y únicos de los detalles físicos no intercambiables. Aquello que los cuerpos tienen en común: su carácter universal, su arquetipo, su cosificación de una tendencia o de un comportamiento social y aquello que los singulariza: su indeterminación que sobrepasa dicho ser común y en virtud de la cual se encuentra a cada sujeto en su condición particular.

Inmersos como estamos en el *boom* del “autobiocómico”<sup>3</sup> al que se han adherido particularmente las autoras de historieta de los últimos decenios, cabría reflexionar acerca de la representación del propio cuerpo. Algunos críticos, como Thierry Groensteen, Jan Baetens o Lilian Cheilan, ya lo han hecho y han trabajado sobre las modalidades concretas de “autografema” o de autorretrato en el cómic, o sobre la estética elegida de grafía del cuerpo que implica ya un posicionamiento teórico y político. Se han aislado y señalado oposiciones binarias como cuerpo sano/cuerpo enfermo o bien hombre/mujer, con una tendencia a huir de una esencialización o universalización de afirmaciones categóricas del cuerpo y el género. Y se ha señalado un uso incisivo del dibujo del mismo en la historieta, especialmente en la narrativa gráfica hecha por mujeres, reconstruyendo, o no, los valores que se presentan a veces como verdades absolutas.

Cómo las dibujantes y guionistas mujeres muestran el cuerpo, cómo lo sienten, y lo representan —en ocasiones, cómo se autorrepresentan— solo

---

<sup>3</sup> Término propuesto en el artículo de Ann Miller y Pratt Murray, “Transgressive Bodies in the Work of Julie Doucet, Fabrice Néaud and Jean-Christophe Menu: Towards a Theory of the «AutobioBD»”. Véase <http://epress.lib.uts.edu.au/research/handle/10453/3320> <http://www.humano.com/> [25 de marzo de 2016].



puede dilucidarse a través de las múltiples capas culturales. La afectividad, la maternidad, la sexualidad o el dolor no son únicamente íntimos y personales, no dejan de explicarse o de conectarse con momentos históricos precisos, con una ubicación social, de clase, de género, de raza, en la que el individuo se inscribe. Toda estética del cuerpo participa de una o varias estructuras de significación que no son inamovibles y pueden ser reelaboradas. Y en el caso de los “autobiocómics” el desafío epistémico de plantear el “yo” —ese constructo occidental, percibido como esencial e irrepetible— dibujado implica la difícil tarea de dar vida a lo muerto, dotándolo de una máscara gráfica.

Will Eisner ya afirmaba, en *Comics and Sequential Art* (1985), la primacía del cuerpo en el cómic: “la forma humana es de lejos la imagen más universal que el artista secuencial deba tratar”. La introducción del cuerpo dibujado en el relato gráfico se impone como una problemática común a este medio de expresión, incluso si hay ausencia del cuerpo y se destaca o se hace evidente su presencia, precisamente, por esa misma ausencia<sup>4</sup>.

En el cómic “tradicional”—esto es, en las tiras de humor o en los géneros clásicos de aventuras— destinado a un público infantil y juvenil, los personajes se estereotipan: pueden desmembrarse alegremente, sus ojos salen expresivamente de sus órbitas como recurso cinético y significativo<sup>5</sup> y sus extremidades van por libre. Pero no se inmutan, no envejecen, nunca hay canas en el tupé de Lucky Luke de Morris. Y no olvidemos la censura y el revuelo que provocó el Tintín maduro del *Tintín y el Loto rosa* (2007) de Antonio Altarriba. En cambio, esa fijación simplista del héroe arquetípico se rompe en mil pedazos o explota en mil viñetas cuando el cómic se dirige a un público adulto y despliega otro tipo de temáticas como pueda ser la tendencia autobiográfica del *comix underground* norteamericano desde los años setenta —con las historietas de Robert Crumb o de Art Spiegelman—. Los personajes dejan de ser concebidos como actantes con funciones estructurales básicas y se presentan como

---

<sup>4</sup> En 2014, se celebró en Francia el coloquio universitario: *Les langages du corps en bande dessinée / The language of the body in comic books*, en el que diversos especialistas trataron de elucidar qué dispositivos de representación del cuerpo son propios del cómic en tanto que soporte secuencial y bidimensional.

<sup>5</sup> Véase *El discurso del cómic* de Román Gubern y Luis Gasca. Cátedra. Col. Signo e imagen.



identidades más complejas. Siguen siendo “seres de papel”, como llamaba Barthes a los entes literarios, y “seres vivos sin entrañas”, como los definiera Paul Valéry, pero a veces parecen respirar y tener alma. En los cómics autobiográficos se impone, en general, la observación introspectiva y también, por supuesto, una nueva visión del cuerpo. Ya sea la de un cuerpo sublimado por el deseo o, al contrario, deformado por el dolor y la enfermedad, existen una gran diversidad de lenguajes que tensan el tejido del cuerpo dibujado. El cuerpo es objeto escopofílico de fascinación y soporte del relato, es a un tiempo elemento secuencial y gráfico en el cómic. Por supuesto, es puntal de discursos ideológicos y representaciones sociales y, desde los años setenta, aparece como un soporte eficaz de un cierto discurso subversivo. Y ahí nos encontramos también con la censura que nos hace reflexionar acerca de la percepción social de la imagen del cuerpo, no solo de su carga erótica sino también de los mensajes que pretenden ser transmitidos.

### **La revista *Ah! Nana***

A mediados de los años setenta, en pleno auge del feminismo en Europa –en 1966 se creó en EEUU el NOW (National Organization of Women)– la presencia de mujeres productivas en el medio, en el caso de Francia, era ridícula. Sin olvidar las figuras destacadas de Claire Bretécher<sup>6</sup>, con su personaje Cellulite o de Florence Cestac, con su personaje Harry Mickson, cofundadoras, en esos años de *L'Écho des savanes* y *Futuropolis*, respectivamente. La mayoría de las mujeres que osaban entrar en el medio se dedicaban a la ilustración, al dibujo de prensa o eran las coloristas de sus parejas.

En 1976 empezó a publicarse la revista *Ah! Nana* dirigida por Janic Guillerez<sup>7</sup>. No tenía nada que ver con las publicaciones de prensa femeninas

---

<sup>6</sup> Claire Bretécher encontró a Goscinny en *L'Os à moelle* en 1963. Y creó su personaje Cellulite en la revista *Pilote*. En 1972, fue co-fundadora de *L'Écho des savanes*.

<sup>7</sup> Janic Guillerez se introdujo en el mundo del cómic en 1965, tras su encuentro con Claude Moliterni. Fue la colorista de *Scarlet Dream*. Se ocupó de la maquetación de la revista teórica *Giff Wiff* (1962). Conoció a su marido, Jean-Pierre Dionnet, director de *Métal Hurlant*, y co-



anteriores: *La gazette de Lisette, Fillette* o *Bernadette* (nótese el gusto por los diminutivos empequeñecedores en “-ette”), equivalentes a lo que en España serían las *Azucenas, Floritas* y *Mariló* o las revistas de Consuelo Gil<sup>8</sup>. Su función no era el de aleccionar a las jovencitas para crear modelos de comportamiento adecuados para que la púber se convirtiera en esposa y madre, dentro del estrecho marco de actuación al que la sociedad la destinaba<sup>9</sup>.

En un momento de explosión de publicaciones de prensa con mensaje feminista: *Le Torchon brûle, Les Cahiers du GRIF, Le Quotidien des femmes, Les Nouvelles féministes, Glife Informations, Femmes-Information, Les Pétroleuses* o *L'Information des femmes*... Revistas concebidas y redactadas por mujeres, surgió *Ah! Nana!* cuyo eslogan era: “Fait par et pour les femmes” [hecho por y para las mujeres]. Se creó siguiendo la línea editorial de la norteamericana *Wimmin's Comix* —publicada a partir de 1970, con veinte años de vida (1972-1992) y en la que participaron grandes figuras del *comix* de la costa oeste como Trina Robbins, Aline Kominsky o Roberta Gregory— y, sobre todo, de la revista temática *Sorcières*<sup>10</sup> (1976-1981), de tendencia psicoanalítica y marcadamente política —publicada a partir de enero de 1976 y dirigida por Xavière Gauthier.

*Ah! Nana*<sup>11</sup>, surgió como revista trimestral en un momento álgido del MLF (Mouvement de Libération des Femmes) en Francia y rápidamente se percibió como una publicación incómoda. De hecho, solo se publicaron nueve números,

---

fundador de los *Humanoïdes associés*, en el Festival de Lucca de 1972. Se casaron en 1974 y empezó a colaborar en la maquetación de *Métal hurlant*.

<sup>8</sup> Consuelo Gil fue la directora y editora de las revistas: *Chicos* (1938-1955), *Mis Chicas* (1941-1950) primera revista para niñas en la posguerra, *Chiquitito* (1942), *El Gran Chico* (1945) y *Chicas* “la revista de los 17 años” destinada a adolescentes.

<sup>9</sup> Véase Juan Antonio Ramírez, *El cómic femenino en España, arte sub y anulación*. Madrid, Cuadernos para el diálogo (1975).

<sup>10</sup> Chantal Montellier emplea también la figura de la bruja como imagen de mujer emancipada, alejada del sistema y estigmatizada, discriminada. O bien, recordemos *Tremblez, tremblez, les sorcières sont de retour!* historieta de Cecilia Capuana y Rossati (en el n.º 2 de la revista, pp. 5-12) en la que las amas de casa se transforman, se vuelven libres y salvajes, vuelan en sus escobas y se convierten en brujas indomables. Al final gritan juntas: “Volons unies vers la lune” [volemós unidas hacia la luna] en una gran viñeta a fondo perdido, bailan desnudas en círculo, animalizadas, con cola y una vieja bruja se une al aquelarre y vuela junto a ellas, cabello al viento.

<sup>11</sup> Una revista cuyos números son difíciles de encontrar en las hemerotecas y que pude consultar en los archivos de la CIBDI (Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image) en mayo de 2008.



de 1976 a agosto de 1978. Año en el que, por cierto, en España apareció un monográfico “Especial mujeres” en la revista *Tótem* (1977-1994). La revista francesa abordó cuestiones que giraban en torno a infancias problemáticas y sexualizadas, a la relación conflictiva con el cuerpo femenino, a la violación<sup>12</sup>... y se alejaba estratosféricamente de las heroínas edulcoradas a la espera de un príncipe azul para convertirse en abnegadas y hacendosas madres y esposas. Las portadas de sus números anunciaban temas controvertidos como la sexualidad femenina, la vuelta del neonazismo, el fetichismo sadomasoquista, las relaciones de víctima y verdugo o de dominación, la homosexualidad, el incesto, la pedofilia o la violencia sufrida por las mujeres.

*Ah! Nana* desapareció en el verano de 1978 por una ley de la comisión de vigilancia y control de publicaciones destinadas a los jóvenes —una ley aprobada el 16 de julio de 1949 que se aplicaba a una revista de 1978 hecha para adultos—. El número que acababa de salir ese mes, el octavo, estaba dedicado a la homosexualidad y su último número, el noveno, trató del incesto. Fue una corta vida para una revista significativa en la que publicaron autoras clave como Chantal Montellier —con su serie policiaca *Andy Gang*<sup>13</sup>—, Florence Cestac, Nicole Claveloux, Jeanne Puchol, Annie Goetzinger, Olivia Clavel, Cecilia Capuana o Keleck.

Ellas denunciaron en sus viñetas, con un humor ácido y una gran maestría, la violencia sexual que sufrían las mujeres, la prostitución, el machismo o los estereotipos reduccionistas de la maternidad impuesta. Y defendieron el reconocimiento jurídico de la violación como delito —el derecho al aborto no fue abordado en la revista ya que se consiguió en 1975—, el derecho al placer y la propia representación de la sexualidad sin caer en los estereotipos de cuerpos femeninos como los de Milo Manara o Guido Crepax.

*Ah! Nana* fue un lugar de protesta, de presencia o autoría femenina en el cómic, en un medio que, en ese momento, era extremadamente masculino,

---

<sup>12</sup> Recordemos que, en junio de 1976, el MLF firmó en el periódico *Libération* un manifiesto contra la violación.

<sup>13</sup> Chantal Montellier ridiculizaba y se burlaba de su personaje, el Brigadier *Andy Gang*. Un policia muy macho y racista con una mujer que se quedaba siempre en casa, con el mandil puesto para prepararle el café.



antes de que en los años 90 surgieran en Francia editoriales “independientes” como L’Association, Ego comme X, Frémok o 6 pieds sous terre, que impulsaron a mujeres creadoras<sup>14</sup>. Thierry Groensteen creó, en 2002, la colección “Traits féminins” en sus Éditions de l’an 2. En España, Sins entido lanzó la colección “sin nosotras” dirigida por Héloïse Guerrer y Glénat hizo lo propio con “Chix” dirigida por Mar Calpena.

En los años setenta, *Ah! Nana* fue una pionera que combinaba la historieta con otras entradas, con un toque rock, como *Métal Hurlant*. Marjorie Alessandrini se encargaba de hablar de Patty Smith, de Blondie o de Las Runaway en artículos como: “Le rock c’est l’affaire des filles” [el rock es asunto de chicas (n.º 2, p. 24)]. Con espacio para fotonovelas —destacaríamos una firmada por la cineasta Agnès Varda, en el n.º 3— y en la que colaboraban también, puntualmente, algunos nombres masculinos conocidos como Moebius, Jacques Tardi o el teórico Pierre Couperie, con una columna dedicada a la historia del cómic femenino aunque, fundamentalmente, se refería al norteamericano.

De entre todas las participantes en el proyecto que supuso *Ah! nana*, me gustaría destacar especialmente a Nicole Claveloux, Cecilia Capuana, Keleck —pseudónimo de Janine Kotwica— y a Chantal Montellier. Y observar con detenimiento los tratamientos del cuerpo femenino que ellas propusieron.

## Los cuentos de hadas de Nicole Claveloux

Nicole Claveloux<sup>15</sup> (1940-) empezó a dedicarse, a partir de 1966, a la ilustración

<sup>14</sup> Marjane Satrapi ganó, en 2005, el premio al mejor álbum en el Festival de Angoulême, con su novela gráfica *Poulet aux prunes*. En casi 30 años, desde la creación del festival en 1974, era la segunda vez que una mujer ganaba el gran premio. La primera y única vez hasta ese momento fue en 1977 y la ganadora fue Annie Goetzinger con *Légendes et réalité de Casque d’or*.

<sup>15</sup> Página oficial: <http://nicole.claveloux.free.fr/> <http://www.humano.com/> [29 de marzo de 2016]. Nicole Claveloux creó *Grabote* para *Okapi* en 1973. Louise XIV et Cactus acide y Beurre fondu, personajes irreverentes en un mundo en perpetua transformación. Ilustró *Alice au pays des merveilles* en 1974 y colaboró en revistas como *Métal Hurlant*, y *Charlie Hebdo* además de *Ah! Nana*. Los Humanoïdes Associés publicaron dos álbumes suyos con guión de Édith Zha: *La Main verte* en 1978 y *Morte saison* en 1979. Y en 1980, otras historietas bajo el título: *Le petit légume qui rêvait d’être une panthère* de la que es autora completa. Claveloux es autora de tres libros de cuentos eróticos: *Morceaux choisis de la Belle et la Bête* (Eden Productions) (2003), *Confessions d’un monte-en-l’air* (2007) y *Contes de la Fève et du Gland* (2010) (Éditions Folies d’Encre).

y, después de la etapa del cómic, se dedicó de nuevo a la ilustración de vanguardia. Ella propuso en la revista unas succulentas parodias de cuentos de hadas, totalmente críticas, irónicas y con un estilo y un trazo muy toporiano, con clara influencia también del dibujante alemán Heinz Edelmann —el creador de *Yellow Submarine* (1968)— y del Pushpin Studio americano. En el primer número de la revista, Nicole Claveloux publicó: “Histoire de Blondasse, de Belle, de Biche et de gros Chachat” (pp. 5-12).



**Fig. 1.** Claveloux, Nicole, “Histoire de Blondasse, de Belle, de Biche et de gros Chachat” en *Ah! Nana*, n.º 1, p. 5.

En un *horror vacui* con bellas imágenes de trazos a plumilla, en las que abundan todo tipo de detalles, Claveloux despliega paisajes interiores, oníricos, surrealistas, metamorfosis, figuras simbólicas y abundantes juegos visuales. En este cuento, parodia de *Blancanieves*, *Cenicienta* y el *Gato con Botas* todos juntos, los personajes se presentan: el rey Bênet [nombre simbólico: bendito y bobo], viudo de la reina Douceâtre [Empalagosa], comunica a su hija pequeña que vuelve a casarse. La madrastra es una magnífica reina demoníaca, con cuernos y colmillos, como una *femme fatale* decadente que, a su vez, tiene una

hija con cuernecillos y colmillitos. Blondasse [rubia de bote], rodeada de ranas, es conducida por un paje por el bosque de las dalias para extraviarla y matarla.

A doble plancha, con viñetas verticales, Claveloux muestra el encuentro de Blondasse con ChatChat, una especie de híbrido entre príncipe ideal e intrépido gato sin botas y la presentación de la madre de éste, una especie de dama convertida en cierva desde hace 4000 años. La ironía en la lectura y el tratamiento de los cuentos de hadas se hace evidente no solo por las mezclas absurdas e irreverentes sino también por el especial hincapié que se hace en las metamorfosis del cuerpo, en los seres heterogéneos. Blondasse encuentra el talismán que deshace el hechizo de la bruja: una pinza de tender la ropa. Ironía respecto a los objetos de Propp, un objeto cotidiano que hace referencia a las tareas del hogar. Y, de ese modo, la cierva [la biche en francés es una hermosa moza] se convierte de nuevo en una mujer pero de... 4000 años. Moraleja final: el príncipe gato decide no deshacer el hechizo que le convirtió a él en felino — guiño irónico al cuento de la Bella y la Bestia y a su evidente carga sexual— y acaban juntos, él y Blondasse, con una camada de niño-gatos cruzados.



**Fig. 2.** Claveloux, Nicole, “Histoire de Blondasse, de Belle, de Biche et de gros Chachat” en *Ah! Nana*, n.º 1, última viñeta de la p. 12.

En el siguiente número, en el n.º 2, Nicole Claveloux presenta, de nuevo, otro cuento titulado esta vez: “La conasse et le prince charmant” [La gilipollas y el príncipe valiente] (pp. 27-31). En el que se burla, una vez más, de la supuesta e imperiosa necesidad femenina de buscar y encontrar al hombre ideal. Así que a lo largo de seis viñetas verticales —son los años setenta y las experimentaciones de Philippe Druillet están muy presentes en *Métal Hurlant*— acompañamos a una mujer, la “conasse”, por todas las etapas de su vida, desde que es un bebé, una niña que crece, una adolescente con gafas, una jovencita inocente y una mujer madura.

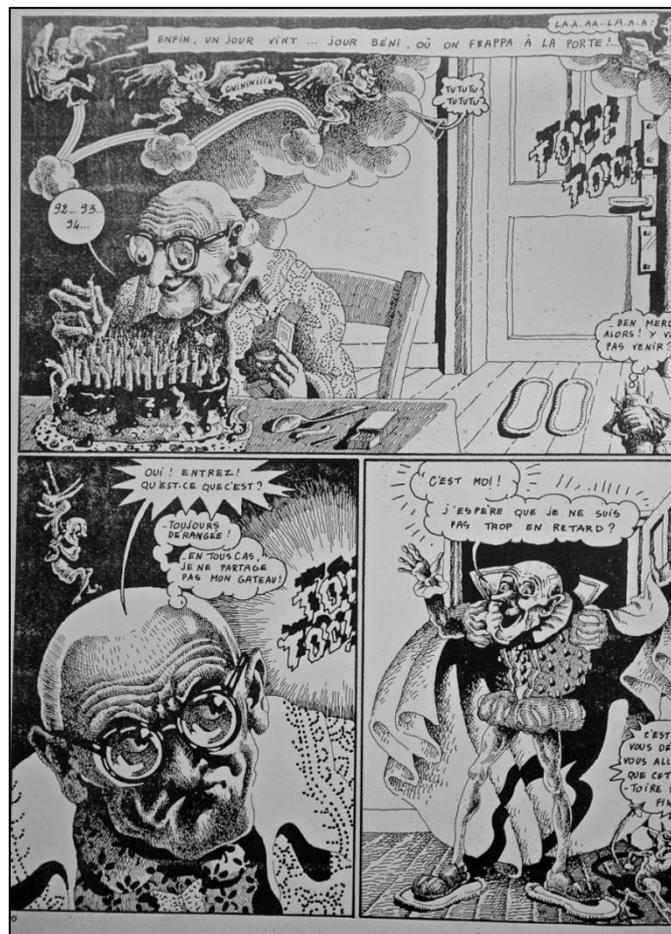


Fig. 3. Claveloux, Nicole, “La conasse et le prince charmant” en *Ah! Nana*, n.º 2, p. 30.

Las voces en off narrativas son las de un minúsculo ángel esperanzador que la invita a ser paciente en su espera del hombre adecuado y un demonio aguafiestas que la impele a actuar. Claveloux nos muestra la desesperación vital



de esta mujer, Conasse, que en su vida no hace otra cosa más que esperar y, cuando por fin llama a su puerta el tan ansiado príncipe, ella cuenta más de 94 velas en el pastel. El príncipe, que tampoco es ya un mozalbete, le provoca tal emoción a Conasse que a la pobre le da un patatús y muere.

En el n.º 3, Nicole Claveloux con “Planche neige” (pp. 5-12) de nuevo retuerce un cuento folclórico. Género narrativo que vehicula, por excelencia, toda una serie de ideas preconcebidas de las funciones femeninas. Por ello, Claveloux lo invierte, lo revuelve y emplea las metamorfosis y la animalización del cuerpo femenino para cuestionar la pretendida moralina que arrastra. En ese caso, la reina del cuento que se ve gorda le pregunta al espejito mágico no quién es la más bella del reino sino la más delgada. Y el espejo siempre le responde: Planche neige. Así que la reina ordena al leñador que extravíe a la niña en el bosque y la mate, pero, como se sabe, pues es conocido el hipotexto, el leñador se apiada de ella y no lo hace. Planche neige descubre, en la espesura del bosque, no la casa de los enanitos sino la de un viejo ogro. De nuevo, Nicole Claveloux aprovecha para sexualizar el cuento y dar la vuelta al mensaje inicial del cuento de Blancanieves. Allí, en el castillo del ogro, la reina tratará de envenenarla incesantemente pero Planche neige es dura de pelar. Al final, será el ogro el que muera a manos de la madrastra y cuando el príncipe pusilánime se presente para salvarla, Planche neige, cual mantis religiosa, *femme fatale* o vagina dentada, tratará de comérselo<sup>16</sup>.

### Keleck, la gótica

Keleck (1946-2003) era, como decía Catherine Vialle: un “étrange oiseau de nuit calfeutré dans un appartement tendu de brocart, compromis entre un musée de cires et une annexe zoologique”<sup>17</sup>. Tenía 30 años en el 76, era autodidacta y después de su paso por *Ah! Nana* abandonó también el cómic por la ilustración.

---

<sup>16</sup> Véase *Parodies, la bande dessinée au second degré*. Exposición en la CIBDI, en 2011.

<sup>17</sup> “Extraño pájaro nocturno encerrado en un apartamento de brocado, comprometido entre un museo de cera y un anexo zoológico.” [la traducción es nuestra]. Catherine Vialle, “Ces drôles de filles qui font de la bédé”, p. 105.

Sus historias negras, góticas, transcurren en pocas viñetas, con una concentración sulfúrica de humor y trazos oscuros, preciosistas, barrocos y *art déco*. A menudo los cuerpos que muestra están desmembrados y con ellos hace guiños al *freak show* y a un simbolismo satánico finisecular.

Ya en la contraportada del primer número, Keleck empezó fuerte con una denuncia a una maternidad edulcorada con el cuerpo cosificado de un recién nacido, titulada “Voici l’enfant”.

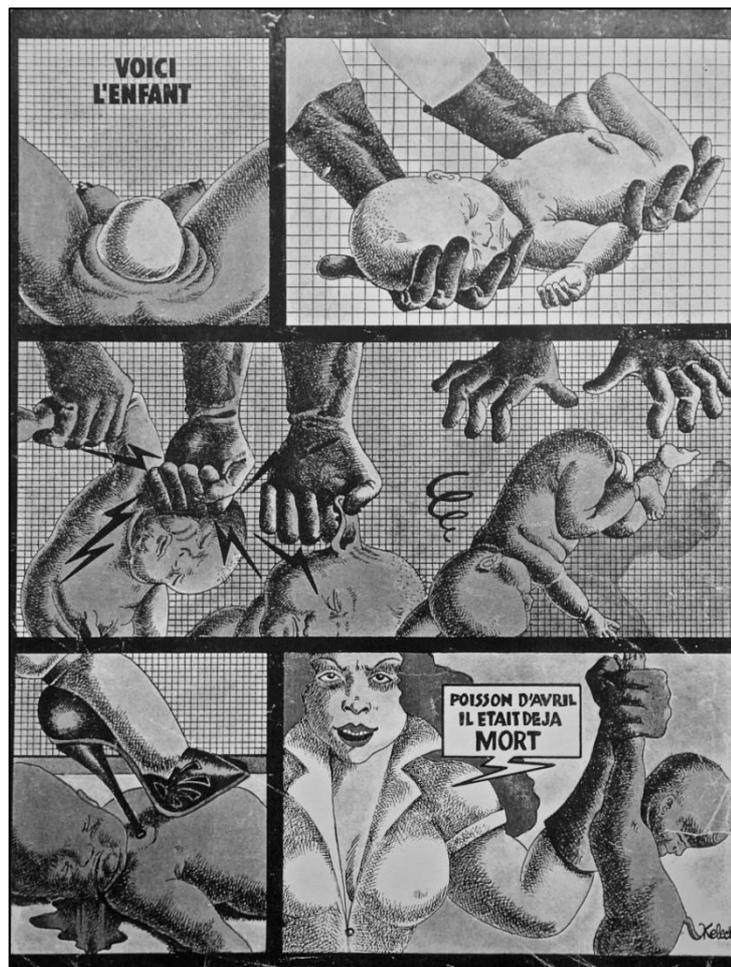


Fig. 4. Keleck, “Voici l’enfant”, en *Ah! Nana*, n.º 1, contraportada.

Con tres tiras y una disposición simétrica, el bebé recién nacido que surge como un huevo de entre las piernas y los pechos de la madre, al que la enfermera normalmente da una palmada para hacerle llorar, aquí, con el fondo cuadrículado y aséptico, le clava un simbólico tacón de aguja y, proclama, con sus turgentes pechos, en la última viñeta: “Poisson d’avril. Il était déjà mort” [“Inocentada. Ya

estaba muerto”]. Ese es el tono de Keleck, negando la principal función materna, en la tradición burguesa, de la mujer “comme il faut”.

En los números 2 y 4 publicó dos “Faits divers”, jugando con lo extraordinario de la situación de los sucesos y con la anomalía corrosiva del cuerpo de las protagonistas.

En el primero, en el n.º 2, “Faits divers” (pp. 45-50), Keleck presentaba a una bailarina de nombre exótico: Pilar Norin. Un cisne negro en los escenarios, sonámbula como la Lucy de Drácula, que cae de los tejados. La influencia de los dibujos de Aubrey Beardsley para la *Salomé* de Wilde es evidente, como se aprecia en una hermosa plancha en la que se observa el cuerpo blanco, desnudo, de la bailarina, los gatos negros y la luna. A Pilar le amputan una pierna.



Fig. 5. Keleck, “Faits divers” en *Ah! Nana*, n.º 2, p. 47.

Vemos cómo en estas tres viñetas, la bailarina sin pierna, la mujer incompleta, con medias negras de rejilla, engorda e intenta esforzarse pero Keleck muestra su cuerpo roto, de autómatas, sin piedad, en dos de ellas haciendo hincapié en su fragilidad al mostrarla de espaldas. Cuando todo va mal, aún puede ir peor, pues la heroína es atropellada y pierde las dos piernas. Esta mujer *cybor*, reificada, esta mujer artificial, decide suicidarse y con sus dos

piernas de madera se lanza al tren, cual Ana Karenina, pero son sus dos piernas falsas las que acaban destrozadas.

El “Fait divers” del n.º 4 (pp. 5-10) lo ambienta en la *Belle Époque* y cuenta la historia de dos hermanas siamesas: la rubia Joséphine y la morena Mathilde. De nuevo el uso de la viñeta vertical y la disposición en la plancha, marcan la oposición. Las hermanas, franqueadas por dos hombres de oscuro para señalar su gemelidad y su particularidad de estar unidas por la cadera, se casan con sendos hombres pero el día de la boda todo acaba en tragedia: los hombres se disputan y las separan, desgarrándolas, a la fuerza.

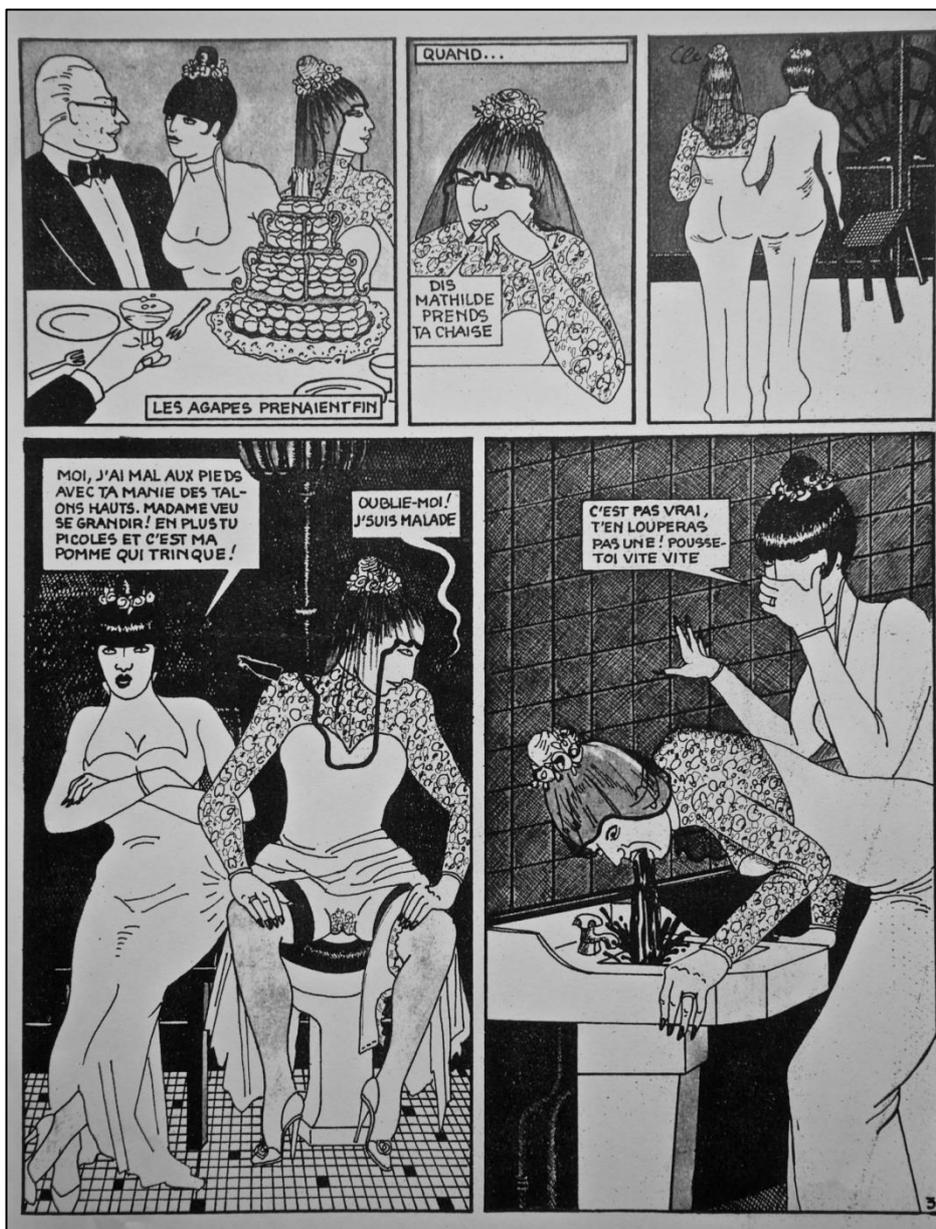


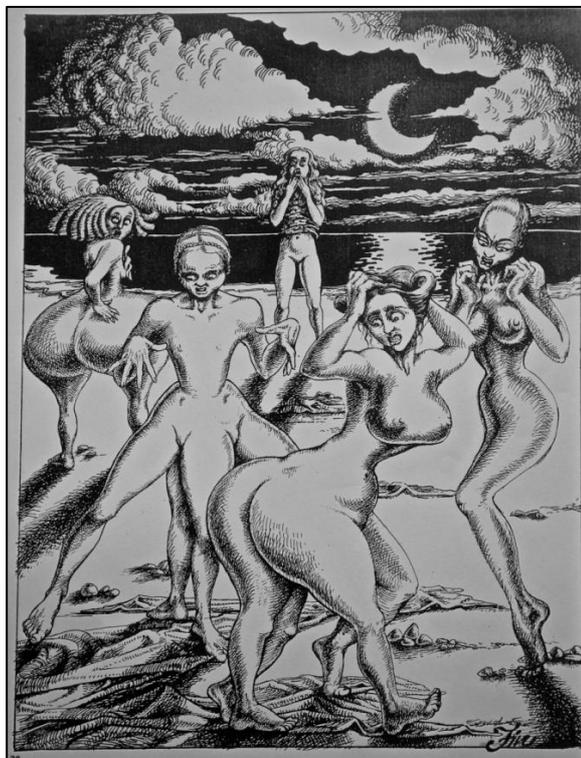
Fig. 6. Keleck, “Fait divers” en *Ah! Nana*, n.º 4, p. 7.

Keleck usa, a menudo, el recurso del desmembramiento de los cuerpos para fijar esa idea recurrente de lo incompleto, del desequilibrio. Lo interesante de esta historia, en la representación de la extrañeza de estos cuerpos femeninos es sobre todo cuando Keleck las dibuja en el baño, de manera morbosa, la una quejándose de las indisposiciones físicas de la otra.

### La dibujante italiana Cecilia Capuana, junto al guionista Rossati

En el n.º 4, dedicado a la moda, concretamente al “borreguismo” de la moda — en la portada, como los *moutons* de Panurge, las chicas se serializan— donde se lanzan mensajes como: “Perchées sur des Hauts talons, fagotées dans nos jupes, paralysées par nos ceintures, soutiens-gorges et corsets, la mode nous livre pieds et poings liés à nos agresseurs. Aimez votre corps les filles ! [...] et rappelez-vous, pour courir, sauter, c’est prendre son pied!”<sup>18</sup>.

La italiana Cecilia Capuana, que firma entonces, a veces, sin su apellido, junto al guionista Rossati, presenta “Modemorphose” (pp. 33-36).

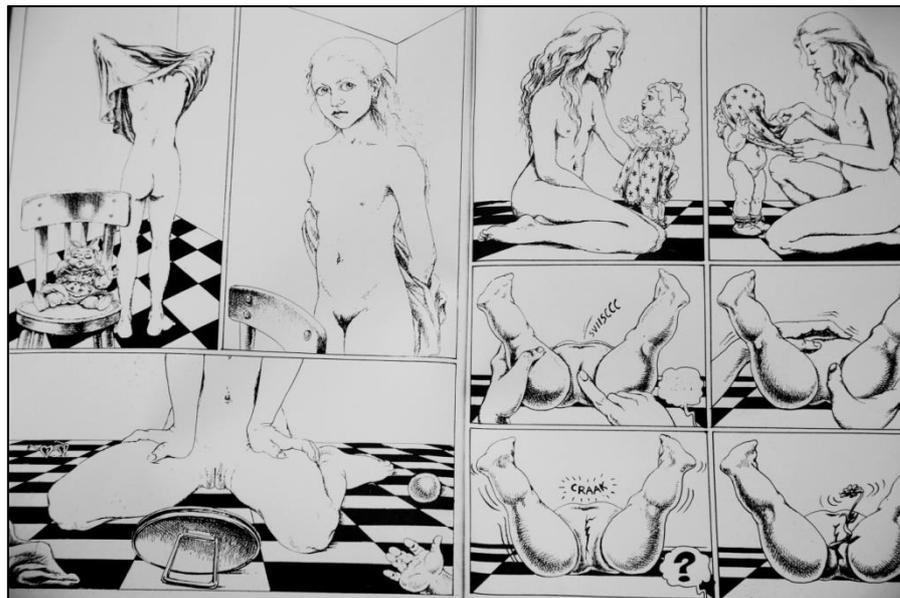


<sup>18</sup> Subidas a los tacones, emperifolladas en nuestras faldas, paralizadas por nuestros cinturones, sujetadores y corsés, la moda nos ofrece, pies y manos ligados, a nuestros agresores. ¡Amad vuestro cuerpo, chicas! [...] y recordad, para correr, saltar, es aprovechar. [La traducción es nuestra].

**Fig. 7.** Capuana, Cecilia, “Modemorphose” en *Ah! Nana*, n.º 4, p. 36.

Con unas viñetas mudas en las que critica la moda que a lo largo de los siglos ha constreñido el cuerpo de la mujer, desde la menina del XVII, el corsé del XIX o el palabra de honor del siglo XX, en viñetas verticales, con un torso femenino, de maniquí, sin cabeza, brazos ni piernas y en la última plancha, en una viñeta a fondo perdido, la niña mira horrorizada en una playa, con una simbólica luna, todos los cuerpos monstruosos, deformes de esas mujeres: menina de culo gigantesco o silueta de sirena, con un estilo que recuerda mucho a Topor.

En el n.º 6, Cecilia Capuana dibuja “La curiosité” (p. 53-56), con una estructura de planchas en quiasmo. La primera y la última a fondo perdido. Una niña con las gafas de sol de Lolita, sentada de frente con una muñeca sobre sus rodillas. Una imagen mariana inquietante.



**Fig. 8.** Capuana, Cecilia, “La curiosité” en *Ah! Nana*, n.º 6, pp. 54-55.

En viñetas mudas y a doble página, la niña, que recuerda bastante al dibujo que Lewis Carroll hiciera de Alicia, se desnuda, se muestra de espaldas y de frente, mirando al espectador y luego observa, curiosa, sentada en el suelo, su sexo en un espejo circular, en una viñeta horizontal en la que no vemos su rostro. Luego desnuda a la muñeca y descubre que no hay nada entre sus

piernas, es un cuerpo asexuado. La presencia de la muñeca y el maniquí es muy reiterativo<sup>19</sup>. De repente, en el espacio vacío donde debería situarse su sexo – asimilación y asociación de plano detalle de la niña y la muñeca– se resquebraja y surge una rama. De ese modo, en la última plancha, y de nuevo a fondo perdido, vemos cómo, de entre las piernas de la muñeca, brota una naturaleza exuberante, desbordada y selvática.

En ese mismo número 6 de la revista, Cecilia se encargó de la contraportada a color.



Fig. 9. Capuana, Cecilia, en *Ah! Nana*, n.º 6, contraportada.

La cabeza de una mujer que parece un payaso se descompone en planos detalle y se cosifica. “Opération n.º 4: mettre le rouge à lèvres. Opération n.º 5:

<sup>19</sup> Cabría citar aquí a Pilar Pedraza y *Máquinas de amar*, su estudio sobre los cuerpos femeninos artificiales.

mettre les joues légèrement en relief à la lame de rasoir” [“Operación n.º 4: ponerse pintalabios. Operación n.º 5: ensalzar ligeramente las mejillas con la hoja de afeitar”]. Parecida a ésta es la plancha de Keleck, en la que de nuevo se desmiembra el cuerpo de la mujer y se reduce, en planos detalle, a objetos que a su vez cosifican, constriñen y enmascaran su cuerpo, como el sujetador o el desodorante.

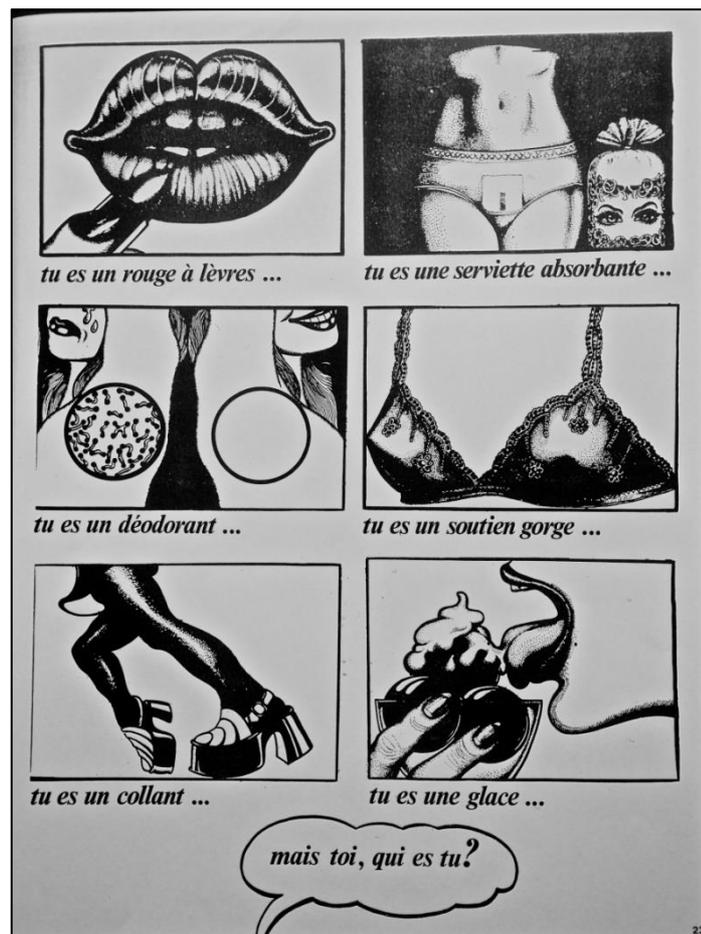


Fig. 10. Keleck, en *Ah! Nana*, n.º 4, p. 23.

“Tu es un rouge à lèvres / tu es une serviette absorbante... / tu es un déodorant... / tu es un soutien gorge... / tu es un collant... / tu es une glace... mais toi, qui es tu?” [« Eres un pintalabios / eres una compresa... / eres un desodorante... / eres un sujetador... / eres unas medias / eres un helado... pero tú, ¿quién eres tú ? » ]

Cecilia dibuja, con guión de Rossati, en el n.º 7, dedicado al

sadomasoquismo: “Où est Gwendoline?” (p. 31-37) Clara alusión paródica a la *Gwendoline* de John Willie. Se trata de una historia gráfica de dominación entre dos mujeres, burlándose de los estereotipos binarios: una es morena y flaca y la otra es rubia y curvilínea. La *dominatrix* y la humillada. Empieza la historia con planos detalle de los tacones de aguja, del látigo y demás parafernalia. Una vez más, la desmembración, el montaje y, en una hermosa plancha, la 4, muy bien ejecutada, que se divide en dos viñetas verticales, vemos de espaldas y de frente a la *dominatrix* morena.



Fig. 11. Capuana, Cecilia y Rossati, “Où est Gwendoline?” en *Ah! Nana*, n.º 7, p. 34.

Cecilia Capuana se burla de los tópicos fetichistas en las relaciones sadomasoquistas, incluso diría que de Crepax por la cuestión del montaje, con una historia en la que dos mujeres, con toda la imaginación SM de tacones de

aguja, cadenas, látigos, botas, *bondage*, resultan ser, la delgada y la carnosa, la rubia y la morena, dos señores casados que se disfrazan y que, tras el carnaval, tiran al suelo los pechos de caucho, dejando patente la representación del travestismo del cuerpo.

En el n.º 8, Cecilia firma “La mère noire” (p. 56-61). Un niño que se esconde debajo de una mesa llama a su madre. Desde la perspectiva del niño, en contrapicado, la figura de la madre resulta ser monstruosa. Su rostro en el espejo, su cuerpo se cosifica, como un cuerpo surrealista de cajones con cerraduras negras. Sus senos son enormes como los de la estanquera de *Amarcord* de Fellini.



Fig. 12. Capuana, Cecilia y Rossati, “La mère noire” en *Ah! Nana*, n.º 8, p. 58.

De nuevo, El niño, recurriendo de nuevo al hipotexto del cuento, como en *Caperucita roja*, le pregunta, como pregunta la niña al lobo-abuelita:



Comme tes bras sont forts... [Qué fuertes son tus brazos...] C'est pour mieux t'embrasser, mon enfant!! [¡Son para abrazarte mejor!]. Comme ton sein est grand, maman!! C'est pour mieux te nourrir mon enfant [Qué pechos más grandes tienes, mamá... (y sus palabras se pierden en el bocadillo como su cabeza en los pechos) -Son para alimentarte mejor, hijo mío]. Comme tes yeux sont nombreux, maman. C'est pour mieux t'observer, mon enfant. [Cuántos ojos tienes, mamá. -Son para vigilarte mejor, hijo mío]. Y en la plancha siguiente, el niño dira : Maman ! Comme tu as une grande bouche !! [Mamá ¡Qué boca más grande tienes!] [plano detalle de la impenetrable sonrisa de la Gioconda]... C'est pour mieux te manger, mon enfant! [Es para comerte mejor, hijo mío].

La madre, con un cuerpo femenino dividido en parcelas, con cabellos de serpiente como Medusa, devora a su hijo, se convierte en un monstruoso reptil. El niño le dice que el interior de su vientre es negro: “es para guardarte mejor”, responde la madre. Todo resulta ser una pesadilla, al día siguiente, por la mañana, el hombre adulto con complejo de Edipo llama por teléfono a su madre.

El cuerpo de la mujer representado, dibujado, en esos años setenta, en el momento de *Ah! Nana*, se desmarca del reclamo, del motivo o el objeto modelado para la mirada masculina y no se aleja todavía de una etiqueta controvertida como la de “feminista”. Al contrario, en monodosis dibujadas se aplicaban manifiestos reivindicativos de esa índole. La manera de trabajar con la sexualidad es a través de la desviación de tópicos y truismos. Un ejemplo claro lo encontramos en la portada del primer número, con el *streep-tease* de un hombre o en la contraportada del n.º 5, de Chantal Montellier, titulada: *Bunnies of 1977* en la que, en seis viñetas, los hombres aparecen como los conejitos de Playboy. A menudo, juegan con los cambios de roles, para hacer más evidente la objetualización del cuerpo de la mujer. No se rechaza la sexualidad pero se hipertrofia, como sucede en historias con prostitutas exuberantes, como las de Trina Robbins —por ejemplo la de la prostituta negra Lulú, que trafica con marihuana en Harlem y lucha contra los nazis en París—. O con guiños a estéticas retro, de *pin-up*, como en (el n.º 6, p. 52) “Viens et sois ma poupée d'amour”, plancha firmada por Trina Robbins, con un estilo de cómic años 40, en la que una hermosa y estereotipada *pin up* recibe en su casa un muñeco hinchable.

Los procesos de transformaciones, de inversiones, de metamorfosis se multiplican y el mensaje es claro. Nicole Claveloux transforma una hortaliza personificada en pantera en una fábula o parábola: “Le petit légume qui revait

d'être panthère" (n.º 5 pp. 33-38). Trabaja, con una metáfora visual hilada, el deseo de una hortaliza insípida, de buscar la hipersexualización de la *vamp*, de convertirse en pantera.



**Fig. 13.** Claveloux, Nicole, "Le petit légume qui revait d'être panthère" en *Ah! Nana*, n.º 5, p. 34.

Muestra así el choque con la realidad de la vida cotidiana, con lo anodino del tubérculo, con la lucha contra la inercia, la pasividad, el carácter informe de la hortaliza. La incompatibilidad es psicológica y física, pues el tubérculo come pasteles y así no hay forma de que se convierta en sensual pantera. La distancia



entre los recitativos y las imágenes está cargada de ironía, puesto que cuando parece que la protagonista vegetal, anclada en la tierra, se acerca a su sueño de movimiento felino, aparece a lo lejos el recolector con su azada como la muerte con su guadaña.

### Las distopías de Chantal Montellier

En esta revista surge también la figura de Chantal Montellier<sup>20</sup> (1947-), una figura veterana, creadora del premio Artémisia<sup>21</sup>, que sigue en activo. Sus cómics están marcados por una fuerte militancia política y una denuncia social de la exclusión. Antes de *Ah! Nana*, ella procedía del dibujo de prensa política y después continuó publicando en *Métal hurlant* y *Charlie Hebdo*.

Tres de sus álbumes: *Wonder city*, *Shelter* y *1996*, publicados en los años ochenta en *Métal Hurlant*, fueron reeditados por Vertige Graphic, en 2003, en un volumen titulado *Social Fiction*. En ellos presentaba cuerpos femeninos serializados, para denunciar el peligro de distopías que mezclan la realidad y la ficción, con estados totalitarios de control fascista, de eugenesia nazi, de racismo, de clasismo, de sexismo y de falta de libertad, en un futuro no lejano. Como hiciera Enki Bilal, que presentaba también en su *Trilogía de Nikopol* (1980-1992), en 2003, un universo de anticipación de pesadilla en un París fascista. *Shelter* cuenta la escalofriante historia de un grupo de personas encerradas y prisioneras en un centro comercial de ese nombre, como consecuencia de una presunta explosión atómica en el exterior, que los convierte en los últimos supervivientes de un Apocalipsis nuclear. La microsociedad autárquica que se crea bajo la administración del centro se convierte en un régimen fascista y el interior de los grandes almacenes es rápidamente similar a un campo de concentración en el que las mujeres son sometidas a una Joy Division.

---

<sup>20</sup> Chantal Montellier explicaba que fue la compañera y colorista de Jacques Tardi, Anne Delobel, secretaria de la revista, la que le contactó para participar en el proyecto fugaz de *Ah! Nana*.

<sup>21</sup> Montellier es la presidenta y la artífice junto a Jeanne Puchol y Marie-Jo Bonnet, de un premio que, desde 2007, se entrega, cada 9 de enero –fecha del cumpleaños de Simone de Beauvoir– a un álbum realizado por una autora femenina de cómic. Un proyecto para promover y difundir el cómic femenino y cuyo nombre rinde homenaje a la pintora Artemisia Gentileschi.



Montellier, que cultiva un estilo clásico en sus dibujos, aprovecha para poner el dedo en la llaga del consumismo, como la película de zombis de Romero *Dawn of the Dead* de 1978. El centro, llamado irónicamente Shelter, cierra por el toque de queda y el director respaldado por una cohorte de guardias descerebrados y uniformados los empieza a controlar y manipular, como en *V de Vendetta* de Alan Moore. Se descubre al final que todo es fruto de un experimento en el que la masa informe, numerada, se ve confrontada de golpe a una autoridad militar e irracional.

La protagonista, Teresa, es una mujer lúcida que se encarga de la librería convertida en biblioteca, en la que los guardias cogen libros de política y filosofía que no devuelven. Teresa será violada por los guardias, como la protagonista de *Odile et les crocodiles*<sup>22</sup> (1984), por decir lo que piensa sobre el aborto obligatorio y esa noche tendrá una pesadilla: está en un campo de concentración en el que ella y otras mujeres son convertidas en muñecas sexuales. Además de series de denuncia social como Julie Bristol, o *Tchernobyl mon amour*, Montellier propone cuerpos de mujeres que se intercambian, que pierden su identidad.

En las publicaciones de estas pioneras, el cuerpo desnudo, su control, su manipulación, su sexualización, son motivo de reivindicación de espacios que hasta ese momento, habían sido monopolizados por los autores.

Cabría preguntarse qué sucede a partir de los años noventa con la incorporación “masiva” de las autoras al medio. Pues, citando a Marika, que cada mujer habla desde su posición, su circunstancia y su contexto, igual que los hombres; aunque la diferencia, aquí y ahora, aún estriba en el “empoderamiento” de espacios. En el *underground* de los noventa, encontramos a autoras como la quebequense Julie Doucet o las norteamericanas Phoebe Gloeckner o Debbie Drechsler. Ellas abordan un sexo explícito, ni erótico, ni pornográfico, ni servicial, ni seductor, ni necesariamente placentero, ni pretendidamente obsceno, *ob-caenum*, esto es ofensivo, pero sí abiertamente impúdico u *ob-scenus*, mostrando aquello que no se suele representar en la escena. Ellas muestran en

---

<sup>22</sup> *Odile et les crocodiles* cuenta la historia de una joven actriz violada en un parking. La justicia la señala a ella como culpable de la violación siendo en realidad la víctima. Odile tomará la justicia por su mano y se convertirá en una especie de ángel exterminador de los depredadores machos, de los cocodrilos.



sus cómics una sexualidad en construcción en un momento de tránsito, de metamorfosis existencial, en ocasiones sentida como una experiencia traumática. Perfilan, en autoficciones o ficciones biográficas, sus frustraciones de infancia y de adolescencia y gritan y dibujan las violencias calladas que sufrieron en el ámbito familiar. En España, contamos con autoras tan reconocidas como Ana Miralles o Laura, que poseen un estilo inconfundible en el tratamiento del cuerpo. Laura, por ejemplo, con sus dibujos en tinta china, actualiza y representa la temática erótica de una manera muy personal. Y es que, como observa Beatriz Preciado: “El mejor antídoto contra la pornografía dominante no es la censura, sino la producción de representaciones alternativas de la sexualidad, hechas desde miradas divergentes de la mirada normativa” (Preciado, 2007). Y, de vuelta al ámbito francófono, en un recorrido rápido y aleatorio, se podrían considerar los ejemplos de la autorepresentación de Dominique Goblet en *Faire semblant c'est mentir* (2007) o en *Chronographie* (2010) o de Rachel Deville en *Lobas* (2007) o en *L'heure du loup* (2013). El horizonte se amplía y las formas de representar, de dibujar el cuerpo de las autoras se hace cada vez más compleja, rica y variada. Si tenemos en cuenta las relaciones epistemológicas entre el medio y la corporalidad, como marco inevitable para describir los procedimientos materiales y simbólicos que modelan el cómic, tal y como asegura Matteo Stefanelli (Maigret et Stefanelli, 2012: 261), y si concebimos la importancia de la nueva mirada y la nueva representación del cuerpo de las autoras que hemos evocado, podríamos considerar que es, sin duda, una forma lícita de compromiso social.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALFÉEF, Emmanuelle (2011). “Peu de femmes dans la BD, mais pas de machisme”, *L'Express*, agosto 2011, en [http://www.lexpress.fr/culture/livre/peu-de-femmes-dans-la-bd-mais-pas-de-machisme\\_1018198.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/peu-de-femmes-dans-la-bd-mais-pas-de-machisme_1018198.html) [10 de mayo de 2016].
- ALTARRIBA, Antonio (2008). *Las aventuras de Tintin. Loto rosa*. Alicante: Edicions de Ponent.
- BAETENS, Jan (2004). “Autobiographies et bandes dessinées : problèmes, enjeux, exemples”. *Belphégor* (noviembre 2004), vol. 04, n.º 1, en



- [http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47689/04\\_01\\_Baet\\_en\\_autobd\\_fr\\_cont.pdf?sequence=1](http://dalspace.library.dal.ca/bitstream/handle/10222/47689/04_01_Baet_en_autobd_fr_cont.pdf?sequence=1) [10 de mayo de 2016].
- BERNARD, Andrieu (2014). "Le langage en 1er personne du corps nu : une immersion dans les marges sensorielles dans la BD adulte" in coloquio *Les langages du corps en bande dessinée*.
- BERNIÈRE, Vincent (2003). "Les filles se rebiffent", *BAM (Beaux Arts Magazine)* (enero 2003), n.º 4 *Contours et dessins de la BD*.
- BROOKS, Dee. "Des bulles au féminin", *L'Hebdo de l'actualité sociale*, nº2787 / 226, pp. 62-65.
- CLAVELOUX, Nicole (2003). *Morceaux choisis de la Belle et la Bête*. Eden Productions.
- CLAVELOUX, Nicole y LEROUGE, Marcel (2007). *Confessions d'un monte-en-l'air*. Montreuil: Folies d'Encre.
- CLAVELOUX, Nicole y POUCKET, Charles (2010). *Contes de la Fève et du Gland*. Montreuil: Folies d'Encre.
- CRUCHAUDET, Chloé (2013). *Mauvais Genre*. Paris: Delcourt, col. Mirages.
- CHEILAN, Liliane (2014). "L'autobiographie en bande dessinée : quelques exemples, quelques questions". En Jean-François Chiantaretto (ed.), *Écritures de soi, écritures des limites*. Paris: Hermann.
- CHEILAN, Liliane (2015). "Ce que dit le corps dans la bande dessinée autobiographique. Quelques exemples". En Jean-François Chiantaretto (ed.), *Écritures de soi, écritures du corps*. Paris: Hermann.
- DEVILLE, Rachel (2007). *Lobas*. Trad. Lorenzo F. Díaz. Barcelona: Sins entido, col. Sin nosotras.
- DEVILLE, Rachel (2013). *L'heure du loup*. L'Apocalypse, n.º 12.
- DELABORDE, Blanche (2005). *Le magazine Ah ! Nana (1976-1978)*. Trabajo de investigación en Historia contemporánea dirigido por Nicolas Bourguinat. Université Marc Bloch-Strasbourg.
- DELABORDE, Blanche (2006). "Ah ! Nana : les femmes humanoïdes", *Neuvième art 2.0 la revue en ligne de la Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l'Image* (enero 2006) dir. GROENSTEEN, Thierry. <http://neuiemart.citebd.org/spip.php?article128> [10 de mayo de 2016]
- EISNER, Will [1985] (2008). *Comics and Sequential Art*. Paperback, en [http://www.academia.edu/5443462/Will\\_Eisner-Theory\\_of\\_Comics\\_and\\_Sequential\\_Art](http://www.academia.edu/5443462/Will_Eisner-Theory_of_Comics_and_Sequential_Art) [10 de mayo de 2016]
- GOLDBLUM, Caroline (2009). *Sorcières, 1976-1981. Étude d'une revue féministe*. Master 1, Université de Lille III, (dir. Florence Tamagne).
- GUILLAUME, Isabelle *et al.* (2015). *Les langages du corps dans la bande dessinée*. Paris: L'Harmattan, col. Mouvements et Savoirs.
- GUILLERREZ, Janic (ed.) (1976-1978). *Ah! Nana*. Números del 1 al 9. Paris: Humanoïdes associés.
- GUBERN, Román y GASCA, Luis [1988] (2011). *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra, col. Signo e imagen.
- KLEIN, Eva (2002). "Modalidades de representación del cuerpo en el arte y en la literatura", *Revista Trópicos* (año X) vol. 1, en <http://www.vivilibros.com/excesos/13-a-04.htm> [10 de mayo de 2016].



- MAO, Catherine. "L'artiste de bande dessinée et son miroir : l'autoportrait détourné", *Comicalités*, en <http://comicalites.revues.org/1702> [10 de mayo de 2016].
- MARIKA (2012). "Historieta feminista y erotismo: las relecturas del cuerpo", *Tebeosfera* (junio 2012), n.º 9, especial *Mujer y erotismo en el cómic*, en [http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/historieta\\_feminista\\_y\\_erotismo\\_las\\_relecturas\\_del\\_cuerpo.html](http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/historieta_feminista_y_erotismo_las_relecturas_del_cuerpo.html) [10 de mayo de 2016].
- MARMONNIER, Christian (2003). "Et la femme vint à la BD", *Calliope 06* (agosto-septiembre 2003), n.º 6. "Images et bandes dessinées". pp. 20-24.
- MAROH, Julie (2010). *Le bleu est une couleur chaude*. Grenoble: Glénat.
- MILLER, Ann y PRATT, Murray (2002). "Transgressive Bodies in the work of Julie Doucet, Fabrice Néaud and Jean-Christophe Menu: Towards a Theory of the 'AutobioBD'", *Belpégor*, (2002) vol. 4, n.º1, pp. 15-34. En <http://epress.lib.uts.edu.au/research/handle/10453/3320> [10 de mayo de 2016].
- MONTELLIER, Chantal (2003). *Social Fiction*. Paris: Vertige Graphic.
- MONTELLIER, Chantal (2005). *Les damnés de Nanterre*. Paris: Denoël Graphic.
- MONTELLIER, Chantal (2006). *Tchernobyl mon amour*. Paris: Actes Sud BD.
- MONTELLIER, Chantal (2008). *Odile et les crocodiles*. Mouthiers-sur-Boëme: Éditions de l'an 2, col. Traits féminins.
- MOORE, Alan y LLOYD, David [1982-1988] (2005). *V de Vendetta*. Barcelona: Planeta de Agostini.
- PEDRAZA, Pilar (1998). *Máquinas de amar*. Madrid: Valdemar, col. El club Diógenes.
- PRECIADO, Beatriz. "Después del feminismo. Mujeres en los márgenes", *Babelia*, *El País*, 13-01-2007, en [http://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2007/01/13/babelia/1168648750_850215.html) [10 de mayo de 2016].
- RAMÍREZ, Juan Antonio [1975]. *El cómic femenino en España, arte sub y anulación*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- REMY, Monique (1990). *De l'utopie à l'intégration. Histoire des mouvements de femmes*. Paris: L'Harmattan.
- ROBBINS, Trina (2002). "Gender Differences in Comics", *Image & Narrative*, (septiembre 2002) n.º 4.
- SÁEZ TAJAFUERCE, Begonya. (ed.) (2014). *Cuerpo, memoria y representación: Adriana Cavarero y Judith Butler en diálogo*. Barcelona: Icaria, col. Feminismo, sexualidad y género.
- TALET, Virginie. "Le magazine Ah! Nana : une épopée féministe dans un monde d'hommes ?", *Clio*, n.º 24-2006, *Variations*. Disponible en línea en este enlace: <http://clio.revues.org/index4562.html> [10 de mayo de 2016]
- TICKNER, Lisa (1987). "The body politic: female sexuality and women artists since 1970". En Rosemary Betterton (ed.), *Looking on: Images of Femininity in the Visual Arts and Media*. London: Pandora Press, pp. 247-248.
- VIALLE, Catherine, "Ces drôles de filles qui font de la bédé", *Traits*, pp. 102-106
- VON REBEUR, Ana (2002). "Las mujeres que están dibujadas", *Tebeosfera*, en <http://www.tebeosfera.com/Seccion/DMH/01/MujeresDibujadas.htm> [10 de mayo de 2016].



Fecha de recepción: 07 de junio de 2016

Fecha de aceptación: 13 de septiembre de 2016

## *El gallito inglés: la historieta y la identidad posmexicana*

*El gallito inglés: the comic and the postmexican identity*

GONZALO LIZARDO MÉNDEZ  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS

**Resumen:** Desde su aparición en 1992, la revista *El gallito inglés* fue una revista independiente, dirigida por Víctor del Real, que difundió la obra de algunos maestros de la historieta hispana y latinoamericana junto a la nueva generación de jóvenes mexicanos que hacían cómic al margen de la industria y de la ideología dominante. Aunque muchos de ellos se formaron en otras publicaciones, en *El gallito inglés* pudieron consolidar libremente su propuesta estética, la cual redefinía lo mexicano transvalorizando sus símbolos. En el presente texto se analizan tres cómics de *El gallito inglés*, en el que Avrán, Luis Fernando y Clément transgredieron la iconografía de lo mexicano con el influjo del rock, la pintura y del cine, para hacer visible una especie de identidad *posmexicana*, forjada a partir del Tratado de Libre Comercio y la globalización cultural.

**Palabras clave:** Identidad mexicana, cómics, revistas independientes

**Abstract:** Since its appearance in 1992, *El gallito inglés* was an independent magazine, managed by Víctor del Real. It issued some hispanic and latino american comic master's work alongside the new generation of young mexican that made comic on the fringes of industry and predominant ideology. Though many of them developed in other publications, in *El gallito inglés* they were able to freely expound an esthetic approach that would redefine what's mexican by reevaluating its symbols. In the present work three comics from *El gallito inglés* are analyzed, in which Avrán, Luis Fernando and Clément transgress mexican iconography with rock, painting and cinema's influence, to display a sort of post-mexican identity, shaped from the Free Trade Agreement and cultural globalization.

**Key words:** Mexican identity, comics, independent magazines

## De la identidad “mexicanista” a la identidad “posmexicana”

Si entendemos como “identidad” el conjunto de criterios convencionales que permite identificarse entre sí a dos o más individuos (Abagnano 1963: 571), podríamos definir la identidad nacional como un conjunto de criterios convencionales —sociales, culturales— que permite a ciertos individuos identificarse entre sí como pertenecientes a una nación específica. Por tratarse de una “convención”, esta identidad tiene necesariamente un carácter histórico. En México, por ejemplo, tras la ruptura histórica impuesta por la Revolución (1910-1917), se consolidó un sistema de valores culturales y sociales opuesto al que dominó durante el derrocado régimen de Porfirio Díaz. Mientras el porfiriato había propiciado una identidad basada en una cultura cosmopolita, afrancesada, los gobernantes revolucionarios la sustentaron sobre un naturalismo artístico de contenido nacionalista que alcanzaría su cima creativa con el muralismo pictórico, la “Novela de la Revolución” y el “Cine de Oro” mexicano, mediante los cuales se propuso una identidad nacional de corte “mexicanista”, que realzaba nuestra especificidad en contraste con las demás naciones, (pues “como México no hay dos”).



Fig. 1. Viñeta de “Sentimientos de la nación”, Luis Fernando. *El gallito inglés*, Número 10 (1993: 34).



Este mexicanismo agotó su fuerza expresiva a mediados del siglo XX, cuando se confundió con la retórica del Partido Revolucionario Institucional (PRI) y su régimen antidemocrático y represivo: un monopartidismo que enfrentó su primera crisis en 1968, cuando las protestas estudiantiles fueron aplastadas y perseguidas por el Estado, dejando en evidencia que no permitiría crítica alguna a su gobierno. A raíz de este movimiento se gestó un nuevo arte —y por tanto, un nuevo concepto de “identidad”—, a contrapelo de la estética oficial y muy atento a las propuestas culturales y contraculturales del exterior: el arte pop y el conceptualismo, el jazz y el rock, la *nouveau roman* y el marxismo, el psicoanálisis y la filosofía existencialista. Frente a los maestros muralistas, la llamada “Generación de la ruptura” apostó por el abstraccionismo o por una nueva figuración, mientras que la épica rural de la “Novela de la Revolución” daba paso a una novelística que privilegiaba el lenguaje, los dramas urbanos, el juego del lenguaje. Este viraje estético reflejaba un nuevo pensamiento: un sistema plural de valores que sometía a juicio crítico la visión del dominante y su identidad “mexicanista”.

Minando los pilares del poder gobernante, este “posmexicanismo” cultural propició, acaso, que el PRI estuviera a punto de perder las elecciones presidenciales veinte años después, en 1988, cuando el candidato oficialista, Carlos Salinas de Gortari, se impuso de manera turbia al opositor Cuauhtémoc Cárdenas, candidato del Frente Democrático Nacional, conformado por una coalición de centro e izquierda. Esta señal de cambio histórico fue seguida, un año después, por la caída del muro de Berlín, un acontecimiento de alcance mundial que marcó el fin de la guerra fría y reforzó el tránsito de la identidad “mexicanista” a la identidad “posmexicana”, caracterizada por una revalorización de otras identidades, exteriores o internas.

Aunque la derrota del socialismo “real” restó fuerza y credibilidad a los países y partidos de izquierda —por su apoyo a un sistema político “fracasado”—, las esperanzas de cambio se renovaron un lustro más tarde, el 1 de enero de 1994, cuando el Ejército Zapatista de Liberación Nacional tomó por asalto varias poblaciones y cuarteles en la sierra de Chiapas, haciendo públicas las proclamas



de su movimiento, de clara influencia marxista, pero fundamentadas en la tradición indígena, cuyo discurso fue revitalizado con metáforas de gran fuerza poética. Este alzamiento, producto de siglos y siglos de opresión, coincidió simbólicamente con la firma del Tratado de Libre Comercio: un acuerdo comercial entre México, Estados Unidos y Canadá, que marcaba —teóricamente— la entrada de nuestro país en el paraíso de la globalización neoliberal.

Como podría esperarse, esta serie de cambios tuvo amplia repercusión en todos los campos culturales, especialmente en el artístico, pero también en el sociológico, como lo explica Roger Bartra en su libro *La sangre y la tinta*:

No puedo resistir la tentación de suponer que existe una conexión entre la situación crítica de la sociología y las tensiones culturales que se observan en las sociedades del norte de América. Creo que esta conexión se puede encontrar precisamente en las formas en que pierden legitimidad las identidades tradicionales. Por lo que se refiere a México, estoy convencido de que estamos frente al problema de construir formas postnacionales de identidad, para usar la fórmula de Jürgen Habermas. En este sentido, creo que podemos hablar de una condición postmexicana, no sólo porque la era del TLC nos sumerge en la llamada globalización, sino principalmente porque la crisis del sistema político ha puesto fin a las formas específicamente “mexicanas” de legitimación e identidad (2013: 53).

A partir de este ensayo de Roger Bartra, puede entenderse la “identidad posmexicana” como un sistema de valores y prácticas culturales y sociales que surgió en México durante la segunda mitad del siglo XX, como reacción contra la «identidad mexicanista» impuesta por el PRI. La crisis de 1968, generada por la poca legitimidad de este partido gobernante, generó una respuesta activa y provocativa por parte de los artistas, que se dedicaron a proponer nuevos símbolos, nuevos ritmos, nuevas imágenes para aprehender nuestra proteica identidad. Así se consolidaron las literaturas regionales, gracias a los talleres literarios de provincia y a autores como Daniel Sada, David Ojeda o Severino Salazar. Al mismo tiempo, dentro de las artes plásticas se consolidó el movimiento “neomexicanista”, conformado por Julio Galán, Georgina Quintana y Nahum B. Zenil, entre otros renovadores de la figuración pictórica (Del Conde, 1987). En el terreno musical, la década fue propicia para las fusiones: junto al surgimiento de la música grupera —hábil combinación de música norteña y



tropical—, en el rock nacional triunfaron grupos como Caifanes, Santa Sabina, Maldita Vecindad y Café Tacuba, cuyas canciones sabían mezclar la influencia rockera con la tradición popular (Agustín, 1998: 274). En el terreno de la historieta, también fue una época muy productiva, como lo cuenta el escritor José Agustín:

Los nuevos caricaturistas, atrincherados en la contracultura, surgieron en Guadalajara: Jis, Trino y Falcón, creadores de *La Croqueta* [...] Jis y Trino causaron sensación con *El Santos y la Tetona Mendoza*. Su gran éxito se dio en *La Jornada*, por lo que coincidieron con sus moneros, que fueron muy importantes en los ochenta y que en los noventa también se dividieron, después de publicar *El tataranieto del Ahuizote*. Un verdadero acontecimiento fue la aparición de *El gallito inglés*, que en el nombre llevaba la fama y que presentó dibujos e historietas influidos por las atmósferas punk, góticas y gandallonas. El director era Víctor del Real y con él colaboraban José Quintero, Clément, Ricardo Peláez y Frick (1998: 274-275).

La aparición de una revista producida al margen de la industria y del Estado, fue muy significativa en este contexto histórico. El cómic en México tiene, desde épocas coloniales, una tradición afianzada en la adicción popular a “los monitos”, gracias a la cual, el tiraje de cómics era de 30 millones de ejemplares en 1970 y de 80 millones en 1981 (Hinds y Tatum 2007: 23). Aurrecoechea y Bartra afirman que la época de esplendor de la historieta mexicana, propiamente dicha, ocurrió entre los años treinta y cincuenta, cuando —a causa de la pobre alfabetización— los cómics servían de

Silabario y cartilla de lectura, lección de historia, fuente de educación sentimental, acceso a mundos exóticos y materia prima de sueños, satisfacción vicaria de frustraciones económicas, sociales y sexuales. Las historietas han creado mitos y consagrado ídolos, han fijado y dado esplendor al habla popular, han ratificado nuestro machismo y nuestra fe guadalupana (1989: 9).

Para finales de los ochenta, la situación no había cambiado: la industria editorial se enriquecía produciendo cómics con tirajes masivos y una ínfima calidad de dibujo, cuyas historias se limitaban a divulgar la ideología dominante. Hubo, claro, notables excepciones, como *La familia Burrón*, de Gabriel Vargas, que fue publicada de manera independiente desde 1948 hasta 2009, y que siempre se caracterizó por hacer una divertida —aunque superficial— parodia de la sociedad mexicana en todos sus niveles. Frente a este panorama, en 1992



apareció el primer número de *El gallito inglés*, con un breve editorial que resumía con humor y desenfado sus propósitos contraculturales:

Fíiu Valedores, presentamos otra forma de sacarle ampolla a esta realidad, sin rambodes, paces, bretones o verlenes. Algo más acá: ¡la historieta!  
Juzguen: todos de primera calidad y pocos con resabios de sus maestros. Con ellos afirmamos que los nuevos exponentes de la historieta, aquí y en el mundo, van camino de la *Videncia* y la *Luz* sin hacerla de tox.  
Nuestra revista es de historieta: sin embargo, tendremos invitados para textos de humor y periodismo. ¿Alguien quiere más? Pus váyanse a *la Pus* (1992: 1).

El equipo de colaboradores de la revista era muy amplio: escritores y periodistas como Guillermo Fadanelli, Juan M. Servín y Armando Vega-Gil, junto a dibujantes de Argentina, Cuba, Italia, Francia y México. Entre estos últimos, destacaron Rick Camacho, José Quintero y Ricardo Peláez Goycochea — fundadores del mítico *Taller del perro*—, además de Luis Fernando, quien dibujó los forros del primer número con un “cómic-clip” titulado *Nosotros somos los marranos*, basado en una canción de la banda tapatía *El personal*. Con tesón y entusiasmo, durante los siguientes ocho años, la revista ofreció a través de sus cómics un lúdico cambio de actitud frente a la opresiva realidad nacional, es decir, ante la historia oficial, los íconos del poder y los mitos fundacionales de la identidad “mexicanista”.

Así lo evidencian las historietas que se analizan a continuación, tres ejemplos que fueron seleccionados, entre muchos otros, por su calidad estética, por su originalidad y porque en ellas son más visibles los rasgos estéticos de la identidad “posmexicana”.

### **“Vengo a decir adiós a los muchachos”**

Con el pseudónimo de *Avrán*, Abraham Cruzvillegas (México, 1968) se estrenó como colaborador de *El gallito inglés* desde el primer número, en el que apareció un “cómic-clip” suyo titulado “Vengo a decir adiós a los muchachos”. En la primera página, se advierte que la historieta es una recreación gráfica de un bolero: la famosa “Despedida”, canción antibelicista compuesta por Pedro Flores, interpretada tanto por Daniel Santos como por Javier Solís. En once páginas, el cómic nos cuenta la historia de un joven que se despide de sus

amigos, su novia y su madre, antes de irse a la guerra. Si consideramos que el compositor era puertorriqueño, es fácil comprender que la canción describía una situación habitual entre sus compatriotas y otros latinos, quienes debían luchar por Estados Unidos para obtener su ciudadanía.

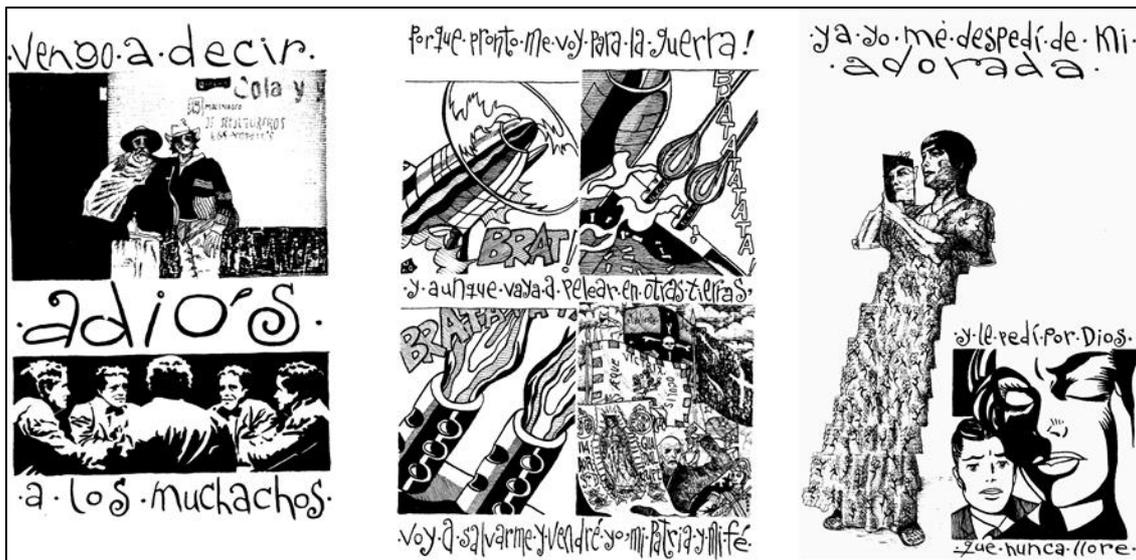


Fig. 2. Viñetas de "Vengo a decir adiós a los muchachos", Avrán. *El gallito inglés*. Número 1 (1992: 25-27).

Además de su carácter paródico e intertextual, es notable el trazo del dibujante, deliberadamente simple e ingenuo: líneas gruesas, claroscuros de alto contraste y muchas referencias culturales, no solo a la música popular, sino también a los íconos nacionales (como el padre de la patria, don Miguel Hidalgo), a los escritores latinoamericanos (entre "los muchachos" de la primera página se reconocen a Octavio Paz y a Gabriel García Márquez), sin contar con la evidente y significativa influencia de Roy Lichtenstein, el pintor pop norteamericano. Tres imágenes en la página 2 aluden a las obras de este artista pop, lo mismo que una en la página 3.



Fig. 3. Viñetas de “Vengo a decir adiós a los muchachos”, Avrán. *El gallito inglés*. Número 1 (1992: 30-32).

A partir de esta página, lo que parecía ser una transliteración respetuosa, se convierte en negra ironía, pues el argumento da una vuelta que le quita el sentimentalismo de la historia original. Por ejemplo, cuando la letra dice “ya yo me despedí de mi adorada”, nos enteramos que el protagonista tiene como novia a un feo travesti, cuyo rostro (en la página 4) recuerda los rasgos del cómico Germán Valdés, Tin Tan. Pero el pliegue argumental se vuelve todavía más perverso cuando el texto canta: “sólo me parte el alma y me condena/ que dejo tan solita a mi mamá...”, ya que a partir de ahí (página 6), los dibujos muestran una especie de amor muy distinto al amor maternal que la canción quería aludir originalmente. Aquí, la mamá del protagonista es mostrada como una mujer sometida sexualmente, que se quedará sola en casa sin tener quien llene su vacío amoroso y erótico, lo cual da a entender que el hijo era quien se encargaba de satisfacerla.

Estas sorpresas argumentales convierten el melodrama en una anécdota siniestra, casi de nota roja, como las que difundían los semanarios amarillistas que se publicaban en esos años y se caracterizaban por divulgar una moralidad conservadora. Sin mermar el mensaje antinorteamericano y antibelicista, el cómic de Avrán profana —con corrosiva ironía— algunos íconos ancestrales y cuestionables del mexicano: su patriotismo, su homofobia, su edípico y



machista amor materno. Esta ironía, ciertamente, caracterizaría los proyectos posteriores del artista, quien poco tiempo después dejaría el pseudónimo de Avrán para firmar solo como Abraham Cruzvillegas el total de su obra: performances e instalaciones que combinan video, escultura, pintura, música y otros medios alternativos.

### **“Sentimientos de la nación”**

El cómic “Sentimientos de la nación”, escrito y dibujado por Luis Fernando Enríquez, fue presentado en el número 10 de *El gallito inglés* como un “verdadero repunte de la historieta contemporánea que vio la luz por vez primera en las páginas de *La Regla Rota* allá por 1987, así que ya era hora de volverla a ver” (1993: 1). Como paráfrasis o parodia del *Primero sueño* de Sor Juana Inés de la Cruz, la historieta narra un viaje espiritual que dura una noche y es narrado en primera persona por su protagonista: esta vez un joven de pelo largo que nos habla con frases misteriosas, llenas de metáforas e imágenes simbólicas: “La imagen desapareció, dejándome a solas con mi asombro. Me levanté de la cama [...] Fui hacia la ventana, miré a través de ella, y sólo vi espejos”, nos dice el narrador, antes de bajar a la calle, preguntándose por el sentido de las visiones que sueña.

Como en todo viaje —especialmente los iniciáticos— el héroe debe vencer una serie de obstáculos. Luego de ser orinado por un teporocho con aliento de fuego, recorre varias calles fantasmales —que recuerdan los cuadros de Giorgio de Chirico—, hasta que sale a su paso para tocarlo una muchacha: ni más ni menos que la Virgen de Guadalupe. Después de consultar a un monumental guía de piedra que se desmorona como ídolo prehispánico, camina sin rumbo fijo por la ciudad hasta ver, afuera de una vecindad, a tres mujeres que preparan y comen tortas: “Una cortaba a la mitad teleras, otra les ponía queso de puerco, crema, cebolla y abundante salsa verde, y la última las comía vorazmente”. Tres mujeres icónicas de la cultura mexicana: la pintora Frida Khalo, el personaje de cómic Borola Burrón y la famosa “muerte catrina” de José

Guadalupe Posada que el narrador no identifica, aunque confiesa: “percibí (vagamente) el significado de la escena. Algo se inquietó en mí”.



Fig. 4. Viñeta de “Sentimientos de la nación”, Luis Fernando. *El gallito inglés*. Número 10 (1993: 29).

Mezclando distintos tipos de trazo —grosso o delgado, con muchas sombras o sin ellas—, la historieta mantiene el mismo tono en las páginas siguientes, hasta que el héroe-narrador llega al momento crítico, cuando es capturado por “la banda del Oráculo”, una pandilla de guerreros dirigida por una mujer llamada “La esfinge”. Cuando ella ordena “¡Carnitas, dale un llegue por hacerla bacardiaca”, su sicario interpreta la orden a su modo y sacrifica al héroe-narrador arrancándole el corazón como en un ritual prehispánico. Esta muerte simbólica del héroe-narrador dura poco, ya que es resucitado por un Dios-Blue Demon, —el renacentista Dios de Miguel Ángel, pero con la máscara de un famoso luchador mexicano—, quien “me ayudó a levantarme, diciendo que lo acompañara porque ya había llegado mi turno”, antes de conducirlo a la salida del sueño, el cual resulta ser circular, como lo indica el último texto: “Me levanté de la cama, fui hacia la ventana, miré a través de ella y sólo vi espejos...”.

Por la calidad de su factura, por sus peculiares atmósferas y sobre todo por su sincretismo simbólico —mezcla de lo prehispánico con lo contemporáneo, lo surrealista con lo kitsch, lo onírico con lo cotidiano—, este cómic se inscribe



dentro de una corriente, típicamente mexicana, de “historieta metafísica”, que podría incluir a autores como Miguel Ahumada, Helioflores, Sergio Arau y en cierta medida Edgar Clément. Una historieta donde la fantasía, más que evadir la realidad, la parodia y la vuelve simbólica, permitiendo que Frida, Borola y la Catrina convivan en una sola viñeta, o que se profane la sagrada imagen de Dios con la profana máscara de un luchador rudo. Este sincretismo parece expresar una necesidad interior, propia de ciertos jóvenes mexicanos, por conjuntar las contradictorias facetas de nuestra cultura, asimilando nuestra herencia histórica sin caer en sus prejuicios, para resistir, de ese modo, la desafiante realidad del mundo presente.

### “El cazador”

Cuando llegó a su número 12, varias cosas habían cambiado en *El gallito inglés*. Para empezar, tenía nuevo slogan (“Historietismo para adultos”) y había aumentado su número de páginas: además de las 64 páginas habituales, incluía encartado un fanzine de 16, llamado *Vato loco*, que se proponía dar a conocer “distintos aspectos de la cultura chola y chicana, en el corazón de la urbe angelina, la segunda ciudad mexicana más grande del mundo” (1993: 2). La revista, por tanto, había aumentado su público potencial, lo mismo que el nivel de sus colaboradores más jóvenes, entre los que se contaba Edgar Clément:

Acábensela, el higadito de Clément al fin eructa algo consistente y se proyecta hacia el mercado negro del talento, al descubrir que los ángeles no nada más sirven para recibirnos en el cielo. *El cazador* muestra por qué estos seres alados se cotizan en el mercado del arte como las bragas de Thalía. En la redacción ya le encargamos uno (1993: 1).

El cómic de Clément no solo es muy consistente, sino innovador y propositivo, en el aspecto visual tanto como en el narrativo, con una técnica mucho más fina y “realista” que la utilizada por la mayoría de sus colegas. Como si su habilidad con la pluma y la tinta china le fuera insuficiente, el autor sigue el camino abierto por historietistas como Alberto Breccia —con su magistral *Informe para ciegos*—, para experimentar con el collage, la acuarela o el aerógrafo, al grado que sus originales tienen la calidad de una obra pictórica y

su reproducción se convierte en un desafío técnico para sus editores. Al mismo tiempo, Clément explora otros ritmos narrativos, composiciones de página más complejas, mayor interacción entre el texto y las imágenes.



**Fig. 5.** Viñeta de “El cazador”, Clément. *El gallito inglés*. Número 12 (1993: 34)

La historieta transcurre en dos planos simultáneos y paralelos. El plano gráfico muestra a un cazador que acecha y caza a un ángel, antes de cortarle la cabeza y destazarla. En el plano textual, mientras tanto, el cazador-narrador reflexiona sobre su oficio, tan repugnante y sucio que “algunos no soportan el trabajo y se vuelven locos... o se suicidan”. Luego nos informa por qué caza ángeles: por su materia divina, etérea y ligera, que los convirtió en objeto de estudio en diversos laboratorios genéticos; pero también por sus ojos, que se usan en aparatos de rayos láser; por sus cabellos, que sirven para hacer cuerdas de violines; por su carne, con notables propiedades medicinales, y en especial por sus huesos, los cuales, una vez molidos, “resultan ser la droga más potente que haya yo conocido”.

El final es abierto: luego de aceptar que alguien debe hacer su trabajo, el narrador-cazador se lamenta: “podríamos ser héroes, pero nacimos marcados con vocación para la muerte. Son tiempos oscuros”, concluye, mientras su diminuta figura se pierde en el paisaje urbano de una semificticia ciudad de México, donde conviven edificios virreinales, farolas porfiristas y modernos

rascacielos de cristal y acero: una urbe tan imaginaria como real, donde cohabita el pasado histórico con el presente cotidiano, el día con la noche, la fantasía con la realidad, los ángeles con los narcotraficantes. Este cómic simbolista, lleno de acción, narrado y dibujado con técnica y virtuosismo, tuvo gran acogida entre los seguidores de *El gallito inglés*, lo que seguramente motivó al autor a continuar con la saga, desarrollando sus personajes y su concepto visual. El resultado final fue una novela gráfica de 160 páginas que la editorial Planeta publicaría completa en 1995. Anticipando simbólicamente la guerra del narco que dominaría el país durante las siguientes décadas, *Operación Bolívar* comienza con esta advertencia al “profano lector”, en la que se expresa la intención sincrética del cómic, como parodia fantástica de la conquista en su versión oficial:

Quando nuestros ancestros españoles arribaron al continente no vinieron solos, con ellos vinieron sus dioses y sus ejércitos de ángeles armados. Para nuestros ancestros indios, los ángeles no fueron los actuales vendedores de incienso, fueron los emisarios de la destrucción. Entre la espada de Cortés y la de San Miguel Arcángel no existía ninguna diferencia, y ninguna de las dos cortó de tajo las raíces (1995: 4).



Fig. 6. Viñeta de “El cazador”, Clément. *El gallito inglés*. Número 12 (1993: 40)

### Sincretismo y transvaloración: materiales para resistir la realidad

A partir del análisis anterior en las historietas seleccionadas se advierten al menos tres características comunes: la *ironía* crítica, el *sincretismo* lúdico, y la *transvaloración* simbólica. Si la *ironía*, tal como la define la RAE, consiste en “dar



a entender algo contrario o diferentes de lo que se dice, generalmente como burla disimulada”, en los tres cómics hay evidencias de esta intención con un fin crítico: en el cómic de Avrán, por ejemplo, la ironía permite que una canción de amor materno revele entre sus versos una pasión incestuosa, con una tácita crítica de género. En cuanto al sincretismo, si se le define como la conciliación de símbolos antagónicos con un fin lúdico (y estético), Luis Fernando lo aplica cuando junta a la Guadalupana al lado de Borola Burrón y de Frida Khalo, haciendo convivir los símbolos cristianos con los prehispánicos y los modernos. En cuanto a la transvaloración, se le puede entender como un deseo de infringir los valores de la cultura dominante, de modo que lo “sagrado” se profana mientras que lo “profano” se sacraliza, tal como ocurre en el cómic de Clément, donde a los ángeles se les profana cazándolos como animales, y donde se sacraliza a la ciudad de México al hacerla campo de batalla de las fuerzas celestiales.

Esta ironía, este sincretismo y esta transvaloración —como rasgos propios de la identidad “posmexicana” propia de esa época— pronto se volverían rasgos estéticos distintivos de *El gallito inglés*, revista que luego se convertiría en *Gallito cómics* y que seguiría publicándose mensualmente (o casi) hasta noviembre de 2000, cuando salió el número 60. Aunque no anuncia su desaparición, el editorial de ese último número parece presentirlo: “En el marco de la nebulosa configuración social que muestra nuestro país, damos a conocer los avances de algunos de los historietistas estelares más queridos de nuestra revista [...] Por favor, no nos lloren. Eso sí, nunca olviden: *El gallito* no se crea ni se destruye, sólo se transforma” (2000: 1).

A causa de dificultades económicas que obstaculizaban la distribución e impedían el pago a los colaboradores, el *Gallito cómics* se extinguió en una fecha muy simbólica. Luego de una disputadísima elección, en septiembre de 2000 el Partido Revolucionario Institucional perdió por primera vez unas elecciones presidenciales frente a la oposición, organizada en dos coaliciones. El candidato ganador, Vicente Fox Quesada, tomó el poder el primero de diciembre de 2000, dando inicio a una nueva época para el país: una época de alternancia en el poder, caracterizada por nuevas paradojas, injusticias, esperanzas y

desilusiones, que Roger Bartra ha calificado como “posmexicana”: una identidad social y cultural cuyos alcances no podemos aún prever, pues nos encontramos plenamente inmersos en ella.

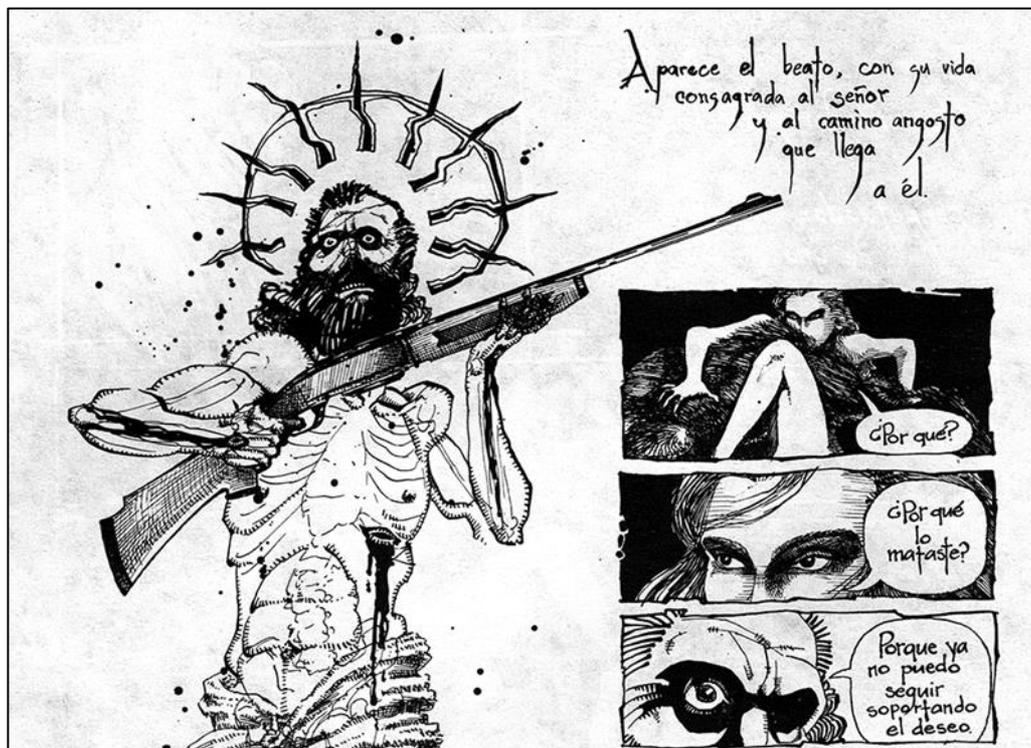


Fig. 7. Viñeta de “Lobos”, Ricardo Peláez Goycochea y Clément. *El gallito inglés*. Número 6 (1993: 40)

## BIBLIOGRAFÍA

- ABAGNANO, Nicola (1963). *Diccionario de filosofía*. México: FCE.
- AGUSTÍN, José (1998). *Tragicomedia mexicana 3. La vida en México de 1982 a 1994*. México: Editorial Planeta.
- AURRECOECHA, Juan Manuel; BARTRA, Armando (1989). *Puros cuentos, la historia de la historieta en México 1874-1934*. México: Conaculta, Museo Nacional de Culturas Populares, Grijalbo.
- BARTRA, Roger (2013). *La sangre y la tinta. Ensayos sobre la condición posmexicana*. México: Debolsillo.
- CLÉMENT, Edgar (1995). *Operación Bolívar*. México: Editorial Planeta.
- DEL CONDE, Teresa (1987). “Nuevos mexicanismos”, *Diario Unomásuno*, 25-04-1987.
- AVRÁN (1992). “Vengo a decir adiós a los muchachos”, *El gallito inglés. Historieta, rock & humor*, enero 1992, n.º 1, pp. 25-35.
- PELÁEZ GOYCOCHEA, Ricardo y CLÉMENT. “Lobos”. *El gallito inglés. Historieta, rock & humor*, diciembre 1993, n.º 6, pp. 30-42.
- ENRÍQUEZ, Luis Fernando (1993). “Sentimientos de la nación”, *El gallito inglés*.



- Historieta, rock & humor*, marzo 1993, n.º 10, pp. 24-35.
- CLÉMENT (1993). "El cazador", *El gallito inglés. Historietismo para adultos*, junio 1993, n.º 12, pp. 31-42.
- Gallito cómics. Materiales para resistir la realidad* (1992). N.º 60, noviembre 1992.
- HINDS, Harold E.; TATUM, Charles M. (2007). *No sólo para niños. La historieta mexicana en los años sesenta y setenta*. Aguascalientes: Instituto Cultural de Aguascalientes.
- VATO LOCO (1993). N.º 1, junio 1993.

Fecha de recepción: 20 de marzo de 2016

Fecha de aceptación: 5 de septiembre de 2016

## Dibujar la crisis: comparación entre la producción de cómic española y la italiana desde 2011

Drawing the crisis: a comparison between Spanish and Italian current production in comics since 2011

LISA MAYA QUAIANNI MANUZZATO  
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI MILANO / WOW SPAZIO FUMETTO

**Resumen:** En España un buen número de obras del noveno arte publicadas en los últimos años comentaron impulsos provenientes desde la sociedad civil, focalizándose sobre la crisis económica y sus consecuencias. Autores como Marcos Prior y Danide, Aleix Saló y otros trazaron hechos, circunstancias y distorsiones vividas en España a través de cómics realizados para el formato libro. Al revés, en Italia —en una coyuntura bastante similar— no se encuentra una producción de cómic tan importante sobre este tema.

**Palabras clave:** Indignados, crisis económica, compromiso social, cómic español, cómic italiano.

**Abstract:** In the last few years in Spain there have been many comics which focus on the economic crisis and its consequences. Authors like Marcos Prior, Danide, Aleix Saló and more have drawn facts, circumstances and problems through comic books. On the contrary in Italy, in a similar economic situation, we don't have this production in comics.

**Key words:** *Indignados*, economic crisis, social engagement, Spanish comics, Italian comics.



Créer, c'est résister.  
Résister, c'est créer.  
Stéphane Hessel, *Indignez-vous!*

En 2011 España estaba en el centro de la atención internacional por su situación económica, una de las peores de la crisis europea iniciada en 2008. Problemas estructurales como el final de la burbuja inmobiliaria hicieron que el desempleo del país ibérico regresara a los niveles de los años noventa. Se llegó no solo a una extensión de la crisis económica sino a un aumento de la desconfianza de la población hacia los representantes políticos y las instituciones.

Esta mezcla entre deficiencias políticas y precariedad económica ya había cebado protestas, donde sobresalieron movilizaciones multitudinarias, que desembocaron en el Movimiento 15-M. Con las elecciones locales cercanas, estos ciudadanos contestaron las insuficientes medidas tomadas en contra de la crisis, el poder de los Bancos y el bipartidismo del escenario político, pidiendo un cambio de modelo económico y una renovación democrática.



Los Indignados<sup>1</sup> dieron vida a protestas pacíficas y coloristas<sup>2</sup>, a través también de una producción de arte colectivo inmediato y heterogéneo<sup>3</sup>. Sin duda, un momento histórico idóneo para el florecer de un arte comprometido. Y el arte secuencial es un medio expresivo particularmente apto para el asunto<sup>4</sup>. Como menciona el periodista Jaume Vidal en su artículo contenido en *Revolution Complex*, una de las obras que vamos a analizar:

El cómic ha resultado un medio de primera magnitud para difundir y compartir anhelos. Los jóvenes que sienten que su piel, aún tierna, se endurece con una realidad que los fuerza a apearse del mundo son los mismos que hacen su revolución tomando los lápices. La misma inquietud, la misma rabia se expresa en los nuevos relatos que en los encuentros de oposición a un sistema que, contrariamente a la imagen que se pretende difundir, no quieren destruir, sino transformar en más justo, más digno y, por qué no, más divertido. El cómic puede ser una manera de rebelarse (VV.AA, 2011: 8-9).

---

<sup>1</sup> En este estudio no distinguimos entre Movimiento 15-M e Indignados, aunque algunos trabajos sí marcan la diferencia. Sergio Delgado Pequeño, por ejemplo, escribe en su tesis: “Llamaré movimiento 15-M al caso concreto de las acampadas y asambleas del estado español, y movimiento de los indignados a las movilizaciones sociales surgidas a partir del 15 de mayo, incluyendo también la movilización española. Entendiendo, que el 15-M es la mayor de las cabezas del movimiento de los indignados, pero ni mucho menos la única” (2013: 40). Muy útil es además su análisis del movimiento 15-M y sus causas: “el contexto de crisis económica ha resultado ser más un estimulante que una causa central del estallido social, [...] pero lo que de verdad generó un ambiente de revolución y cambio, que se vivió especialmente las primeras semanas después del 15 de mayo de 2011 y que propició la larga ocupación de las plazas y el contagio del movimiento a otros lugares [...] fue la gran crisis social, política y de confianza en el sistema representativo que genera una falta de expectativas en el futuro tanto individual como colectivo, y que fue lo que realmente propició ese clima colectivo que se llamó indignación”. (2013: 43). La manifestación del 15 de mayo de 2011 fue fruto de una propuesta de la plataforma ¡Democracia Real YA! (DRY), la cual aglutinó —a través de Internet y de las redes sociales— a varios colectivos.

<sup>2</sup> Recordamos que “la manifestación del 15 de mayo transcurre con normalidad dentro del éxito de la convocatoria, [...] pero una vez terminada la manifestación un grupo de un centenar de personas, a iniciativa personal, se resistió a disolverse, momento en que la policía antidisturbios intervino resultando heridos y detenidos algunos manifestantes. Este es un momento clave de la aparición del movimiento del 15-M, ya que sin la agresión policial no se entiende la respuesta de apoyo que después generaría la acampada en Sol” (Delgado Pequeño, 2013: 45).

<sup>3</sup> Uno de los mejores ejemplos de arte inmediato sobre los Indignados es la colección de dibujos realizados por Enrique Flores desde el primer día de la acampada en Madrid y recopilados en su libro *Cuaderno de Sol* (Flores, 2011): un enfoque sobre aquellos días de valor artístico, sociológico y documental.

<sup>4</sup> Según Zerocalcare, autor de cómic italiano del cual hablaremos: “Quien aspira a cambiar lo real tendría antes o después que lidiar con el cómic. [...] En los últimos treinta años, los movimientos que tuvieron como objetivo transformar lo existente, siempre tocaron su punto máximo cuando consiguieron producir imaginarios, contándose y contando historias capaces de conmovir e inspirar a la gente, proponiendo así una identidad compartida”. (Cocchi, 2014: 9). [Traducción propia].



Claro que la relación entre actualidad y cómics no ha sido una novedad en España: baste pensar en el papel, a finales de los setenta, de series como *Paracuellos* (1975) de Carlos Giménez y de revistas *underground* como *El Víbora. Cómic para supervivientes* (1979-2005) y satíricas como *El Jueves. La revista que sale los viernes* (1977-en publicación). Sin embargo, en los últimos años el cómic social español ha atraído mucho la atención, sobre todo, a partir de la publicación de *Arrugas* (Astiberri Ediciones, 2007) de Paco Roca<sup>5</sup>.

En esta ocasión destacaremos en particular el considerable número de obras publicadas alrededor del año 2011 que acompañaron y comentaron estímulos de la sociedad civil, ilustrando problemáticas de muchos españoles, no solo los Indignados. Lo haremos confrontando los libros de cómic españoles con la producción de otro país muy afectado por la crisis económica y con una tradición de cómic político muy fuerte: Italia.

## Dibujando la crisis en España

En España, en particular en el período inmediatamente posterior a las multitudinarias manifestaciones de 2011<sup>6</sup>, encontramos una producción que, no obstante la diversidad de autores y tipologías de obras (novelas gráficas,

---

<sup>5</sup> Con la publicación de *Arrugas* empieza un período de particular atención a la producción del cómic español, como narra con mucho humor el mismo Paco Roca y su compañero Miguel Gallardo en *Emotional World Tour* (Astiberri Ediciones, 2009). En el libro los dos autores explican en viñetas cómo se iniciaron juntos, bajo la etiqueta de “cómic social”. Gallardo es el autor de *María y yo* (Astiberri Ediciones, 2007), historia autobiográfica sobre la relación con su hija autista. En *Emotional World Tour* los dos autores hablan también sobre la responsabilidad de hablar sobre asuntos importantes, y que no esperaban, no obstante, la creación que esta etiqueta “periodística” los obliga a sostener. Según el crítico Álvaro Pons, “que un tebeo trate del alzhéimer, el autismo o el SIDA puede parecer una frivolidad casi ofensiva. Sin embargo, basta una lectura de obras como *Arrugas* para comprender que la narrativa gráfica puede expresar sentimientos que difícilmente podrían plasmarse con otro medio” (Pons, 2008). De todos modos, sin caer en simplificaciones, una producción atenta a temas sociales floreció en el cómic español de la última década.

<sup>6</sup> Investigando sobre una producción de cómic tan contemporánea, hemos preferido centrar la atención en primer lugar sobre las obras, analizándolas; y en segundo lugar sobre los autores y operadores (críticos, organizadores de festivales) del sector, a través de entrevistas o simplemente pidiendo sus opiniones, tanto en el cómic español como en el italiano. Dentro de unos años será posible obtener una visión más general y definida del tema.



antológicas, cómics colectivos, tebeos satíricos, trabajos experimentales)<sup>7</sup> procede de un mismo contexto social y tiene como finalidad hablar de la crisis a través del Noveno Arte<sup>8</sup>. Lo que une esta producción es que está pensada para el formato libro, que se desarrolla al interior del mismo sistema editorial “oficial” y con una distribución desde las tiendas de cómic hasta el circuito Fnac. Hacemos entonces un veloz recorrido de esta producción<sup>9</sup>.

### ***Fagocitosis: “interacción celular entre desiguales”***

Comenzamos por el volumen salido en marzo de 2011 (aunque los autores trabajaban sobre él desde 2010), *Fagocitosis*: el proyecto más ambicioso entre el ensayo político y la obra de vanguardia. El título hace referencia al término biológico, donde fagocitosis es la captura de unas células por parte de otras: el subtítulo, “interacción celular entre desiguales”, clarifica su significado. Nos encontramos antes del 15-M, pero la importancia de algunos temas ya empieza a sobresalir.

---

<sup>7</sup> En este texto dejamos a medias —por motivos de tiempo y de coherencia— las viñetas satíricas que se ocuparon del tema, aparecidas en los periódicos y posteriormente recopiladas en formato libro. Destacamos la producción de Manel Fontdevila, que en *¡La crisis está siendo un éxito!*, recopila las viñetas publicadas en el diario *Público* entre abril de 2008 y febrero de 2011.

<sup>8</sup> En los últimos años el término novela gráfica se ha transformado casi en sinónimo de cómic sin más, en vez de historieta de compromiso. Quisiéramos destacar que la producción analizada en este texto tiene, como punto común, estar concebida, realizada, producida y distribuida para el formato libro: un objeto con su propio costo y con una distribución no a través de los canales más populares (los quioscos) sino en librerías generales o especializadas en cómic. Puede ser quizás este el elemento que más se acerca a la idea, poco clara, de novelas gráficas y a su público. Véase Gómez, Rom (2010) para el cambio de distribución de los cómics —donde el libro ha ganado terreno hasta convertirse en el formato predominante en España— y Barrero, sobre la “etiqueta editorial” de novela gráfica.

<sup>9</sup> Naturalmente el tema de la crisis comparece también en publicaciones *underground* o de prensa alternativa: sin embargo, en nuestra investigación solo hemos analizado la producción del circuito de librerías, ya que este permite —como las viñetas satíricas— un discurso más coherente.



El guionista Marcos Prior<sup>10</sup> y el dibujante Danide<sup>11</sup> estaban, como explicó Danide en una entrevista realizada en 2011<sup>12</sup>:

Hastados por la ofensiva neoliberal que se estaba desatando (aprovechando la crisis económica y financiera) en los países occidentales, en nuestro entorno socio-político, llámese Catalunya, España, Europa... Decidimos hacer algo al respecto y realizamos *Fagocitosis* con la intención de criticar la situación social y el engaño del capital a una sociedad, en teoría, democrática.

Para conseguirlo, los dos autores unen diferentes lenguajes: publicidad, cine, redes sociales<sup>13</sup>, telediaros, *google maps*, presentaciones en *power point*, libros ilustrados, todos mezclados con un gusto por lo grotesco que crea una novela gráfica subversiva de 17 capítulos. Pasamos de un contemporáneo Karl Marx que pasea cerca de un restaurante *Marx Donald's*, a imágenes caricaturescas de una ficticia serie animada sobre el pensador alemán en estilo *Los Simpson*; mientras un lema antisistema aparece por la ciudad, dos creativos publicitarios piensan cómo usarlo en su nueva campaña por el “Corte Maltés”. Los capítulos están conectados entre elementos comunes iconográficos y narrativos, con una complejidad que se encuentra también en la yuxtaposición de texto (didascalias, globos) e imagen. Se crea así más que una polifonía<sup>14</sup> una

---

<sup>10</sup> Marcos Prior (L'Hospitalet de Llobregat, 1975) es un autor de cómic catalán —sobre todo guionista— que debutó con el seudónimo “Kosinski” en el colectivo “Producciones Peligrosas” (1994) con el que creó la publicación *rAu*, ganadora del premio mejor fanzine en el Salón Internacional del Cómic de Barcelona (1997). Como guionista ha trabajado para miniseries de diferentes editoriales, y para varias series de la revista *El Víbora*. Entre sus obras, destacamos los monográficos *Fallos de Raccord* (Diábolo Ediciones, 2008) y *El año de los 4 Emperadores* (Diábolo Ediciones, 2011), en ambas como autor completo; y las obras colectivas para Norma Editorial *Barcelona TM: la ciudad Condal vista por 33 autores* (2011) y *Revolution Complex* (2011). Junto con Danide ha realizado *Fagocitosos* y *Potlatch* (Norma Editorial, 2013).

<sup>11</sup> Danide, seudónimo de Daniel Deamo (Barcelona, 1981), es un autor de cómics e ilustrador. Ha estudiado en la Escola Joso y ha trabajado tanto solo como con su hermano, Raúl Deamo (guionista), bajo el nombre de Deamo Bros. Después de haber trabajado en fanzines, los dos han creado la serie *Mundo absurdo* (publicada en la revista *Amaniacos*) y *Serie B* (Diábolo Ediciones, 2015). Entre las obras más notables de Danide encontramos el cómic colectivo *Revolution Complex*, *Fagocitosis* y *Potlatch*, también con Marcos Prior en el guión.

<sup>12</sup> Entrevista hecha por correo el 1 de diciembre de 2011.

<sup>13</sup> Las cuales tuvieron mucha importancia en el Movimiento 15-M. Véase Fernández-Planells (2013).

<sup>14</sup> Barbieri afirma que “escuchar una *polifonía* comporta [...] tanto la atención a las distintas líneas musicales, una a una, como la atención al efecto general que deriva de su interposición” (Barbieri, 1993: 196).



disonancia, una contradicción: como explica Daniele Barbieri en *El lenguaje del cómic*, “cuanto más difícil es reconstruir la coherencia, más agotadora es la operación para el lector y más debe ser motivado para proseguir su lectura” (Barbieri, 1993: 199).

Una fragmentación y un estilo camaleónico como interpretación de la sociedad contemporánea, una continua variación sobre el tema de nuestra actual sociedad con apuntes sobre el mercado laboral, el sistema político o financiero. Definido por sus autores “representación de la hipertrofia del capitalismo tardío” (*Humor a l’art*), *Fagocitosis* destaca también la atención por el *packaging* de “objeto gráfico”. En pleno estilo satírico, la iconografía de *Fagocitosis* usa personajes tipo, poniéndose muy extrema y grotesca en particular con respecto a los banqueros y a otros detentadores del poder, que —empezando por la misma ilustración de cubierta— son identificados por trazos estereotipados: hombres maduros de traje y corbata<sup>15</sup>.

### ***Españistán: Este país se va a la mierda***

Pasamos a *Españistán: Este país se va a la mierda*, de Aleix Saló<sup>16</sup>, publicado por Glénat en marzo 2011. El autor, que ya había publicado sobre el mismo tema *Fills dels 80—La Generació Bombolla* (Ediciones Glénat, 2009, solo en catalán)

<sup>15</sup> La utilización de dibujos (iconos y/o signos) está en la base de la fruición de un cómic. De acuerdo con Will Eisner, “el *comic book* consiste en un montaje de palabra e imagen, y por tanto exige del lector el ejercicio de sus facultades visuales y verbales. En realidad, las particularidades del dibujo (perspectiva, simetría, pincelada) y las particularidades de la literatura (gramática, argumento, sintaxis) se superponen unas a otras. La lectura del *comic book* es un acto de doble vertiente: percepción estética y recreación intelectual. [...] En su definición más básica, los cómics se sirven de una serie de imágenes repetidas y símbolos reconocibles. Cuando estos se usan una y otra vez para dar a entender ideas similares, se convierten en un lenguaje o, si se prefiere, en una forma literaria. Y es esta aplicación disciplinada la que crea «la gramática» del arte secuencial” (Eisner, 2002: 10).

<sup>16</sup> Aleix Saló (Ripollet, Barcelona, 1983) es un autor de cómic especializado en viñetas de crítica político-social. Publica desde 2000 en varios medios locales catalanes; en 2008 ganó el Premi Tira Còmica Més Jove, y ha publicado en las revistas *Carnet Jove* y *El Jueves*. En 2009 sale a la venta su primer libro, *Fills dels 80. La generació Bombolla*. En 2011 *Españistán*, su primer libro en castellano, fue un éxito de ventas gracias al homónimo vídeo animado colgado en *YouTube* y realizado por el mismo autor. Después de una colaboración con el diario *Público*, en 2012 publica con DeBolsillo-Random House Mondadori *Simiocracia. Crónica de la Gran Resaca Económica*. Su última obra publicada es *Europesadilla. Alguien se ha comido a la clase media* (DeBolsillo-Random House Mondadori, 2013).



define *Españistán* como “un relato sobre la realidad vivida en este país los últimos diez años. Una década, a mi entender, que dejará para la posteridad una de las crónicas más completas jamás relatadas sobre mezquindades y bajezas humanas de nuestra historia reciente” (2011: 142).

El cómic relata la aventura de Fredo, un joven parado del Reino de Españistán que emprende un viaje por el país para conseguir la anulación de su hipoteca, que lo dejaría sin casa y con deudas astronómicas. Saló es muy duro no tanto contra al capitalismo *tout court* sino contra el sistema español: para el joven autor, nacido en 1983 en Ripollet, evasión de impuestos, condonaciones de deudas millonarias, sobornos y cohecho forman parte del ADN de su país. Entonces su visión política de las causas es bastante diferente a la de Prior y Danide, insistiendo más sobre el cambio que se ha dado en la clase media y su generación; pero todos concuerdan sobre lo que esta ha dejado a los ciudadanos<sup>17</sup>.

El estilo muy simplificado de Saló está cerca a la viñeta satírica, pero la estructura narrativa es en forma de epopeya, con clara inspiración en la novela y las películas de *El Señor de los Anillos* y donde los personajes son representados como clichés sociales: el parado, la funcionaria, el mileurista, la pensionada. Igualmente que en *Fagocitosis*, los responsables de la crisis se identifican con hombres de traje y corbata del “distrito financiero”, aunque críticas punzantes se dirigen de la misma forma a los burócratas, a la Iglesia (“aldea santa”) y al mundo político (véanse las caricaturas de José María Aznar y José Luis Rodríguez Zapatero)<sup>18</sup>. El planteamiento gráfico del cómic se estructura en un formato cuadrado: una decisión estilística particular que no adopta encuadres y prefiere una subdivisión rítmica por dibujos, con un creativo uso de los colores también en los globos.

---

<sup>17</sup> Destacamos el hecho de que muchos de estos autores provienen de Catalunya, donde a la austeridad del gobierno central se sumaron los recortes de la Generalitat.

<sup>18</sup> Cabe señalar que, si en *Fagocitosis* habían referencias al papel del gigante asiático con el lema “Hecho en China, pensado en Europa”, en *Españistán* se encuentra el personaje del camarero chino, finalmente el verdadero “amo de todo”.



El cómic está acompañado por un video de animación que funciona como prólogo, y que fue un gran éxito, siendo visto por más de 6 millones de personas en *YouTube*.

### **Andando. Una novela gráfica sobre la crisis**

Tercer ejemplo: *Andando*, publicado en abril de 2011. En este ejemplo, el gerundio de andar se utiliza en el título para remitir el intento de sobrevivir a la crisis, y también como antagónico a “estar parado”, de manera que hay un matiz optimista en el proyecto. Se trata de una novela gráfica a seis manos, concreta y exactamente por Alejandro Torres, Albert Carreres y Daniel Riego<sup>19</sup>, fue publicada por Norma Editorial que pidió específicamente a los autores la realización de una obra social. *Andando* trata sobre cómo la crisis afecta nuestras vidas a través de tres ejemplos prácticos: tres historias ambientadas en los alrededores de Barcelona, protagonizadas por tres personajes diferentes en edad, situación social, trabajo y género. Andrés, próximo a la jubilación, está obligado a buscar empleo después del cierre de la empresa donde trabajaba; Sergi, treintañero que ha invertido en una empresa de construcción, con la crisis del ladrillo necesita volver a iniciar una nueva vida; Claudia, joven y brillante abogada, se queda embarazada y empieza a sufrir acoso laboral. Con una narración simple, *Andando* presenta una panorámica de las problemáticas del actual mercado del trabajo, resultando creíble gracias a situaciones y diálogos basados en hechos reales, entre los cuales destacan testimonios de amigos, conversaciones captadas en bares o en el INEM (Instituto Nacional de Empleo). La atención se enfoca en los afectados por la crisis y en sus luchas para

---

<sup>19</sup> Alejandro Torres (Málaga, 1975) vive en Hospitalet, Barcelona. Es guionista, entintador, colorista de cómics, ilustrador y profesor. Ha trabajado para Norma Editorial, Marvel Comics, Dark Horse. Ha ilustrado cuentos infantiles, y ha trabajado en prensa, publicidad y televisión. Es autor del guión de *Andando*, con la colaboración de Daniel Riego en los diálogos. Albert Carreres (Girona, 1981) estudió en la Escola de Còmic Joso y ha trabajado como dibujante para editoriales de España, Francia y Estados Unidos. Ha realizado también ilustraciones, animaciones, *storyboards*; tiene un estilo muy versátil y capaz de adaptarse, hasta dibujando manga para el mercado editorial francés.



adelantar las adversidades: las razones de la crisis solo se citan, pero los culpables no se representan.

Los autores no hacen uso de didascalias sino de textos en los globos<sup>20</sup>, entregando a la obra una cadencia cinematográfica: la fruición del cómic se hace fluida, aunque pidiendo mayor atención en la lectura. La subdivisión rítmica, enlazada con el pasar del tiempo en la historia, se obtiene a través de la sucesión de encuadres y capítulos<sup>21</sup>. Desde el punto de vista gráfico, Albert Carreres traza un universo realista, con estilo limpio y eficaz: las tintas digitales —entre grises y azules— profundizan el dibujo y la historia.

### Trabajar en colectivo. *Revolution Complex*

Concluimos esta panorámica con dos libros que —a pesar de su diferente génesis— comparten la idea de “cómic colectivo”, y que salieron prácticamente juntos (agosto-septiembre de 2011). *Revolution Complex* es una antología de intervenciones muy cortas hechas por veinte autores españoles y dos italianos que viven en Barcelona<sup>22</sup>. Esta selección mezcla la tira cómica en una viñeta con la entrevista adaptada, un falso *trailer* de cine a una disertación casi académica sobre el funcionamiento del sistema: en definitiva refleja la pluralidad de la sociedad española. El tono general es autoparódico y cínico-irónico también sobre los indignados: efectivamente importante para el proyecto es, también aquí, el “supervisor artístico” Marcos Prior. Al contrario de *Fagocitosis*, en este

<sup>20</sup> En el lenguaje del cómic las didascalias son, como nos recuerda Daniele Barbieri, siempre externas a los hechos contados, alargando el tiempo de lectura sin alargar el tiempo de la acción relatada. Se trata de “un instrumento para los subrayados narrativos más fácil de usar que otros, que se basan en cambio en su capacidad gráfica o en la capacidad de trabajar sobre la estructura de la historia. Además, la didascalia es «literaria», mientras que el cine no tiene, o muy raras veces, el equivalente de la didascalia: la voz del narrador externo” (Barbieri, 1993: 249).

<sup>21</sup> Efectivamente la longitud de los diálogos es “un elemento de importancia fundamental para la construcción del ritmo de una historia en cómic. [...] No son solamente momentos del relato: pueden ser también verdaderos «respiros» narrativos” (Barbieri, 1993: 244-246).

<sup>22</sup> *Revolution Complex* incluye trabajos de: Sergio Álvarez; Fernando Blanco; Josep Casanovas; Damián; Danide; Giovanni Di Gregorio; Javier Hernández; Homs; Kano; Jordi Lafebre; Artur Laperla; Pepe Larraz; Moran; Jordi Pastor; Marcos Prior; Radop; Paco Redondo; Sagar; Dani Serrano; Claudio Stassi; Miguel Ángel Vázquez; Villa. Los italianos son Claudio Stassi y Giovanni Di Gregorio. En el libro se encuentran también artículos de Rafa Martínez, Arcadi Oliveres y Jaume Vidal.



caso fue Norma Editorial la que pidió un testimonio en forma de cómic del Movimiento 15-M. No obstante fue una “comisión”, los autores participaron autogestionándose y realizando sus trabajos en casi absoluta libertad, alejándose —como nos contó Danide, aquí autor de la cobertura del libro, en una entrevista— de la premisa editorial, que les parecía “un poco ingenua y plana, para aportar más ironía y fuerza al proyecto”<sup>23</sup>.

Y es exactamente en la representación icónica de la gente afectada por la crisis, y de los propios Indignados (que en los cómics analizados antes no aparecían), que se revela esta dirección: incluyendo ciudadanos normales, no identificados por elementos o signos gráficos (como podrían ser los vestidos típicos de los *perroflautas*<sup>24</sup>). Se vean por ejemplo las páginas dibujadas por Jordi Lafebre, o por Claudio Stassi. En cambio, la iconicidad de los integrantes de grupos de poder responsables —según los historietistas— de la crisis se inscriben, como en *Fagocitosis*, en el imaginario clásico del banquero inescrupuloso, trajes y corbatas incluidos.

Entre los trabajos más interesantes, destacamos las entrevistas realizadas en puro estilo periodístico por el italiano Claudio Stassi a personas de diferente extracción social (un dueño de un restaurante, un cura, un actor, un periodista y una jubilada) y después trasladadas a cómic; y *¡Gracias crisis!* de Giovanni Di Gregorio y Josep Casanovas, dura y grotesca denuncia a la sociedad de consumo.

### **Trabajar en colectivo. *Yes We camp!***

Por fin, *Yes We camp! Trazos para una (R)evolución* (Dibbuks, 2011), antología de ensayos y trabajos gráficos (historietas, ilustraciones, viñetas) que hace propia la organización “horizontal” y “plural” de los movimientos sociales. Realizado “sin ánimo de lucro”, pretende representar solo autores que —coordinados por los autores Pere Mejan y Tomeu Pinya, activos en el

---

<sup>23</sup> Entrevista hecha por correo el 1 de diciembre de 2011.

<sup>24</sup> *Perroflauta* es un término usado de forma interesada en muchos artículos sobre el 15-M, para desacreditar a aquellos participantes de las manifestaciones que reclamaban una democracia más participativa. En 2011 la palabra fue recogida por la Fundación del Español Urgente.



movimiento— desean expresar sus mejores ideas “para contribuir a lo que ha conseguido y está por conseguir el movimiento de concienciación ciudadana que es el 15-M” (Pinya, Mejan, 2011: 3). Entonces respecto a otras obras que cuentan, comentan y analizan la realidad política, *Yes We camp!* quiere también *hacer* política. Los dos coordinadores contactaron directamente con posibles colaboradores, bajo la premisa de trabajar solamente con gente que pueda hacerlo por implicación con el movimiento. Solo posteriormente encontraron en tiempo récord una editorial. El tema principal es el movimiento, pero también sus asuntos claves, como la crisis. Por eso, los verdaderos protagonistas del cómic son los ciudadanos que participaron, o simplemente soportaron, las manifestaciones de mayo de 2011. De forma similar a *Revolution Complex*, las historias se enfocan en gente normal: jóvenes no particularmente vinculados a partidos políticos, sobre los cuarenta años e incluso los mismos autores. Por este rasgo autobiográfico, el valor de *Yes We camp!* reside en documentar ese momento histórico, aunque con matices entusiastas y un poco ingenuos. De cualquier modo, el volumen expresa el verdadero deseo de todos los autores —entre los cuales se incluyen Carlos Giménez y Paco Roca— de comprometerse<sup>25</sup>. Artistas que trabajaron de manera gratuita, como igualmente lo hizo la editorial, que renunció a beneficios, y permitió al público un precio bastante bajo.

### Análisis de las obras

Un análisis de las obras mencionadas permite hacer ciertas consideraciones. Desde el punto de vista productivo, algunos de estos cómics nacieron como libros “comisionados” por editoriales. Esto revela un interés comercial por la

---

<sup>25</sup> Contribuyeron a *Yes we Camp!* (en orden de aparición en el libro): Carla Berrocal; Vicenç Navarro; Santiago García y Pepo Pérez; Àngels Martínez Castells; Ximo Abadía; Pere Mejan; Carlos Giménez; Íñigo Sáenz de Ugarte; Carlos Azagra; Àlex Fuentes; Guillermo Zapata; Jan; Sergio Bleda; Jaime Posadas; Bernardo Marcos y Jordi Cabrerizo; Mercedes Rodrigo López; Alberto Muriel y Vanesa Baños; Eduard Punset; Susanna Martín; Enrique Flores; Isaac Rosa; Mel; Miguel Porto; Laura; Josep Busquet; Lourdes Lucía; Alfons López; Miguel Gallardo; Javier Pérez de Albéniz; Juan García González; Paco Roca; Zoel Forniés y Sagar Forniés; Javier López Facal; Victor Escandell; Pere Joan; Federico Mayor Zaragoza; Oriol Hernández; Àlex Orbe y Egoitz Moreno; Fabián Plaza Miranda; Azahara Carreras; Tomeu Pinya.



operación. Por el contrario, los volúmenes que nacieron de manera independiente de las editoriales parece que encontraron posibilidades de publicación a corto plazo.

Desde un punto de vista temático, hallamos la falta de un verdadero optimismo. También donde hay un final feliz se subraya la excepcionalidad (por ejemplo en *Andando*) o la ironía subtendida (en *Españistán*).

Pero en todos encontramos un deseo muy grande de realizar un arte comprometido, o sea, no solo describir una situación real, sino tomar una clara posición ante esta. A pesar de las ideas políticas que no son las mismas, es común el afán por el cambio de sistema (político, social, del mercado laboral). Marcos Prior por ejemplo agradece iniciativas como *Yes We camp!* o *Españistán* pero no comparte algunas de las ideas o discursos de estas dos obras. Lo cual también es interesante, porque podría llevar a estos autores a generar un debate necesario. Para Prior está claro que esta producción:

se debe a la urgencia de alguna respuesta a la situación insoportable que estamos viviendo en la actualidad por falta de voluntad política. El ideal sería que hubiese más cómics que trataran esta temática para que se crease una especie de clima cultural<sup>26</sup>.

Muy clarificadora también la declaración del dibujante Danide:

Son cómics que responden a la situación actual en el Estado español. Me parece normal que se publiquen cómics de estas características en la coyuntura actual. Lo raro y preocupante sería que no hubiesen habido reacciones artísticas a los tiempos convulsos que estamos viviendo<sup>27</sup>.

Así que hemos visto cómo, en particular en el período cercano a las manifestaciones del 15-M, en España se creó una situación ideal donde autores, editoriales y público estaban interesados en historias sobre el tema, conciliando así industria y arte. Como reconoce aún Danide al diario *Público*, “hace, por ejemplo, un año, habría sido impensable un encargo de estas características por parte de una editorial con aspiraciones comerciales. La situación ahora mismo parece ser la inversa: la indignación vende” (Rocamora, 2011).

---

<sup>26</sup> Entrevista hecha por correo el 21 de diciembre de 2011.

<sup>27</sup> Entrevista hecha por correo el 1 de diciembre de 2011.



Subrayamos incluso que algunas obras españolas que tratamos llegaron también a Italia, curiosamente las dos colectivas: *Revolution Complex*, publicada por Aurea Edizioni, y *Yes We camp!*, por 001 Edizioni. Aurea Edizioni nos confirmó que la recepción fue buena, a pesar de la ambientación ibérica<sup>28</sup>.

## El cómic social en Italia

¿Y en Italia? ¿Hay una producción conectada a estas temáticas? Empezamos por analizar la situación del cómic comprometido italiano en general que, como afirma Federigo Vergari en su *Politicomics. Raccontare e fare politica attraverso i fumetti*, hoy en día “vive en una fase de estancamiento, en particular si comparado a lo que era hace algunos años o a la situación actual en otros países” (Vergari, 2008: 117)<sup>29</sup>, especialmente en comparación con el período de los setenta. Según Vergari, mucho se debe al muy restringido espacio que el sector editorial dedica a estos temas; en cambio asuntos políticos se encuentran en el mundo del cómic *underground* y en nuevas realidades editoriales. Entre estas últimas, hallamos una producción “comprometida” muy desarrollada y que mira más al pasado reciente o a cuestiones de actualidad oficialmente aceptadas. La editorial BeccoGiallo, activa desde 2005, se ha distinguido por su “cómic civil”<sup>30</sup> con obras consagradas a hechos de la historia italiana reciente como el G8 de Génova o la mafia. Incluso en la producción serial italiana encontramos contenidos similares: entre los muchos se puede citar por su originalidad el cómic de acción *Long Wei* (Editoriale Aurea), que se desarrolla en el barrio chino de Milán y discute también sobre la convivencia entre chinos e italianos. Varios son

---

<sup>28</sup> Información que la redacción de la editorial Aurea nos envió por correo electrónico el 6 de noviembre de 2015.

<sup>29</sup> [Traducción propia] Aunque Vergari utilice el término “cómic político”, citando obras como *Maus* en su razonamiento, nos parece correcto entender en político un sinónimo de comprometido y social.

<sup>30</sup> Definición ideada por el periodista Renato Pallavicini, en referencia al “teatro civil” de los actores Marco Paolini y Ascanio Celestini, autores de textos focalizados en hechos de la historia italiana reciente.



también los festivales dedicados, de manera completa o solo parcialmente, al cómic con temas sociales<sup>31</sup>.

Regresando en cambio a quién trata contenidos de estricta actualidad, hace un año nació *Graphic News*, el primer portal digital en Italia de información a través de los cómics, donde hay una redacción de periodistas y dibujantes que colaboran para realizar reportajes, opiniones y noticias. En referencia a la cuestión que nos interesa —o sea la crisis económica— la redacción de *Graphic News* nos explicó<sup>32</sup> que fue tratada de manera accidental, aunque en diferentes historias el argumento aparece<sup>33</sup>.

Volviendo al tema de la crisis, al revés que España, en Italia —en una situación bastante similar de desempleo, recortes e inmovilismo político— no se encuentra una producción de cómic tan importante sobre este asunto. Sin embargo, según el *Crisis Monitoring Report 2015*, el tercer informe sobre el impacto de la crisis económica en Europa divulgado por la Caritas (Leahy, 2015), Italia fue incluida en una lista de siete “países débiles” de la Unión Europea, sobrepasando a España en riesgo de pobreza y exclusión social (28,4 contra 27,3). Según Stefano Gatto,

La situación del mercado del trabajo en Italia es mejor que la española en términos absolutos (tasa de desempleo en 9.8%), pero entre los jóvenes es similar (35.9%). Las perspectivas para los jóvenes son pésimas, en términos de posibilidades existentes, de precariedad (que ahora llega hasta los cuarenta y más allá), de condiciones de vida (Gatto, 2013: 96).

Ciertamente en Italia no se ha tenido un movimiento similar al 15-M, elemento subrayado por varios analistas<sup>34</sup> y el sentimiento de indignación ha sido

---

<sup>31</sup> Véase por ejemplo *Sherwood Comix Festival* y *Komikazen–Festival del fumetto di realtà*, citados más adelante en el texto. En España también hay varios festivales semejantes, entre los cuales el *Saló del Còmic Social*, que se celebra cada año en los alrededores de Barcelona. Muy importante para este trabajo fue la entrevista realizada a uno de sus organizadores, Ricardo Hermida, el 30 de octubre de 2011 en Barcelona (Hospitalet de Llobregat). Hermida es además autor de cómic con el seudónimo Sr. Plástiko.

<sup>32</sup> Entrevista hecha por correo el 30 de marzo de 2016.

<sup>33</sup> Por ejemplo en la historia *Io non sono di sinistra*. *Intervista a Maurizio Landini*, una entrevista dibujada al líder de la FIOM, el sindicato italiano de los trabajadores del metal.

<sup>34</sup> Véase Cerqueti, 2013.



monopolizado —en forma muy diferente— más por canales institucionales, ya sean campañas de referéndum o ligadas a partidos políticos<sup>35</sup>.

Sin embargo existen algunos ejemplos sobre el interés del cómic italiano en la crisis, sus causas y sus consecuencias. Por ejemplo, *Sherwood Comix Festival*<sup>36</sup> realizó ya en 2005 *Vite Precarie*, un catálogo que recogió cuentos de jóvenes autores sobre un problema central en la actualidad, la precariedad laboral.

Más recientemente, otro festival que se ocupó del tema fue *Komikazen – Festival del fumetto di realtà*, que tuvo lugar en Rávena desde 2004 hasta 2015<sup>37</sup>: en esta edición eligieron “indagar la manera con la cual la crisis económica y política se representó a través del dibujo”<sup>38</sup>, con una exposición focalizada sobre la producción de cómic griego. De cualquier manera ya en la edición de 2013 se afrontó el argumento de la crisis económica, a través de la original exposición colectiva *Komikazen 99%*, cuando gracias a la participación de 99 dibujantes<sup>39</sup>, se hizo una práctica una acción colectiva inspirada por el activismo artístico del chino Ai Weiwei. El tema del acto fue la representación del 99%, con clara referencia a *Occupy Wall Street*: además de la exposición, un *speaker corner* estaba a disposición de los artistas, para narrar sus trabajos y dificultades y para explicar lo que querían desde aquel 1% encarnado por la clase más rica y vinculada a la economía global. Interrogado sobre el asunto, Gianluca Constantini —uno de los organizadores del festival y autor de cómic— nos ha

---

<sup>35</sup> En la península itálica nació ya en 2009 el Movimiento 5 Estrellas (Movimento 5 Stelle), que se autodefine como «libre asociación de ciudadanos». Fundado por el cómico y actor Beppe Grillo y por el emprendedor Gianroberto Casaleggio, está en contra del sistema político tradicional, con una ideología bastante populista y una posición neutral, pretendiéndose ponerse afuera de discursos de izquierda o derecha. En esto es bastante diferente respecto a Podemos, que —aunque aspirando a un nuevo sistema político— mantiene una posición ideológica de izquierdas.

<sup>36</sup> Iniciativa creada por el crítico Emiliano Rabuiti y el autor de cómic Claudio Calia en 2004, conectada a la línea editorial de la paduana Radio Sherwood.

<sup>37</sup> Los fundadores del festival —que está organizado por la Associazione Culturale Mirada— emitieron a inicio de 2016 una nota de prensa donde explicaron cómo la falta de financiación pública los obligaba a terminar, por lo menos por el momento, sus experiencias. En mayo de 2016 se realizó una nueva edición en otra ciudad, Rímini.

<sup>38</sup> Presentación del festival publicada en su web oficial [31 de marzo de 2016]. [Traducción propia]

<sup>39</sup> Entre los cuales encontramos a Aleksandar Zograf, Giuseppe Palumbo, Sara Colaone, Andrea Bruno, Otto Gabos, Alberto Corradi y Alessandro Baronciani.



dicho que “el lema no es muy abordado en el cómic italiano. Nuestra presentación se llevó a cabo con éxito y fue realmente apoyada por los autores, pero no llegó a un debate del tema o a un seguimiento”<sup>40</sup>.

En este sentido, en la producción de cómic pensada para el formato libro el tema que estamos analizando parece faltar, y esto a pesar del vehículo importante de comunicación cultural que es hoy el cómic en Italia, con cifras muy altas sobre todo en las ventas en los quioscos.

Un cómic italiano donde la crisis aparece, aunque debajo de la historia principal, es *Un lavoro vero (Un trabajo de verdad)*, de Alberto Madrigal<sup>41</sup>: autor español pero que publica por primera vez en Italia para BAO Publishing, y que por esa razón incluimos en la producción italiana. El libro nos habla de Javi, que decide dejar su España natal donde tenía un trabajo seguro para mudarse a Berlín, buscando su verdadera felicidad. El libro reelabora la experiencia autobiográfica del autor, con largos períodos sin tener un trabajo, donde el sueño del protagonista —dibujar cómics como medio de vida— parece muy difícil de alcanzar.

En Italia la obra ha sido recibida como muy “innovadora” al tratar temas delicados como el desempleo. Pero si Madrigal habla de las incertidumbres que un joven de la “generación Erasmus” puede pasar, con toque delicado e intimista, no toma posiciones ni a favor ni en contra de la situación actual. Su tema es en realidad la dificultad general de realizar sus propios deseos: la crisis se evoca solo para desalentar más el riesgo de cambiar de vida. El libro se aprovecha de una composición de páginas limpias y un estilo gráfico simple, con colores tenues y un uso esencial de los textos. El historietista no ilustra los verdaderos malestares económicos<sup>42</sup>, más allá de ocuparse de un ámbito laboral —el mercado del los cómics— dónde la precariedad siempre existió. No sorprende

---

<sup>40</sup> Entrevista hecha por correo el 31 de marzo de 2016. [Traducción propia]

<sup>41</sup> Alberto Madrigal nació en España y se mudó a Berlín en 2007. Autor de cómic completo e ilustrador, su primero libro publicado fue, en Italia, *Un lavoro vero*, en 2013.

<sup>42</sup> En el siguiente *Va tutto bene* (2015, BAO Publishing), los protagonistas se enfrentan a mayores problemas de pérdida de trabajo y disolución, en una óptica más pesimista. En 2015 esta segunda novela gráfica ha sido publicada en España por Norma Editorial bajo el título *Todo va bien*.



entonces que el autor afirmara que nunca estuvo tentado de hacer una historia con contenidos políticos, sino más bien con motivos personales y psicológicos (Scaccabarozzi, 2013).

Bastante diferente es la aproximación de Zerocalcare<sup>43</sup> (Arezzo, 1983), “voz generacional” de los jóvenes italianos de 15 a 35 años: probablemente el dibujante más comprometido con temas políticos ahora en Italia, autor por ejemplo de *Kobane Calling* (*Internazionale*, 2015), reportaje desde Siria en forma de cómic, y que ha incluido temas como el paro en sus obras publicadas en periódicos (la serie *Neet Kidz*<sup>44</sup>, siempre en la revista *Internazionale*) así como en fanzines autoeditados<sup>45</sup>, y en sus libros de éxito comercial por la ya mencionada editorial BAO. Según él, lo que realmente conecta los jóvenes en el momento actual es el estancamiento económico<sup>46</sup>. Siendo también de nacionalidad francesa, Zerocalcare se relaciona naturalmente con la tradición gráfica del *Hexagone* de “utilizar el cuento autobiográfico como cuento social, para fotografiar toda una generación” (Pavan, 2014: 134) [Traducción propia]. Las historietas cómicas de Zerocalcare atraen sus seguidores con elementos nostálgicos desde la cultura popular de su generación, pero tienen también lecturas profundas, logrando ser fotografías del actual período histórico.

Cabe señalar en Zerocalcare su capacidad de usar figuras literarias como metáforas y alegorías para representar inquietudes, miedos y obsesiones. Una de las imágenes más eficaces —también para la identificación del público— se encuentra en el compendio de historias cortas *Ogni maledetto lunedì su due*, dónde se representa a sí mismo sobre una balsa, después del naufragio del

---

<sup>43</sup> Seudónimo de Michele Rech, Zerocalcare crece entre Francia y Roma. Comienza participando en manifestaciones organizadas por centros sociales italianos, y después colaborando con prensa (*Liberazione*; *Carta*; *la Repubblica XL*), revistas del sector (*Canemucco*), y también con Zuda Comics, los webcómic de DC Comics. En 2011 publica su primer libro, *La profezia dell'armadillo* (Bao Publishing), en 2016 traducido en español por Penguin Random House Grupo Editorial. En 2011 inicia su blog, zerocalcare.it, con miles de accesos en línea cada día. Entre sus actividades encontramos la participación en el festival *Sherwood Comix* y colaboraciones con las revistas *Wired Italia*, *Internazionale* y *Best Movie*.

<sup>44</sup> El acrónimo inglés *NEET* significa *Not in Education, Employment or Training*. Equivale al término español Nini: ni estudia, ni trabaja.

<sup>45</sup> Por ejemplo, *ANTIFA!nzine*, fanzine de cómics y narración nacida en 2011 por Corto Comix Edizioni, ligadas a colectivos romanos. Su enfoque es muy político desde el título: Antifa significa “antifascista”.

<sup>46</sup> Entrevista publicada en *Redattore Sociale* [31 de marzo de 2016].



barco de la adolescencia (relacionado con su participación en las manifestaciones contra el G8 en Génova). Como en Madrigal las premisas son autobiográficas, pero las conclusiones son totalmente distintas: Zerocalcare sufre la falta de un empleo fijo, y como su *alter ego* de papel, mantiene un sentimiento de precariedad existencial.

Algunas declaraciones de Zerocalcare pueden servir para explicar el por qué en Italia hay poca producción sobre la crisis económica actual:

Hoy en día en la sociedad en general, hay mucha desilusión. Pienso en mí mismo hace trece años en el G8 en Génova: estaba convencido que mi vida cambiaría para mejor, junto con la de todo el mundo. Ahora tengo mucho más la percepción que a pesar de nuestros esfuerzos, solo obtendremos una comunidad que trata de resistir a los cambios negativos que vienen de afuera donde continuaremos viviendo con algunos valores, pero sin una energía propulsora. En la sociedad italiana esta desilusión es evidente y las historias que nuestros dibujantes cuentan son su espejo, por ejemplo cuando se focalizan sobre los tormentos personales desinteresándose de la política (Pavan, 2014: 140-141). [Traducción propia]

Discurso similar hizo Giovanni Di Gregorio<sup>47</sup>, historietista italiano que vive en Barcelona y que participó en *Revolution Complex*. En la entrevista que recogimos en 2011, Di Gregorio dijo que “en Italia la sátira y la crítica social en general han bajado mucho en los últimos años, como si hubiera ganado la resignación y un silencioso encogerse de hombros”<sup>48</sup>.

En conclusión, si retomamos las características detectadas en la producción española, las diferencias son notables. Por varias razones las editoriales y los autores italianos no parecen tomar en cuenta este asunto, sobre todo en los cómics formato libro. El mercado italiano —con una distribución de quiosco considerablemente mayor respecto a España— deja los cómics de librería en segundo plano: un elemento nada desdeñable, puesto que esta es normalmente la producción con mayor libertad de expresión.

Además observamos un diferente período histórico: el deterioro económico italiano empezó en los años 2000 y la crisis del 2008 no ha conllevado

---

<sup>47</sup> Giovanni Di Gregorio nace en Palermo en 1973, y ha vivido en varios lugares de Italia y del resto de Europa. Es guionista, destacamos su trabajo para las series de Sergio Bonelli Editore (*Dampyr*, *Dylan Dog*) y la novela gráfica *Brancaccio. Storie di mafia quotidiana* (BeccoGiallo, 2006), dibujada por Claudio Stassi.

<sup>48</sup> Entrevista hecha por correo el 10 de noviembre de 2011. [Traducción propia].



fuertes movimientos de protesta, porque ha ocurrido en un momento en el cual la desilusión ya estaba en la sociedad. Muchos autores de cómic, aunque fueran comprometidos políticamente, decidieron no afrontar el tema simplemente porque no veían márgenes de cambios reales. Por el contrario, en España los movimientos transformaron, sin quererlo, precariedad laboral y crisis económica en temas “mediáticos”, convirtiéndolos en atractivos para las editoriales del sector: dejando así a los lectores la esperanza —aunque limitada a la historieta— de que “otro mundo es posible”<sup>49</sup>.

## BIBLIOGRAFÍA

- “A tu per tu con Zerocalcare, fumettista e ‘voce generazionale’”, en *Redattore Sociale*, <http://www.redattoresociale.it/Notiziario/Articolo/479963/A-tu-per-tu-con-Zerocalcare-fumettista-e-voce-generazionale> [31 de marzo de 2016]
- “Entrevistas a Marcos Prior y Danide”, *Humor a l’art. Web d’humor gràfic i còmic polític*, en <http://www.humoralart.com/fagocitosis/> [31 de marzo de 2016].
- “Io non sono di sinistra. Intervista a Maurizio Landini”, *Graphic News*, en <http://graphic-news.com/stories/io-non-sono-di-sinistra/> [31 de marzo de 2016].
- “Komikazen International Reality Comics Festival”, *Komikazen. Festival del fumetto di realtà*, en <http://www.komikazenfestival.org/> [31 de marzo de 2016].
- BARBIERI, Daniele [1991] (1993). *Los lenguajes del cómic*. Traducción de Juan Carlos Gentile Vitale. Barcelona: Paidós.
- BARRERO, Manuel (2012). “La novela gráfica. Perversión genérica de una etiqueta editorial”, *Del cómic a la novela gráfica*, en <http://www.literaturas.com/v010/sec0712/suplemento/Articulo8diciembre.html> [31 de marzo de 2016].
- CERQUETI, Giulia (2013). “Proteste nel mondo, perché non in Italia?”, *Famiglia Cristiana*, en <http://www.famigliacristiana.it/articolo/indignati.aspx> [31 de marzo de 2016].
- COCCHI, Gaia (2014). *Comix Riot. Il Graphic novel come forma di arte politica*. Prólogo de Zerocalcare. Roma: Bordeaux.
- DELGADO PEQUEÑO, Sergio (2013). *El movimiento 15-M y de los indignados: ¿Un*

<sup>49</sup> Se agradece la colaboración de: Alberto Brambilla, Luigi F. Bona, Gianluca Costantini, Danide, Giovanni Di Gregorio, Ettore Gabrielli, Michele Garofoli, Ricardo Hermida, Simone Marchisano, Marco Pellitteri, Marcos Prior, Redacción Aurea Edizioni, Redacción Graphic News, Laura Ritorto, Maria-Angela Silleni, Claudio Stassi.



- nuevo ciclo de los movimientos sociales?, en <http://digibuo.uniovi.es/dspace/handle/10651/19442> [31 de marzo de 2016].
- EISNER, Will [1985] (2002). *El cómic y el arte secuencial*. Traducción de Enrique Sánchez Abulí. Barcelona: Norma Editorial.
- FASIOLO, Francesco (2012). *Italia da fumetto. Graphic journalism e narrativa disegnata nel racconto della realtà italiana di ieri e di oggi*. Prólogo de Renato Pallavicini. Latina: Tunué, Lapilli.
- FERNÁNDEZ-PLANELLAS, Ariadna et al. (2013). *15-M En España: Diferencias y Similitudes en las Prácticas Comunicativas con los Movimientos Previos*, en [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22362013000200006](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22362013000200006) [31 de marzo de 2016].
- FLORES, Enrique (2011). *Cuaderno de Sol*. Prólogo de Elvira Lindo. Madrid: Blur Ediciones.
- FONTDEVILA, Manel (2011). *¡La crisis está siendo un éxito!* Bilbao: Astiberri Ediciones, Colección Kili Kili.
- GALLARDO, Miguel (2007). *María y yo*. Bilbao: Astiberri Ediciones.
- GATTO, Stefano (2013). *España e Italia: ¿destinos paralelos?*, en [http://eeas.europa.eu/delegations/el\\_salvador/documents/press\\_corner/20130423\\_documentosg.pdf](http://eeas.europa.eu/delegations/el_salvador/documents/press_corner/20130423_documentosg.pdf) [31 de marzo de 2016]. Lo Spazio della Politica.
- GÓMEZ, Dani; ROM, Josep (2010). "La novela gráfica: un cambio de horizonte en la industria del cómic", *Tebeosfera*, en [http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/la\\_novela\\_grafica\\_un\\_cambio\\_de\\_horizonte\\_en\\_la\\_industria\\_del\\_comic.html](http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/la_novela_grafica_un_cambio_de_horizonte_en_la_industria_del_comic.html) [31 de marzo de 2016].
- LEAHY, Ann et al. (2015). *Poverty and Inequalities on the Rise. Caritas Europa Crisis Monitoring Report 2015*, en [http://s2ew.caritasitaliana.it/materiali/Europa/Rapporto2015/CaritasCrisisReport\\_2014\\_IT.pdf](http://s2ew.caritasitaliana.it/materiali/Europa/Rapporto2015/CaritasCrisisReport_2014_IT.pdf) [31 de marzo de 2016].
- MADRIGAL, Alberto (2013). *Un lavoro vero*. Milano: Bao Publishing, Le città viste dall'alto.
- MADRIGAL, Alberto (2015). *Va tutto bene*. Milano: Bao Publishing.
- PAVAN, Sara (2014). *Il potere sovversivo della carta. Dieci anni di fumetti autoprodotti in Italia*. Milano: Agenzia X.
- PINYA, Tomeu; MEJAN, Pere et al. (2011). *Yes we camp! Trazos para una (R)evolución*. Madrid: Dibbuks.
- PONS, Álvaro (2008). "La historieta se pone seria. El alzhéimer o el sida se convierten en argumento de tebeos", *El País*, 14-abril-2008, en [http://elpais.com/diario/2008/04/14/sociedad/1208124004\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2008/04/14/sociedad/1208124004_850215.html) [31 de marzo de 2016].
- PRIOR, Marcos; DANIDE (2011). *Fagocitosis*. Barcelona: Ediciones Glénat España.
- ROCA, Paco (2007). *Arrugas*. Bilbao: Astiberri Ediciones.
- ROCA, Paco; GALLARDO, Miguel [2009] (2012). *Emotional World Tour. Appunti di viaggio e di emozioni*. Prólogo de Fabio Geda. Traducción de Cristiana D'Onofrio. Latina: Tunué.
- ROCAMORA, Jesús (2011). "Los indignados saltan a las viñetas", *Público*, 9-



- septiembre-2011, en <http://www.publico.es/culturas/indignados-saltan-vinetas.html> [31 de marzo de 2016].
- SALÓ, Aleix (2011). *Españistán. Este país se va a la mierda*. Prólogo de José Antonio Pérez. Barcelona: Ediciones Glénat España.
- SALÓ, Aleix [2009] (2014). *Hijos de los 80. La Generación Burbuja*. Madrid: DeBolsillo-Random House Mondadori.
- SCACCABAROZZI, Claudio (2013). "Entrevista ad Alberto Madrigal", *BadComics.it*, 17-octubre-2013, en <http://www.badcomics.it/2013/10/intervista-ad-alberto-madrigal/3546/> [31 de marzo de 2016].
- TORRES, Alejandro; CARRERES, Albert; RIEGO, Daniel (2011). *Andando*. Barcelona: Norm Editorial, Colección Nómadas.
- VERGARI, Federico (2008). *Politicomics. Raccontare e fare politica attraverso i fumetti*. Latina: Tunué, Lapilli.
- VV.AA. (2011). *Revolution Complex*. Barcelona: Norma Editorial.
- ZEROCALCARE (2013). *Ogni maledetto lunedì su due*. Milano: Bao Publishing.
- ZEROCALCARE [2011] (2012). *La profezia dell'armadillo*. Milano: Bao Publishing.

Fecha de recepción: 15 de abril de 2016

Fecha de aceptación: 5 de septiembre de 2016

# Diablotexto *Digital*



El reportaje gráfico: una alternativa del compromiso periodístico.  
Representación contextual y estrategias narrativas en Barcelona.  
*Los vagabundos de la chatarra* (2014)

The Graphic Report: an Alternative of the Journalistic Commitment. Contextual  
Representation and Narrative Strategies. *Los vagabundos de la chatarra* (2014)

THOMAS FAYE  
UNIVERSITÉ DE LIMOGES

**Resumen:** En la producción reciente de novelas gráficas, la influencia del contexto social cobra una relevancia particular y creciente en de la construcción de la diégesis y en la elaboración de la estética iconotextual. A través de la denuncia, por Carrión y Sagar, de la precariedad de los ilegales que sobreviven del comercio clandestino de residuos, pretendemos explorar la especificidad de una escritura gráfica periodística marcada por su heterogeneidad y tratar, así, de comprender cómo los recursos narrativos y semióticos tradicionales de la representación iconotextual permiten renovar el tratamiento de hechos contextuales en un soporte híbrido, entre diégesis y mundo referencial.

**Palabras clave:** Novela gráfica, semiótica, iconotexto, chatarra, compromiso periodístico.

**Abstract:** In the recent production of graphic novels, the influence of the social context receive a particular and increasing relevancy, both as what the construction of diegesis and the elaboration of the iconotextual aesthetics concerns. Across the denunciation, by Carrión and Sagar, of the precariousness of the illegal ones that survive of the clandestine trade of residues, we aim to explore the specificity of a graphic journalistic writing marked by its heterogeneity and to understand how the traditional narrative and semiotic resources of the iconotextual representation permit to renew the treatment of contextual facts in a hybrid support, between diegesis and referential world.

**Key words:** Graphic Novel, Semiotics, Iconotext, Chatarra, Journalistic Commitment.



24 de julio de 2013. “Continúa el drama humanitario en el barrio de Poblenuou [...]. Esta vez, le ha tocado a la nave de la calle Puigcerdà, el asentamiento más grande de la ciudad [...]. Los Mossos d’Esquadra lo han desalojado esta mañana”<sup>1</sup>. ¿El escenario? La ciudad condal. ¿Los actores? Gitanos, rumanos, subsaharianos, organismos sanitarios, mafias. ¿El caso? La chatarra. El drama que relata *eldiario.es* también lo relatan Jorge Carrión y Sagar Forniés en un reportaje gráfico que demuestra, con Thierry Groensteen, que la escritura gráfica es “un arte del relato” (2005: 44). De la relación entre literatura gráfica e historia o actualidad, Elisa Bricco, en los *Cahiers de Narratologie*, sugiere pistas de intelección de la dialéctica factualidad / ficcionalidad por la aprensión de la tensión entre tema y *medium*. En esta encrucijada podría ubicarse el reportaje gráfico, o cómic de no ficción, como vía alternativa de acceso a problemáticas sociales. En Barcelona. *Los vagabundos de la chatarra* (Norma, 2015), Carrión y Sagar observan mutaciones: la de la chatarra, la de los chatarreros, la de Barcelona, cuestionando la relación entre texto y contexto, entre realidad, ficción y no ficción. Así, me propongo analizar cómo el iconotexto, reapropiado por el periodismo de investigación, se vale de recursos narrativos tradicionales para elaborar un espacio entre diégesis y mundo referencial propicio a la concientización y a la aparición de una praxis del compromiso. Examinando primero las pistas narrativas a la obra en el cómic, intentaré luego analizar las consecuencias de la diegetización de la voz periodística como vector de heterogeneidad estructural y así comentar la vía metarreflexiva que abre el noveno arte como nueva forma del compromiso.

### Una historia que acaba...

La obra se abre con un prólogo con título “Esta historia es antigua y acaba mal”. En primera persona del plural<sup>2</sup>, es informativo, proléptico y programático y se

---

<sup>1</sup> “Termina el desalojo de la nave del Poblenuou, continúa el drama humanitario”. [http://www.eldiario.es/catalunya/Mossos-desalojan-ocupada-personas-Poblenuou\\_0\\_157134334.html](http://www.eldiario.es/catalunya/Mossos-desalojan-ocupada-personas-Poblenuou_0_157134334.html) [29 de marzo 2016].

<sup>2</sup> “Sagar y yo”, “nos dedicamos”, “donde vivimos” son ejemplos de esta saturación de la retórica de la subjetividad mediante el uso de la primera persona.



articula en torno a la tesis defendida: “el progreso es un mito”<sup>3</sup>. El terreno de su estudio es una fábrica “okupada” de la calle Puigcerdà y su correspondiente mundo de la chatarra pronto designada como “banda sonora de la ciudad”<sup>4</sup>, lo cual ya abre la vía a la diegetización. Las cien páginas que siguen, de formato heterogéneo pero convencional, nos invitan a seguir a los autores, integrados en la diégesis con un estatuto inestable que analizaremos a continuación, en la pista de la chatarra por una Barcelona en mutación.

### Morfología general

Entre las diferentes historias particulares que componen el relato se interponen muestras de una estética alternativa, como señales de una voluntad asumida de poner la realidad en perspectiva con los medios propios del iconotexto y establecer dos redes narrativas que se nutren la una de la otra: en tres ocasiones seguimos con el arquitecto Fermín Vázquez, desde un medallón incrustado, los avances de las obras del mercado de los Encantes Nuevos, donde se despacha parte de la chatarra.

---

<sup>3</sup> “[...] el progreso es un mito inmaterial que deja a su paso un grueso y matérico rastro de mierda” (Carrión y Sagar: 5).

<sup>4</sup> “El ruido de las ruedas de sus carritos de supermercado se ha convertido en la banda sonora de esta ciudad”, (Carrión y Sagar: p.5).

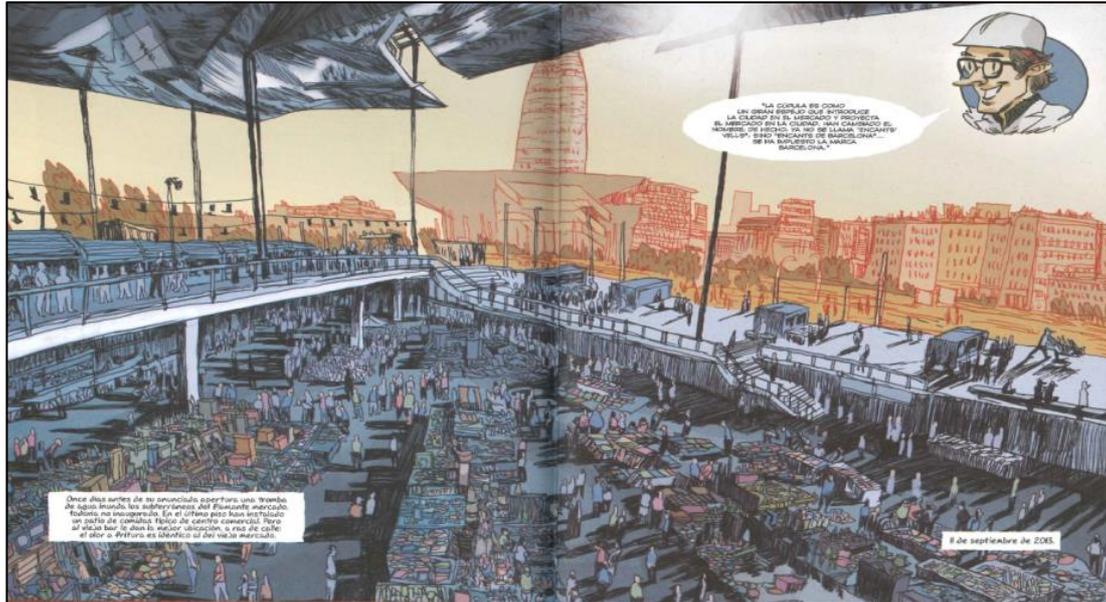


Fig. 1. © Norma Ed. 2015.

La presencia de comillas dentro de los bocadillos mediatizan doblemente el discurso, asimilable a un discurso indirecto libre, que genera un proceso de abismación y desestabiliza las fronteras de la representación; en tres ocasiones, se nos brinda imágenes de Barcelona (un mapa Google Earth, un callejero esquemático, una escena callejera al pie de la torre Agbar) que acogen una representación iterativa de los periodistas en bici, como un desafío al cronotopo inicial; en tres ocasiones, se insertan páginas de cuaderno en las cuales unas fotos, reproducciones de páginas web o apuntes a mano con amarillo neón completan elementos del prólogo (cuyo título comparten) y establecen un puente entre la diégesis y el mundo referencial.

### Chatarra: objeto y sujeto

Desde el principio del relato, el lector queda atrapado por un parto figurado que lo proyecta al mundo de la chatarra que lo arroja en una globalidad sinestésica<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Al paso progresivo de la oscuridad a la luz se añade la referencia explícita al “ruido ensordecedor” del mismo modo que se solicita el tacto al evocar y representar el metal (Carrión y Sagar: 9).



Fig. 2. © Norma Ed. 2015

Asimismo atrapa a Carrión y a Sagar, propulsados, por el efecto de profundidad del reparto viñetal, al corazón del cómic y al corazón del mundo chatarrero. Un mundo presentado como una verdad esencial más que literal (Sacco: s/p)<sup>6</sup>, por sus lugares y los personajes que los ocupan. En cada descripción se recompone, mediante una selección estricta de indicios, un decorado sintético, paradójicamente generador de connotación: pintadas reales<sup>7</sup>, crucifijos y alfombras de oración, una ambulancia cuando se cuestiona el papel de la Cruz Roja... que llegan a constituir un lugar ideal, receptáculo de individualidades indisociables de micro-espacios que legitiman la estructura viñetal<sup>8</sup>. Abudu, por ejemplo, cuyos fragmentos se esparcen por su entorno, acaba recobrando unidad a medida que el trazado, siguiendo el acceso de violencia que lo arrebató, se hace más violento. El mundo chatarrero oscila entre disecciones casi naturalistas e impresionismo y crea una tensión narrativa coherente entre lo contado y la manera de hacerlo.

### “Effet de réel” y “New Journalism”

<sup>6</sup> Sacco Joe, Reportages. Un manifeste, quelqu'un?

<sup>7</sup> “No soy un animal, somos personas” (Carrión y Sagar: 37).

<sup>8</sup> André Helbo define el micro-espacio como aquel que está constituido por el contacto entre los personajes y que determina el formato de las viñetas.



Los lugares exteriores también son significativos para apuntar, entre otros, la indigencia consecutiva a la modernización de la ciudad que irrumpe como protagonista. De elemento denotativo pronto adquiere el estatuto de objeto de observación antes de disolverse, inmediatamente, al convertirse —por el símil textual e intertextual con la Baltimore de la serie *The Wire*— en parangón de la ciudad carcomida por la corrupción. La relación del texto con la imagen ya no se define en términos de anclaje o relevo (Barthes, 1964: 44 y ss.) sino mediante la diegetización de la subjetividad. Es ahí donde irrumpe entonces el *new journalism*<sup>9</sup> que, con el autor periodista Joe Sacco a su cabeza, pretende mostrar “una cruda realidad a menudo invisibilizada, aunque no invisible”<sup>10</sup> e invita a cuestionar la noción de subjetividad. Al dejarle la palabra en el epílogo, Carrión y Sagar establecen un protocolo de lectura, fruto de selecciones narrativas y gráficas asumidas, fruto también de la diegetización de lo real y de la primacía del efecto de realidad, y crean así las condiciones de un periodismo de compromiso.

### Diegetización del periodismo: heterogeneidad de la reescritura gráfica

Dicho periodismo de compromiso no solo se arraiga en el efecto de realidad expresado por la estética modernista de la grafiación<sup>11</sup>, sino que parece originarse en una renovación postmodernista de las pautas de la narración periodística tradicional.

### Ética de la entrevista

---

<sup>9</sup> “Ce journalisme popularisé par Hunter S. Thompson, qui se caractérise par un mélange de journalisme et d’autobiographie” (Gravett: 250).

<sup>10</sup> <http://saludytebeos.blogspot.com.es/2012/10/los-reportajes-de-joe-sacco.html/> [29 de marzo de 2016] Declara también, en el prólogo a sus Reportajes: “Mon intention, en admettant que je suis présent dans la scène, est de signaler au lecteur que le journalisme est un processus pratiqué par un être humain, avec toutes les imperfections que cela implique. Ce n’est pas une expérience figée [...]” (Sacco: s/p).

<sup>11</sup> “La carencia misma de lo significado en provecho sólo del referente llega a ser el significado mismo del realismo: se produce un *efecto de realidad* fundamento de ese verosímil inconfesado que constituye la estética de todas las obras corrientes de la modernidad” (Barthes, 1968: 100).



Investigar es entrevistar: a Toni el estibador, a Vasile el chatarrero rumano, a Pili la matriarca, a Juan el veterano, a Williams el artista o a Abudu-Kherama el senegalés. A este se le dedican 12 páginas marcadas por su gran coherencia narrativa y gráfica. Si bien Carrión impulsa el discurso<sup>12</sup>, Abudu es quien nos sume en su universo al pasar página<sup>13</sup>: una leonera a oscuras, un caos íntimo en el cual se proyecta la representación fragmentada del chatarrero. El dibujante ha desaparecido, escindiendo la figura periodística<sup>14</sup>. El periodista escucha, callado mientras Abudu entrega su historia, sus miedos, sus luchas por los refugiados, sus rencores en unas láminas cuyo trazado parece desmembrar el cuerpo y que acompañan la violencia del propósito. La reaparición parcelaria de Carrión restablece una forma más convencional, aunque la presencia metonímica del dibujante —hecho ojo y mano— reafirma la presencia de un filtro que reequilibra lo dicho y lo mostrado. Ese mismo filtro es asumido de otra forma en la entrevista a Juan, el gitano-punk. El efecto de repetición marca una presencia escópica de la figura periodística que transmite su visión de una materia bruta. Entre “contexto” y “contextura” (Fresnault-Deruelle: 177), la construcción de las entrevistas y la red artrológica que elaboran funcionan a modo de descontextualización y diegetización del mundo referencial para que los chatarreros vayan adquiriendo una historia, una individualidad marcadas por una identidad iconotextual reconocible.

---

<sup>12</sup> “Nos encantaría conocer tu vida y cómo fue que llegaste hasta aquí” (Carrión y Sagar: 41).

<sup>13</sup> En la viñeta inmediatamente anterior a la frase de Carrión, se puede ver un zoom sobre la llave de la nave en la cual está organizado el universo de Abudu.

<sup>14</sup> La desaparición de Sagar implica una escisión de la entidad periodística, al contrario de lo que pasa, por ejemplo, en la entrevista de Juan en la cual periodista y dibujante parecen adoptar una sola mirada.



Figs. 3 y 4. © Norma Ed. 2015

### El vértigo fotográfico

“La imagen gráfica representa la apariencia de una irrealidad. La imagen fotográfica representa la apariencia de una realidad” (Xavier: 23)<sup>15</sup>. Esas palabras de José Manuel Xavier parecen haber inspirado a Carrión y Sagar en su uso de la foto como legitimación problemática del proyecto gráfico. Al negarse con vehemencia a que les saquen fotos<sup>16</sup>, los chatarreros declaran el arte fotográfico como comprometido y peligroso. Por cierto, la obra dedica una atención particular a la cámara como objeto: garante de realismo —un periodista de verdad lleva cámara— su vínculo simbólico con la verdad es fuente de reacciones violentas, traducidas por procesos de abismación, de fragmentación de la acción o incluso de desdoblamiento del punto de vista (véase, por ejemplo, la página 57), pasando a sacralizar indirectamente la técnica del dibujo<sup>17</sup>. La foto se inscribe así en una dialéctica de atracción / repulsión que parece preocupar a los autores, hasta el punto de dibujar fotos en ocasiones. Ahora bien, la reflexión

<sup>15</sup> Traducimos nosotros.

<sup>16</sup> Véase Carrión y Sagar: 56 y ss.

<sup>17</sup> En esta misma escena, doña Pili, da su visto bueno para que Sagar dibuje lo que le apetezca con tal de que pida permiso.



sobre el valor de la foto culmina en el episodio que relata el desalojo de dos naves<sup>18</sup>.



Fig. 5. © Norma Ed. 2015.

Para guiar al lector en el recorrido que del abandono de una calle va a la desolación de otra, el lector cuenta con los recitativos, la inserción de un fragmento de prensa o las explicaciones de “El Patriarca”. Y aquí irrumpen fotos, capaces de “transmitir la información (literal)”, con su valor de “registro” más que de “transformación”, portadoras de un “mito del natural” (Barthes, 1964: 46 y ss.). La mimesis impulsada instaura una suspensión de la narración catártica. Se reafirma el estatuto de no ficción de la obra y cualquier brote de conciencia ficcional es aniquilado en beneficio de una conciencia espectral que se manifiesta por una vuelta a una relación iconotextual de anclaje más tradicional.

## Modernidad virtual

<sup>18</sup> El desalojo de la nave de la calle Zamora y el de la nave de la calle Sancho de Ávila se cuentan en las páginas 62 a 65.

Las citas de internet vienen a rematar la heterogeneidad del efecto de realidad del cómic. Me centraré por ahora en el uso diegético hecho de los tuits oficiales del Ayuntamiento de Barcelona.



Fig. 6. © Norma Ed. 2015

Tras la evacuación de la nave de la calle Puigcerdà, la narración nos lleva en pos de una bolsa de escombros con la cual recorreremos el trayecto de la chatarra, de su recolección a su transformación y comercialización. Las viñetas, alargadas y cromáticamente significantes, sintetizan metafóricamente el desalojo y traslado de los chatarreros que evoca explícitamente una serie de tuits, índices de modernidad, con los cuales el Plenario legitima la orden de expulsión. La reproducción de esos tuits según una cronología invertida (de las 13'28 a las 8) hace que se choquen en la diégesis dos temporalidades que hacen cínicamente manifiesta la incomprensión entre los que preconizan el reciclaje como fuerza de vitalidad e integración y los que resultan excluidos de este círculo

### Metarreflexión y formas del compromiso

Al pregonar que “es una historia [...] que acaba mal”, el prólogo invita a una lectura retroactiva y valoriza al epílogo, receptáculo de las claves de un texto que



se desdobra para crear la distancia suficiente al análisis de la circularidad agobiante del progreso.

## Arte y compromiso

La intertextualidad impera en el texto, del mero guiño a Steinbeck en el título<sup>19</sup> al paralelismo con la serie *The Wire*, pasando por epígrafes de Varda o Benjamín. Esas referencias traducen el impacto del arte en la reflexión de Carrión y Sagar en el momento de la génesis del texto. Un impacto orgánico cuando contribuye a retratar a los testigos en la complejidad de sus trayectorias vitales (Abudu posee “un Picasso, y [...] otras joyas”; Williams se reivindica artista completo por la fuerza<sup>20</sup>) como si el arte reuniera afán vitalista y futilidad<sup>21</sup>. Un impacto orgánico también por la luz con la que la entrevista final a Joe Sacco sobre el estatuto de la ficción y del arte se aclara la construcción narrativa e ideológica de la obra. El debate entre ficción y no ficción<sup>22</sup> legitima la empresa gráfica y la voluntad de reformar las vías del compromiso a la vez que tiñe de activismo la intención de una obra que la propia voz narradora asume como “crónica” y “ejercicio de montaje” (Sagar & Carrión: 54), es decir como una recomposición subjetiva de la realidad en la cual los autores se comprometen física, gráfica e ideológicamente. Se comprometen mediante la voz que expresan en los

---

<sup>19</sup> El título de la obra podría ser, en efecto, una cita indirecta a *Los vagabundos de la cosecha* en la cual John Steinbeck reúne una serie de reportajes sobre la exclusión y explotación de las que fueron víctimas miles de jornaleros en tiempos de la crisis agraria del oeste americano en los años 30.

<sup>20</sup> “Ahora me busco la vida. Vendo chatarra, pinto graffiti, diseño, hago mis cuadros, escribo canciones” (Carrión y Sagar: 84).

<sup>21</sup> El compromiso artístico se prolonga hasta en el proyecto llevado a cabo por Nuria Güell en colaboración con el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en 2013, en el cual participaron unos desalojados de la calle Puigcerdà, y con el cual intentó compensar los fallos de los poderes públicos, como lo evoca el prólogo: “con 3000 euros, creó un marco legal que permitía a los chatarreros africanos trabajar y autoemplearse” (Carrión y Sagar: 5).

<sup>22</sup> “Sin ficción, tú tienes los hechos, los datos, pero no siempre los puedes conectar. Tú tienes el hecho A y el B, sobre un político corrupto, pero no puedes relacionarlos. Con la ficción puedes hacerlo, esa es su gran virtud: el espectador no tendrá duda alguna sobre la profunda corrupción”. O también: “Yo creo que el verdadero new journalism está en el cómic de no-ficción” (Carrión y Sagar: 100-101).



recitativos, cuales recitantes antiguos, transmisores de un saber<sup>23</sup>; se comprometen mediante la abismación del ver<sup>24</sup> que une lo personal a lo colectivo, lo íntimo a lo profesional, lo diegético a lo real, lo espontáneo a lo analítico. El salto de la mirada demiúrgica sutilmente neutra a la mirada insaciable y mordaz de la figura periodística crea así las condiciones de un compromiso proteiforme<sup>25</sup>.

### Barcelona en colores

Lejos de la opinión de McLoud<sup>26</sup>, la cromatización del iconotexto, “suplemento de ser” según Groensteen<sup>27</sup>, aboga por la asunción de la subjetividad y de la carga connotativa de la representación. Actúa como factor de cohesión microestructural, creando una unidad para cada testimonio, y participa, a nivel macroestructural, de la construcción artrológica de la coherencia del conjunto, entorno en particular a la representación de Barcelona<sup>28</sup>. Muy representado, el mercado de los Encantes plasma la problemática de la renovación de Poblenou y la elaboración de una polémica “Marca Barcelona” a expensas de las poblaciones en dificultad. Más que el temático, el eco cromático es sugestivo: la presencia marcada de tonos rojos, amarillos y azules, denotaciones de un suave amanecer o de un cálido atardecer, no dejan de recordar la estelada y de insistir así en el anclaje profundo de la diégesis en una sociedad catalana contemporánea sintetizada a través de la imagen de su capital, con sus monumentos, sus calles abandonadas, sus fachadas desconchadas, sus bares o su metro. Tentacular y global, atractiva y repulsiva, absorbe a los indigentes como los hornos absorben

---

<sup>23</sup> “Il arrive parfois que le récitant retrouve les accents épiques des conteurs d’autrefois [...] Cette intervention du conteur dans le déroulement de l’histoire recrée une sorte de relation primitive dans laquelle les anciens de la tribu transmettaient le savoir humain par la parole. Cette tradition orale que l’arrivée du livre avait tuée tend à revivre dans la bande dessinée” (Pernin: 46 y ss.).

<sup>24</sup> Véase, por ejemplo, las láminas 67, 70 ó 71.

<sup>25</sup> Este salto es particularmente perceptible en las láminas 10 a 15.

<sup>26</sup> “La couleur, outre l’effet réaliste qu’elle procure, est un élément d’objectivation de la représentation et [elle] peut être utilisée pour donner du sens, suggérer des sensations” (McLoud: cap. 8).

<sup>27</sup> “en libérant la couleur, l’image BD a gagné une matérialité nouvelle, et quelquefois trouvé un supplément d’être” (Groensteen: 31).

<sup>28</sup> Las dobles páginas evocadas son 6-7, 24-25, 60-61, 94-95.



la chatarra, para luego escupirlos. No sin razón el alegato de Carrión y Sagar se termina por ese paseo ya mencionado de la chatarra por la ciudad, que termina en un buque que se aleja de una ciudad en parte difuminada tras los escándalos de la chatarra.

### Circularidad e ironía

El protocolo establecido por una narración desdoblada entre microestructuras cohesivas y macroestructura coherente implica la enunciación entera y, consecutivamente, al autor si me refiero a los análisis de Jacques Samson según quien la diegetización de la figura autorial no inhibe el compromiso del autor (Samson: 257)<sup>29</sup>. La clave de lectura, para el lector, es sin duda la ironía que nace de la perspectiva así generada. Las páginas de cuaderno, que con mayor sinceridad gráfica asumen su exogeneidad, contienen cargas irónicas evidentes, sacadas de una mera descripción factual. Si bien la primera no es más que una contextualización<sup>30</sup>, la segunda, valiéndose de una breve historia del carrito de la compra, repasa décadas de un declive económico excluyente. Invierte la relación tensiva de lo veraz, aislando el resplandor pasado del objeto en una foto, cuando el dibujo conota la terrible realidad y denuncia el cinismo de una felicidad obsoleta<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> “Cette forme de collaboration implique un dispositif fondé sur l’omniprésence d’un narrateur que sous-tend une énonciation entièrement tournée vers lui, un peu comme dans des projets documentaires. Si l’auteur de la bande dessinée peut donner l’impression de s’être désinvesti dans le propos, qu’il relègue explicitement à la subjectivité de ses témoins, il n’en va pas de même de sa prise en charge du récit à travers une forme personnelle d’écriture de bande dessinée. Ce qui revient à reconnaître qu’il s’est commis *dans* l’énonciation”.

<sup>30</sup> “Poblenou es el laboratorio donde la vieja Barcelona se va transformando en la nueva” (Carrión y Sagar: 22).

<sup>31</sup> Observar la lámina de la p. 73.



Fig. 7. © Norma Ed. 2015.

La tercera, con el ejemplo de la Fundación Maite Iglesias Baciana, propietaria de la nave en Puigcerdà, entre cuyas dedicaciones humanitarias está el apoyo a poblaciones africanas pero cuyos miembros invierten en el tratamiento de la chatarra o brindan ayuda, mediante la Fundación la Caixa, a los desalojados, apunta la ironía de los grandes consorcios. Esas anécdotas cercan a los necesitados dentro de la circularidad imparable de un sistema que se nutre de sí mismo con la complicidad ciega de los poderes públicos. Una circularidad que trasuda en las postreras viñetas: la chatarra abandona el puerto de Barcelona mientras los tuits inicialmente encauzados a la legitimación de los desalojos apuntan finalmente con una irrisión desconcertante la calidad del mar aquel día o la alegría de las festividades venideras<sup>32</sup>.

## Conclusión

El cómic es un “espejo del mundo”, decía Lacassin, y añade que “el contexto

<sup>32</sup> “Esta mañana, todas las playas de Barcelona lucen bandera verde” y “El pregonero de la #Mercé13, Ferrán Adrià, destaca que las fiestas serán un mensaje de optimismo”.



socio-político formatea la historicidad cultural del cómic” (Porret: 21), como para machacar la relación entre el cómic y sus instancias narrativas a su contexto. Explotando los recursos propios del iconotexto, el cómic de no ficción de Carrión y Sagar hace cruzarse realidad y diégesis en la elaboración de un proyecto cuyo compromiso se percibe tanto a nivel de su construcción interna como de su resonancia extratextual. Youri Lotman consideraba que el texto siempre se incluye en un contexto y funciona como contrapeso de elementos estructurales extratextuales (Lotman: 35)<sup>33</sup>. Gracias a la ambigüedad narrativa generada entorno al eje de la abismación y posibilitada por la ambivalencia del cómic como arte de la discontinuidad semántica (serie de selecciones) y de la continuidad semiótica (homogeneidad de los lenguajes), los autores innovan en la vía del periodismo *gonzo*. Conectan el mundo referencial con la diégesis, de modo que aquel influya la representación de esta, y esta difunda claves de intelección de aquel. El vértigo narrativo —producto espontáneo del iconotexto en este caso— estremece las fronteras del relato y enfoca, literal y metafóricamente, con la distancia irónica, las aporías de un sistema que solo puede modernizarse reciclando sus propios escombros.

## BIBLIOGRAFÍA

- BRICCO, Elisa (2014). “Le roman graphique et l’Histoire: pour un récit engagé”, *Cahiers de Narratologie*, n.º 26, 01 de octubre de 2014, en <http://narratologie.revues.org/6864> [22 de julio de 2015]
- BARTHES, Roland (1964). “Rhétorique de l’image”, *Communications*, n.º 4, *Recherches sémiologiques*, pp. 40-51.
- BARTHES, Roland (1968). “El efecto de realidad”, *Communications*, n.º 11, Trad. Beatriz Dorriots, 1972 para la 2a edición de la traducción, pp. 95-101.
- CARRIÓN, Jorge; FORNIÉS, Sagar (2015). *Barcelona. Los vagabundos de la chatarra*. Barcelona: Norma.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre (2011). *Hergéologie. Cohérence et cohésion du récit en images dans les aventures de Tintin*. Tours: Presses Universitaires François Rabelais, Iconotextes.
- GRAVETT, Paul (2011). “Joe Sacco en Palestine: du témoin à l’historien”. En Viviane Alary y Benoît Mitaine (ed.), *Lignes de front: bande dessinée et totalitarisme*. Chêne-Bourg: Georg, pp. 245-254.

---

<sup>33</sup> “Le texte en règle générale n’existe pas à lui tout seul, il est nécessairement inclus dans un contexte (historique réel ou de convention). Le texte existe comme contrepoids d’éléments structuraux extra-textuels, il est lié à eux comme le sont les deux termes d’une opposition”.



- GROENSTEEN, Thierry (2005). *La bande dessinée: une littérature graphique*. Paris: Milan.
- HELBO, André (1975). *Sémiologie de la représentation. Théâtre, télévision, bande dessinée*. Bruxelles: Complexe.
- LOTMAN, Youri (1973). "Texte et hors-texte", en Collectif CHANGE, *Transformer, Traduire. Mallarmé: traducteur traduit*, n.º 14. Paris: Seghers / Laffont, pp. 33-43.
- MCCLOUD, Scott [1992] (2000). *L'art invisible. Comprendre la bande dessinée*. Trad. Dominique Petitfaux. Paris: Vertige Graphic.
- PERNIN, Georges (1974). *Un monde étrange: la bande dessinée*. Paris: Cléador.
- PORRET, Michel (2009). "La bande dessinée éprouve l'histoire". En Michel Porret (ed.), *Objectif bulles. Bande dessinée et histoire*. Chêne-Bourg: Georg, pp. 11-42.
- SACCO, Joe (2012). *Reportages*. Paris: Futuropolis.
- SAMSON, Jacques (2011). "Le sujet de la guerre en bande dessinée". En Viviane Alary y Benoît Mitaine (ed.), *Lignes de front: bande dessinée et totalitarisme*. Chêne-Bourg: Georg, pp. 255-268.
- XAVIER, José-Manuel (2003). *La poétique du mouvement suivie du Carnet de l'animateur*. Angoulême: Centre National de la Bande Dessinée et de l'Image.

Fecha de recepción: 6 de abril de 2016

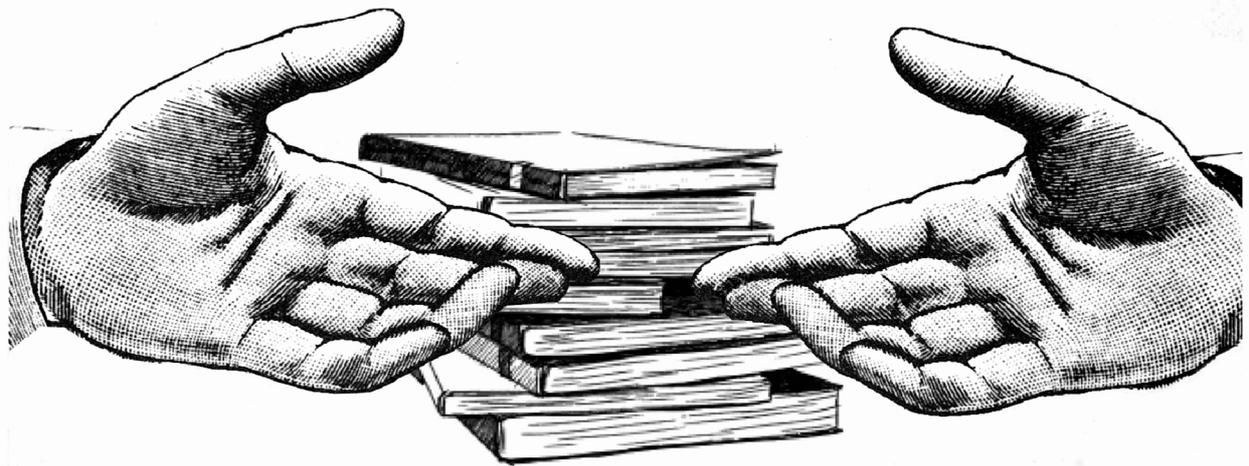
Fecha de aceptación: 8 de septiembre de 2016

# Diablotexto

*Digital*



Pretextos



# Diablotexto *Digital*



## Ese tiempo que avanza a trompicones<sup>1</sup>

ALFONS CERVERA  
ESCRITOR

No me empeñé en saber. Además,  
con la muerte del abuelo se cortó la relación.  
Erich Hackl. *Boda en Auschwitz*

¿Para qué volver la vista atrás?  
Max Aub. *Los Muertos*

Peregrino entre dos ciudades  
la de la Memoria y la del Deseo  
Manuel Vázquez Montalbán. *Ciudad*

La historia se escribe siempre con h minúscula. Si es con h mayúscula, entonces estamos hablando de otra cosa. De otros acontecimientos. De otros protagonistas. De algo que, como más o menos decía Max Aub de la vida, se ha convertido en un espectáculo. Lamentablemente la historia siempre ha aparecido —o casi siempre— convertida en espectáculo. O sea: a lo grande. Pero hay historias que nunca se escribieron a lo grande, que nacieron y fueron creciendo a escondidas, medio a oscuras entre la artificiosa luminosidad de los escenarios: definitivamente abandonadas a la intemperie del olvido. O aún peor: a la clandestina invisibilidad de su inexistencia. Lo que no se nombra es como si no hubiera existido. Lo he escrito —lo hemos escrito muchas veces— y hay que

---

<sup>1</sup> *Diablotexto Digital* le agradece a Alfons Cervera su deferencia al ceder este texto inédito para su publicación en el primer número de la revista. Fue presentado en el I Congreso *Direcciones de la literatura contemporánea y actual* (Universidad de Alcalá, 4-6 de abril de 2016). Próximamente el autor prevé incluirlo en un volumen recopilatorio de ensayos: *Yo no voy a olvidar porque otros quieran* (Barcelona: Montesinos).



seguir escribiéndolo. Como dijo en uno de sus terriblemente hermosos poemas Gil de Biedma, después de la guerra llamada civil, fratricida, y no sé con cuántos eufemismos más, después de esa guerra, decía el poeta, media España ocupaba España entera. Hasta hace muy poco tiempo esas seguían siendo las medidas topográficas de nuestro país. Media España hablaba y la otra media se quedaba sin palabras, vivía callada, como se callan los muertos para que los dejen tranquilos.

Y es que la primera cacería que organizan las dictaduras es la de la palabra. Y así fue durante los años inacabables del franquismo. Sólo una voz — la suya— sonaba en todas partes. En la calle. En las casas. En los libros. En los cines. En los teatros. En la propia conciencia de la derrota sonaba a ratos la palabra que la condenaba a ser culpable porque —digamos lo que digamos— no hay nada menos honorable que un vencido. Y en la propia encarnadura de esa derrota se clavó con una saña casi inexplicable el sentimiento irreductible de la culpa. La historia fue durante esos años escrita con mayúscula. La otra se quedaba, como decía antes, en el reducido espacio de la clandestinidad, de las cenas pegadas a la radio extranjera, de algunos libros y películas que nos hablaban con el lenguaje cifrado de los signos, de los sueños que como todos los sueños nos engañaban como a chinos.

La palabra. Lo que nos junta a tanta gente para que no se nos hunda sin remedio en los profundos, injustos, atolladeros del silencio y el olvido. Ya he dicho que la palabra es el primer cuerpo muerto que cuelga de los ganchos carniceros en los escaparates de la dictadura. Nos la han ido cambiando a su antojo, al antojo de un orgullo rancio, de ese orgullo viejo que ostentan siempre los que ganan en una batalla, en una guerra, en la manera que habría de ser diversa —y nunca única y excluyente— a la hora de contar lo que nos pasa. “El franquismo no sólo se apropió de la historia y de la memoria sino que también corrompió las palabras. Existe una fortísima tendencia interior que nos mueve a hablar de asesinatos cuando nos referimos a las víctimas de derechas y de fusilamientos cuando se trata de las de izquierdas. Y si esto pasa incluso en gente consciente de la trampa, estamos sencillamente ante la interiorización colectiva de la ideología franquista”. No lo digo yo. Lo dice el historiador



Francisco Espinosa Maestre en uno de sus múltiples, exactos, radicalmente rigurosos testimonios sobre la represión.

Qué poco han cambiado las cosas cuando hablamos de lo que fue ese tiempo histórico que arranca con la II República, continúa con el golpe de Estado fascista y la guerra, con la dictadura franquista y acaba —o no acaba, yo creo que no— con la transición política a la democracia. Es evidente que en lo que duró la dictadura era imposible hablar otro lenguaje que el de los vencedores. Eso nadie lo duda. Lo que empieza a ser más contradictorio es si, cuando llegan la transición y los sucesivos gobiernos socialistas, ese lenguaje y la construcción de una democracia fuerte habrían de ser necesariamente los mismos. Y lo son. Con los matices que queramos, pero los lenguajes y la construcción de esa democracia se organizan sobre la base no siempre justificada de las renunciaciones. Alguien dirá que todos hubieron de renunciar a parte de lo que fueron. Yo creo que unos renunciaron más que otros. Quienes fueron franquistas hasta entonces y quienes fueron todo lo contrario se juntan en una pérdida de identidad que convierte ese tiempo en un tiempo de disfraces. Ya no se sabe qué es cada cual. Ya no se sabe qué se defiende desde posiciones que a simple vista deberían de ser antagónicas para dejar claro que un país y un tiempo son una mezcla —pero no revuelta— de países y de tiempos. Pero aquí no se dio eso. Aquí la cultura del franquismo siguió en su larga, inacabable duración hasta bien entrada la democracia. ¿Hasta hoy mismo se alarga esa duración? Posiblemente sí.

Decía un viejo anarquista de mi tierra hace muchos años: “Mires pande mires to es mortífero”. Recuerdo esas palabras y es como si no hubiera pasado el tiempo. Cuarenta años de dictadura han servido para que los cambios políticos choquen contra una obvedad, una triste obvedad: en este país no se ha hecho una auténtica ruptura con la cultura del franquismo. Hay un chiste muy cruel que lo explica: toda España es de derechas, lo que pasa es que media España lo sabe y la otra media no lo sabe. Como dice Chavela Vargas del cuerpo y el alma, en esa maravilla de canción que es *Las ciudades*, la cabeza de la gente se llenó de hielo y frío en aquella larga noche de la dictadura. Y nos dejó para el arrastre. Por eso en los momentos del cambio que estamos viviendo no hay manera de avanzar en esos itinerarios de libertad individual y colectiva que los tiempos de



ahora necesitan para salir de esa cultura que viene de los tiempos remotos, como los dinosaurios y las arañas gigantes de las películas de terror.

Lo escribía Juan Gelman pensando en otra cosa parecida: “No nos dejan vivir / esas vergüenzas no nos dejan vivir”. Los cambios adelante ponen de los nervios a esta democracia. O a una buena parte de esta democracia. No acaban de deshacerse las viejas ataduras, cualquier leve intento de novedad política es entendida por quienes se anclan a los viejos tiempos como una ofensa. El código penal casi viene de aquel tiempo en que la ciencia se tenía que arrodillar para que el fanatismo religioso pasara por encima de su arrepentimiento o su cadáver. Los tiempos de antes y los de ahora tienen por desgracia —como vemos cada día en los medios de comunicación— demasiadas cosas en común.

Y aún otro testimonio, esta vez en la robusta escritura de mi inolvidable amigo Rafael Chirbes: “El pacto que se les propuso a los españoles, bajo el razonable argumento de cambiar pasado por futuro, fue un cambio de ideología por bienestar; es decir, un trueque de verdad por dinero. Y el país lo aceptó”. Como había aceptado —salvando las distancias de tiempo y circunstancias— la gramática del daño aquel verano de 1969 en que Max Aub regresó a España pensando en un país que ya no era el que imaginaba en su destierro mexicano, un regreso amargo del que saldría esa obra maestra de la rabia que es *La gallina ciega*. Sí, el país aceptó cuando la transición esa verdad que, como explicaba Foucault, emana del poder, de esa capacidad que el poder tiene para fabricar su verdad, una verdad que hará extensiva a los ojos, oídos y conciencia de una ciudadanía que no ha abandonado su condición de súbdita porque las sirenas de la concordia —aunque se trate de una falsa concordia que esconde subrepticamente las contradicciones— acaba adormeciendo las conciencias. Veamos, si no, otro testimonio imprescindible si queremos entender en toda su complejidad y magnitud lo que intento explicar. Lo escribe Victor Klemperer en sus memorias a ratos escalofriantes del nazismo: uno de los éxitos de las tiranías —dice Klemperer— consiste en “la represión del afán de preguntar”.

La historia avanzaba pues lentamente o, según se mire, a velocidad de vértigo. La transición seguía incrustada en la cotidianeidad de una época que poco quería saber de sobresaltos. España había pasado de una Monarquía a



una República, después a una dictadura y finalmente a otra Monarquía sin que se le moviera un pelo del tupé posmoderno que hubiera envidiado el mismísimo Elvis Presley cuando iniciaba los primeros compases de su inigualable *Hotel de los corazones rotos*. Y ahí estamos. Tan tranquilos. Como si todo entrara dentro de una normalidad que en realidad es una absoluta anomalía.

Contar esa anomalía es nuestro trabajo. Escarbar en el pasado para sacar de él la mejor materia para el aprendizaje. Cuando hablamos de pasado estamos hablando en realidad de los usos que hacemos de ese pasado. Ahí existe la distinción entre una y otra manera de acercarnos a lo de antes. La única condición que habríamos de contemplar en esos diversos usos y acercamientos habría de ser la de no mentir. Ya sé que eso es muy relativo, como todo en la vida. Ya sé que alguien dirá que no hay más verdad que la de cada cual, que es muy difícil separar el grano de la verdad de la paja de los intereses particulares o de grupo. Pero algo hemos de hacer para que el grano y la paja queden claros a la mirada curiosa de quienes nos leen, de quienes nos escuchan, de quienes nos ven de frente o de perfil contando nuestras propias versiones de la historia. El pasado no se fabrica, está ahí para que lo movamos de sitio, para traerlo a los tiempos de ahora, para sacar de él lo que más nos puede enseñar acerca de lo que nos pasa. Hay tres vértices fundamentales para esa recuperación —que habría de ser siempre crítica— del pasado: la historia, la memoria y la ficción. Las tres en una sola manera de andar —aunque sea de puntillas— por el complejo itinerario del pasado. Antes, hasta hace bien poco, las tres andaban por separado. Cada una a su bola, sin hacer caso una de las demás, sin que una puesta en común de lo que perseguía cada una pudiera ser posible para que esa verdad a la que antes me refería no fuera una tarea imposible.

Mi aportación al debate, a esa posibilidad de trabajo colectivo para indagar en lo que fuimos, se ha producido desde el territorio de la novela. Soy escritor de ficciones. Invento lo que creo que pasó para comprobar si detrás de lo que inventamos —o delante— habita una realidad que, paradójicamente, resulta más confusa fuera de las novelas que en unas páginas sólo sujetas a la imaginación de quien las escribe. La realidad construida por la imaginación no es menos real que la que la vida nos ofrece cada día. Cuando escribí la novela *Maquis*, hace



casi veinte años, yo no sabía nada de la guerrilla antifascista que luchó en los montes de mi tierra. Me lo inventé todo, absolutamente todo. Incluso hay errores históricos y de funcionamiento de la propia guerrilla que aún hoy me ruborizan. Sin embargo, al poco de publicarse esa novela tuve la oportunidad de conocer a todos los hombres y mujeres del monte. Y me llamaba la atención lo que decían: “Es como si hubieras estado con nosotros en la guerrilla”. Se referían a la “verdad” de lo que yo contaba. Sin embargo, poco a poco, conforme iba hablando más tiempo con ellos, comprobaba que mi novela se parecía poco a lo que realmente vivían luchando en las montañas. Hasta que un día lo descubrí, descubrí en qué consistía aquella alusión suya a la exactitud biográfica de mi relato de ficción. En realidad lo que ellos habían leído en la novela no era su vida diaria entre rocas escondidas y soledades infinitas. En realidad lo que ellos y ellas habían leído en mi novela era todo aquello que habían estado soñando en sus largos años de lucha escondida bajo las miradas atónitas de las liebres. Tantos años sin una vida normal, tantos años sin poder bailar un domingo en las verbenas de los pueblos, tantos años de no desnudarse y aún menos para compartir una noche de amor con sus novios o sus novias, tantos años —en fin— de no saber qué les esperaba al otro lado de los sueños. Todo esto sucedió después de que yo me adentrara —con muchos puntos de inconsciencia y falta de pudor— en los territorios siempre abruptos de la memoria. Y todo eso, después de leerlo muchas veces en las páginas imprescindibles de mi querido y admirado José Manuel Caballero Bonald, lo encontré de nuevo, no hace mucho, en una novela de John Banville: “Imágenes del pasado remoto se agolpan en mi cabeza, y la mitad de las veces soy incapaz de distinguir si son recuerdos o invenciones”. Aquí vemos la esencia de la ficción cuando nos acercamos a la historia. Lo que inventamos juega un papel fundamental en el proceso de recuperación del pasado, en la necesidad de construir una historia que sea lo menos engañosa posible, que al menos no nos avergüence en el caso de que resulte insuficiente o con lagunas en su relato más o menos espectaculares.

El tiempo discurre a su antojo, existe como una convención que admite pocas interrupciones, se cuenta a sí mismo y nosotros sólo somos sus voceros, sólo eso para que en el camino desde el principio del relato ese tiempo se hunda



lo menos posible y pueda seguir un orden continuo o discontinuo según si lo traemos a colación desde la historia o desde esa intemperie desapacible que siempre serán el relato memorialista y la ficción. La intemperie. Aquí otra cualidad de la ficción y la memoria. Hace falta recordarlo siempre. Escribir desde el recuerdo, inventar ese recuerdo, es algo que sucede a la intemperie. No hay relato seguro cuando echamos mano de la imaginación o los recuerdos. Lo que hay debajo es una vasta extensión de arenas movedizas, de un lodazal dispuesto a ahogar tus intenciones, de esa hidra de siete cabezas siempre decidida a cortarte la tuya como si fueras uno de aquellos revolucionarios que acabaron traicionando su revolución. Escribir es en sí mismo un acto de insolencia. Y más aún si la escritura tiene lugar en un país que sigue siendo, después de tanto tiempo, un país miedoso a la hora de contarse a sí mismo lo que pasó hace apenas unos años.

Vuelvo a Espinosa Maestre cuando toma prestada la voz de Agustín Gómez Arcos: “La dictadura franquista imponía el silencio, la democracia impide la memoria”. Resulta inquietante escuchar lo que escuchamos con demasiada frecuencia: lo que intentamos algunos novelistas es reabrir las heridas del pasado. Ignoran apostá, quienes eso advierten, que no se puede reabrir lo que nunca fue cerrado. Tal vez ahí resida la intención nada violenta que empuja la escritura —al menos la mía—: intentar un relato que ayude a completar el itinerario de una memoria anclada en el anacronismo de una victoria antigua, una victoria que se quiere perpetuar entre nosotros como el único paradigma de la dignidad en nuestra última historia. Completar el ciclo, pues, nunca cerrarlo porque ningún relato puede arrogarse la cualidad de ser el último y aún menos el más definitivo. Pero hay algo que me resulta sospechoso en el espacio de los textos de ficción: parece que los únicos escritores que cumplen de verdad una labor terapéutica en esto de cerrar las heridas del pasado son los que apuestan por un relato igualitario entre las dos memorias. Ya saben a qué me refiero. Seguro que les suena aquello ya tan extendido de la equidistancia. Es más, ahora mismo ese grupo de escritores ha descubierto un espacio propio donde desarrollar sus teorías: la Tercera España. Y aseguran, ese descubrimiento, con dos puntales sacados de la manga en tiempos diferentes. Antes —hace unos



años— fue Dionisio Ridruejo uno de esos puntales. Desde hace no mucho el otro puntal, aireado hasta la extenuación como en un anacrónico estribillo veraniego del inefable Georgie Dann, es Chaves Nogales. Todo vale a la hora de apuntalar el andamiaje de una nueva visión del pasado para que nada quede sin asegurar a ras de sus propios intereses ideológicos. Ciertamente fue Paul Preston quien usó el término Tercera España, no sé si el primero pero sí, tal vez, con mayor consistencia que sus imitadores desde su incuestionable rigor de historiador fuera de toda sospecha. Pero ese término, en los textos y declaraciones de los escritores a que hago incógnita referencia, es una manera de escurrir el bulto a la hora de señalar responsabilidades en el inicio de ese desastre que fue la Guerra Civil española. En esa recurrencia a un tercer vértice que completa los que suponen la II República y el fascismo hay la intención de reclamar para la legalidad republicana el origen de todos los males que todavía hoy sufrimos en este país desmemoriado. Y aún hay una intención igualmente perversa en sus intenciones: llegar a sustituir con sus trabajos de ficción el papel que corresponde en buena lógica a los historiadores.

Por eso decía que la ficción —al menos algunas ficciones entre las que se cuentan las mías— se produce en la intemperie. No hay estrategias cerradas que nos lleven —ni a quien las escribe ni a quien atentamente las lee— a ningún paisaje tranquilizador. El relato que me interesa es el que acaba con más dudas que las que mostraba a la hora de empezar. El que no se urde para convencer a nadie sino para invitar a una reflexión cuanto más amplia mejor. El relato que se construye no para decir la última verdad sino para intentar, con todas mis fuerzas de novelista siempre en período de aprendizaje, que ya la primera línea que escribo no sea una mentira. Invento a partir de nada: un destello en medio del insomnio, aquel gesto reflejado en un espejo de la casa familiar, el traqueteo de un fantasma que son todos los miedos que habitaron el desprotegido sueño de la infancia, la pequeña mancha de humedad en la pared donde alguna vez hubo un cuadro de mercadillo con un paisaje de ríos azules y caballos. Invento para salir, aunque sea lentamente, a paso de tortuga, de ese silencio espectacular que —como dice Imre Kertész— siempre tiene algo de misterioso. Ir paso a paso —y ahora hablo de la escritura como oficio, como ese noble oficio



que nos dignifica o nos hunde en la miseria—, ir paso a paso, digo, también te permite aquilatar tu propia ignorancia de los hechos que cuentas para dotar a esa ignorancia de un andamiaje narrativo que le permita mantenerse en pie como obra literaria: más o menos, eso que antes decía sobre cómo se urdió mi novela sobre la guerrilla antifascista. O lo que me gusta repetir hasta la saciedad allá donde acudo para hablar de las ficciones. Me refiero a Faulkner cuando decía que el novelista escribe de lo que ignora más que de aquello que conoce.

Regreso al principio de esta exposición. La historia se escribe con letra minúscula. El tiempo también es el tiempo pequeño de los pequeños acontecimientos. Sin embargo, este país se sigue contando a sí mismo y a quien quiera escucharlo una historia a lo grande. La transición política a la democracia convirtió el tiempo de antes y el que vino luego en un apaño escrito con la C inmensamente desproporcionada del consenso. Y ahí estamos, como si Franco se hubiera muerto ayer y no hace más de cuarenta años. Como si aún resultara difícil crecer adultamente si no es bajo el palio —y nunca mejor dicho si atendemos a la poderosa influencia de la Conferencia Episcopal en una España aconfesional— de su devastadora memoria. Como si escribir mientras caen chuzos de punta en el teclado del ordenador fuera un acto de rebeldía destinado a verse sentado en el banquillo de los acusados. Como si hubiera otra escritura que no sea la de la subversión. Como si vivir tuviera que ser necesariamente una caterva de traiciones. Como si el tiempo que viene de antes, de cuando todo era una abyecta manera de vivir contra la razón y el sentido más justo de lo humano, fuera el único tiempo posible y no el peor que durante tantos años sufrió este país, un país que está siendo escrito con las letras —éstas sí, enormemente grandes— de la desmemoria, el silencio y el olvido.

Escribimos para que esas letras y las palabras que componen vayan reduciendo su estrambótico tamaño. Para que su difícil escritura —parafraseando a Ángel González— sea la de la esperanza, aunque no disfrute de ningún consentimiento. Para que el tiempo de la infamia que viene de tan lejos pueda andar con el vigor de una nobleza que nunca hubo de resultar vencida y deje de avanzar a trompicones, como dijo en la Academia Sueca el escritor Patrick Modiano cuando recibió el Premio Nobel de Literatura. Es mi



deseo. La voluntad de una escritura que, como decía Vázquez Montalbán, ha de ser más insubordinación que asentimiento. Ahí, en esa escritura donde se juntan a la vez y por separado la historia, la memoria y la ficción, nos encontramos. Y aquí hemos de seguir, ojalá que no por los siglos de los siglos. Ojalá que pronto el tiempo que haya de llegar —en la escritura y fuera de la escritura— sea todo lo apacible que la buena memoria se merece.

# Diablotexto

***Digital***



Sobretextos



# Diablotexto *Digital*



FERNANDO ARAMBURU: *PATRIA*  
Barcelona: Tusquets, 2016, 648 pp.

FERNANDO VALLS  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

## En el caldero de las brujas

Cuando se recuerden las grandes atrocidades que han ocurrido en el siglo XX, se verá que lo peor no han sido las fechorías de los malvados, sino el silencio de las buenas personas.

Martin Luther King

La historia que se cuenta en esta novela debía de llevar gestándola el autor desde hace tiempo, hasta que ha encontrado el momento propicio y se ha sentido capaz de relatarla. Algunas de sus obras anteriores, *Los peces de la amargura* (2006), el cuento “Chavales con gorra”, de *El vigilante del fiordo* (2011), la novela *Años lentos* (2012), o los aforismos que luego citaremos, podrían leerse como anticipos, si bien Aramburu ha precisado que en los cuentos de 2006 se centró en referir las vivencias de las víctimas, mientras que en esta nueva novela teje un matizado tapiz sobre el conjunto de la sociedad vasca.

Me parece que las narraciones citadas, aunque no se haya planificado así, podrían formar un ciclo sobre el terror que generó el nacionalismo radical vasco y sus tibios cómplices, menos radicales pero también dañinos. En este mismo sentido, el ciclo podría leerse también como la continuación de *Verdes*



*valles, colinas rojas* (1986, y 2004-2005), de Ramiro Pinilla, cuya trama concluye en los años sesenta, precisamente cuando arranca el relato de Aramburu.



Como el autor ha explicado en diversas entrevistas, y de manera pormenorizada en un texto inédito, “*Patria* en el taller”, que ha tenido la gentileza de enviarme, la novela tiene su origen en dos imágenes que se convirtieron en estímulo: la de una mujer a quien ETA le ha asesinado a uno de sus seres más queridos, cuyo único deseo es que le pidan perdón para poder morir en paz; y la imagen de dos mujeres ancianas que se abrazan en la plaza de un pueblo. Esta última, que aparece en el desenlace del relato, acabaría convirtiéndose en el motor que alimenta la trama.

La historia que se desarrolla con numerosas ramificaciones, ocupándose hasta de tres generaciones, aunque la más joven tenga mucha menos presencia, está contada por un narrador omnisciente, externo, que a menudo les cede la voz a los personajes, valiéndose del estilo indirecto libre; por tanto, se cuenta desde una perspectiva múltiple. El libro se compone de 125 breves capítulos armados como si se tratara de un puzle, con constantes saltos en el tiempo, de tal forma que cada uno de los personajes protagonice por turnos episodios que no deben superar los cuatro capítulos, ni estos las ocho páginas de ordenador, según explica el autor en el inédito citado. El punto de partida es el anuncio por parte de tres encapuchados de ETA, el 20 de octubre del 2011, del alto el fuego, con más de ochocientos asesinatos en su haber, tras lo cual aquella mujer que había perdido a su marido decide volver al pueblo en busca de respuestas,



mientras que otra vecina se indigna porque no se ha conseguido la liberación de Euskal Herria y los presos siguen en la cárcel.

La acción transcurre en un pueblo que no se nombra (¿Hernani?), situado cerca de San Sebastián, ciudad donde también acontecen algunos episodios. Se trata de una pequeña urbe industrial en la que el nacionalismo ha arraigado con fuerza. El relato está protagonizado por dos familias compuestas por nueve personajes: ocho de ellos con una presencia similar en la trama, mostrando de forma equilibrada los diversos avatares de sus existencias problemáticas; al tiempo que el noveno, el Txato, es un tozudo empresario asesinado durante un día de lluvia, quien aunque desaparezca pronto, no deja de estar presente en la mente de casi todos los demás. Las familias están formadas, la una por Bittori, la madre, junto al Txato y sus hijos Xavier y Nerea; y la otra por Miren, la madre, Joxian y sus hijos Arantxa, Joxe Mari y Gorka, cuyos apellidos ignoramos. Habían mantenido una estrecha amistad hasta que algunos de sus miembros acaban odiándose por motivos políticos. La excepción más notable es Arantxa, una joven separada de su marido y que se queda parálitica tras sufrir un ictus.

Del resto de los personajes, destacan dos, compuestos con tintes barojianos: el cura, don Serapio, y Patxi el de la Arrano Taberna, “el amo del cotarro *abertzale* del lugar”, quienes compiten en afán de manipulación y en maldad (pp. 348-350 y 447). Por medio del primero, que encima padece halitosis, el autor pone de manifiesto el papel que desempeñaron algunos sacerdotes católicos en la siembra del fanatismo (pp. 313 y 314), en la defensa de la lucha armada, o en la justificación de los asesinatos, llegando incluso a hacer de intermediarios en las extorsiones de ETA, con la tibieza y complicidad del obispo Setién a la cabeza. Y a este respecto, el autor ha recordado en una entrevista (*El País*, 2 de septiembre del 2016) que el funeral de Txomin Iturbe, cabecilla de la banda, lo oficiaron en Mondragón nada menos que cinco sacerdotes.

El caso es que la novela podría leerse como la historia de dos familias amigas que acaban chocando por diferencias políticas y humanas. Pero más que en los avatares políticos, suficientemente conocidos, Aramburu se centra en las experiencias vitales de los personajes. Así, la trama se desenvuelve sobre todo en torno a las peripecias de unos pocos de ellos: los dos ausentes, Txato y el



joven Joxe Mari, miembro de ETA; las madres de las dos familias, Bittori y Miren; y las relaciones conflictivas que ambas mantienen con Nerea y Arantxa, sus respectivas hijas. Podría añadirse, además, que en la novela se contraponen el matriarcado que ejercen esas mujeres fuertes, ancestralmente vasco, según antropólogos como J. L. Ortiz-Osés y F.-K. Mayr, a la debilidad de los hombres, quienes resultan más cachazudos y pusilánimes, sobre todo Joxian, obrero en una fundición, que —tal y como afirma el narrador— “no pintaba nada” (p. 433). Ellos encuentran su lugar de refugio y libertad en las tabernas, jugando al mus; en las sociedades gastronómicas, exclusivamente masculinas; cultivando algún deporte, en este caso el cicloturismo; o desfogándose en los partidos de la Real Sociedad. Pero las riendas de la familia, de la casa, las llevan las mujeres.

Todos los hijos, cada uno a su manera, tienen protagonismo. Arantxa, uno de los personajes más logrados, es una joven desgraciada en su matrimonio a la que una enfermedad la deja casi paralizada. Pero esas graves contrariedades, a pesar de lo mucho que le cuesta expresarse, para lo que tiene que utilizar un iPad, la hacen más lúcida y comprensiva. Quizás ella sea el motor que ponga en marcha la reconciliación de los demás. Por su parte, Joxe Mari se convierte desde muy joven en el terror de su propia familia, aun cuando su lenta humanización supone uno de los mayores aciertos de la novela, tras perder su juventud en prisión, mostrarnos el espejismo de una precaria vida sexual en la cárcel, el vis a vis con Aintzane, y el no haber alcanzado su sueño de jugar en el Barça de balonmano, deporte para el que parecía dotado. Diecisiete años después del comienzo de sus fechorías, parece convencerse de los graves daños que ha causado. Su hermano pequeño, Gorka, resulta un ser completamente distinto, pues se transforma en un lector empedernido y desea ser escritor, utiliza el vascuence, si bien para ello necesita distanciarse del fanatismo de la madre y del hermano (“mujer de hierro”, se la llama; mientras que ella nos dice que su hijo Joxe Mari “es de hierro, no hay quien lo doble”, pp. 470 y 563) y alejarse del pueblo, huir del ambiente *abertzale*, con el fin de poder llevar la vida que desea, aceptando su homosexualidad y llevando una existencia normal en pareja.



Si nos centramos ahora en la familia de la víctima, Xabier, el hijo mayor, es médico, pero desde que asesinaron a su padre cree que no merece ser feliz, quizá por ello fracase la relación con Aránzazu. No en vano, su hermana lo llama *el doctor Triste* (p. 396). Esta, Nerea, no tiene inconveniente en jalearse a ETA para no destacar entre el rebaño, si bien cuando su padre advierte que puede correr peligro la aleja del País Vasco, mandándola a estudiar a Zaragoza, donde la vida le resultará más fácil. Tras el asesinato de su progenitor decide negar a su familia, aunque conforme avance la trama, como les ocurre a otros personajes, consiga humanizarse.

En suma, Aramburu se vale de unos personajes llenos de aristas, fieramente humanos en sus infinitas contradicciones, y por tanto verdaderos, pues consiguen unas veces indignarnos y otras emocionarnos, al tiempo que nos hacen reflexionar sobre su conducta o manera de pensar. E incluso en el importante capítulo 109, toda una declaración de principios, el escritor aparece impartiendo una conferencia, a la que asisten Nerea y Xabier, donde nos explica por qué ha ficcionalizado la historia del terrorismo vasco, y los peligros que debería sortear este tipo de relatos.

La lengua, por su parte, adquiere en esta novela una especial relevancia, primero porque el autor singulariza a los personajes por su manera de expresarse, teniendo en cuenta su condición social y nivel de instrucción. Así, varios de ellos utilizan el peculiar castellano coloquial que hablan los vascos euskaldunes, con el baile de tiempos verbales que le es propio, sustituyendo el pretérito imperfecto de subjuntivo por el condicional, como ha señalado Mainer en la reseña dedicada a la novela (“Patria voraz”, *El País*, 2 de septiembre del 2016). Pero, además, Aramburu matiza los registros lingüísticos del narrador reduplicando algunos conceptos, al ofrecer alternativas (entre otras, en las pp. 44, 198, 216, 282, 353 y 580).

En fin, podría afirmarse que la batalla por que el relato se decante hacia uno u otro bando, se da también en el terreno conceptual, en el uso de ciertas palabras, tales como *perdón* (según el autor, la columna vertebral de la novela), *terrorismo* en vez de la voz eufemística *conflicto* (p. 431), *verdugos* en lugar de *victimarios* (p. 533), mientras que los *asesinatos* se convierten en *defunciones* y



*España en el Estado español* (p. 452), o en el empleo de expresiones como: lo que “ha pasado” (por lo que “nos han hecho”, p. 35). En la novela, Joxe Mari recuerda la máxima que le inculcó su instructor en ETA: “no asesinamos, ejecutamos” (p. 282). Y, por último, llama mucho la atención, también se ha fijado en ello Mainer, que los nombres familiares, incluso entre los castellanohablantes, sean en vascuence (*aita, ama o amatxo, aitona, amona, osaba...*). En suma, Aramburu intenta poner de manifiesto los eufemismos *abertzales*, cómo a veces los conceptos que utilizan están cargados de hipocresía, como cuando se afirman que “ETA no mata sin causa” (p. 460), o que “algo habrán hecho”.

Resulta también significativo el espacio, pues el pueblo donde transcurre la acción, en el que todos se conocen y nadie puede salirse de la fila, es como una ratonera, otra cárcel. Así, son gregarios si no se quiere ser excluido de la tribu, tal y como les ocurre al Txato y a su familia. Y algo semejante sucede con la ciudad, la taberna, la iglesia y el lugar de trabajo. Ni siquiera la calle, tomada por los *abertzales*, es un espacio de libertad. Se trata, por tanto, de lugares opresivos, tribales, donde la familia, la taberna y la cuadrilla dictan las rígidas normas a seguir, alentando el fanatismo, marginando a los que no hablan euskera, a los que “no son de aquí” (p. 344). Por ello, Xabier y Gorka acaban marchándose.

Aun cuando se presenten algunas de las atrocidades cometidas por ETA y sus cómplices, tales como el asesinato en Rentería de Manuel Zamarreño, concejal del PP (pp. 428-430 y 571); aparecen también los atentados de los GAL, los violentos registros de los pisos y las torturas en el cuartel de Intxaurre, e incluso sus asesinatos, como el del conductor de autobuses Mikel Zabalza en 1985 (p. 242). No se trata tanto de ser equidistantes, cuanto de mostrarnos la complejidad de los hechos, los matices de la realidad, de la verdad tal y como fue, con toda su aspereza. En definitiva, Aramburu observa la realidad con los ojos bien abiertos, sin anteojeras, y con semejante libertad nos lo cuenta en *Patria*. Al final, es imposible no formularse la siguiente pregunta: y todo ello ¿por qué, para qué? ¿Por la independencia del País Vasco, ese mundo idílico donde solo tendrían cabida los hablantes del euskera, los nacionalistas vascos?



Toda la historia parece escrita para el desenlace, el momento en que aquellas dos viejas amigas se abrazan, aunque se trate de un gesto breve y silencioso, tras años de rencor, durante los cuales la familia de Miren se refería a Bittori como “la loca” (pp. 453, 457, 511) y esta a Joxé Mari como “el idiota” (p. 611).



Pero al igual que en el célebre cuadro de Juan Genovés, se impone el abrazo esperanzador, otro de los gestos simbólicos que aparecen en la novela, ya que como reza un par de pensamientos aforísticos de Aramburu: “Lo contrario de una patada en el vientre no es un patada en la cabeza o en la espalda. Lo contrario de una patada es un abrazo” (“Pequeña magnitud”, *El País*, 15 de mayo del 2010); “El terrorista mata y el que lo aplaude remata” (“Pequeña magnitud”, *El País*, 26 de abril del 2008).

Esa pintura de Genovés podría haber sido la cubierta del libro, aunque me gusta mucho la foto menos obvia de la silueta de un hombre con un paraguas rojo bajo la lluvia, pues rojo era —nos lo ha advertido el autor— el que llevaba el periodista José Luis López de la Calle cuando lo asesinó ETA. Recuérdese, además, la semejanza con la cubierta de *Años lentos*. Ese paraguas rojo resulta tan simbólico como el geranio —“mi bandera” (p. 111)— que coloca Bittori en el balcón de su casa en el pueblo, cuando decide regresar, a pesar de la hostilidad que le muestran sus vecinos.

Nadie que conozca la obra de Fernando Aramburu ignora la especial querencia del autor por la técnica literaria, así que no debería extrañarnos el



acierto que supone la elección de una estructura que facilita y aligera la lectura, el tono y las variaciones de la lengua que introduce, a las que ya nos hemos referido. En suma, lo bien urdida que se halla la trama, pues apenas le deja respiro al lector, dosificando con maestría la tragedia y el humor, la maldad y la bondad, hasta conseguir emocionarnos. Respecto al humor, siempre presente en sus obras, puede verse, por ejemplo, el desenlace del capítulo 23, o el comienzo del 52, cuando Arantxa le comenta a su hermano Joxe Mari que le habrán “zurrado de lo lindo y de lo galindo” (p. 250), en alusión al apellido del general que mandaba Intxaurreondo. Pero tampoco falta el componente tragicómico en los monólogos de Bittori ante la tumba de su marido, en el cementerio de Polloe, y los que Miren (una lady Macbeth vasca; y según sus nietos, la *amona* mala, p. 433) le espeta a San Ignacio de Loyola en la iglesia del pueblo, cuyo antecedente serían los monólogos de Maritxu, madre de Joxian, un preso de ETA, en un cuento recogido en *Los peces de la amargura*.

Creo que *Patria* es una de las grandes novelas españolas del siglo XXI, una ambiciosa narración en la estirpe de las de Tolstoi, Galdós, Baroja, Max Aub, Ramiro Pinilla o Rafael Chirbes. Pero es que, además, con libros como este — que nos permiten entender mejor lo que ocurrió en el País Vasco durante los años de plomo— parece estar más cerca la desactivación del relato heroico de ETA y de sus adláteres, su derrota en el terreno literario.

# Diablotexto *Digital*



MARÍA VICTORIA ATENCIA: *MARTA & MARÍA*  
Madrid: Tigres de Papel, 2016, 100 pp.

ROSA M.<sup>a</sup> BELDA  
I.E.S. DE BOCAIRENT

El pasado mes de marzo Ediciones Tigres de Papel lanzaba un proyecto de *crowdfunding*, a través de la plataforma Verkami, para inaugurar una colección de poesía sin precedentes que, auspiciada por la asociación de mujeres poetas *Genialogías* —que también da nombre a la colección—, surge con la intención de recuperar los libros más significativos publicados en el pasado y el presente siglo por mujeres poetas. La idea de esta colección *Genialogías*, como han señalado desde la asociación homónima, surge por el deseo de cambiar la situación de invisibilidad de las mujeres en la poesía, de combatir su ausencia en el canon poético y en los libros de texto de literatura, es decir, visibilizar su legado, hacer accesibles los textos más significativos de las poetas españolas al público lector y, de ese modo, contribuir a la creación de una tradición de mujeres poetas que sirva de referente a las más jóvenes, de manera que las nuevas poetas puedan tener a su alcance un legado que existe pero que cada una de las poetas anteriores tuvo que descubrir, en fin, una labor de reivindicación y divulgación que, por otra parte, otras ya iniciaron en textos y trabajos críticos sobre sus congéneres, en intervenciones públicas o en referencias en sus propios textos, como venimos constatando en la obra de Juana Castro, Noni Benegas o Concha García, por citar algunos ejemplos. Sumar a estas referencias los textos originales completa la labor de reivindicación y creación de una genealogía femenina, el traspaso de un “capital simbólico”, como lo ha



denominado Noni Benegas, “que (desgraciadamente) no se hereda”, como declaraba recientemente la poeta Juana Castro.

En este sentido, son muy significativos, por distintos motivos, los libros escogidos para lanzar la colección: *Marta & María* de María Victoria Atencia y *Los cuerpos oscuros* de Juana Castro. Este último recibió el XXI Premio Jaén de poesía en el año 2005 y fue publicado por la editorial Hiperion, es, quizás, el primer libro de poesía que trata abiertamente sobre el alzheimer y sus consecuencias con una mirada descarnada y estremecida que nos conmueve porque, como es una constante en la obra de Juana Castro, bebe de la experiencia cotidiana e íntima, en este caso, con la enfermedad.

*Marta & María*, por su parte, es un libro emblemático de la obra poética de M. Victoria Atencia. Fue publicado en 1976, hace 40 años, en una primera edición no venial y, posteriormente, en 1984 por la colección Pentesilea. Rompía con quince años de silencio de la poeta —antes había publicado *Tierra mojada* (1953), *Arte y parte* y *Cañada de los ingleses* (1961)— y daba paso a una etapa muy fructífera en cuanto a títulos y reconocimientos, que no han cesado desde entonces, el más reciente, el Premio de Poesía Iberoamericana de 2014. Ciertamente el silencio del que provienen estos versos está presente en gran parte del libro: “ahora que quiero hablar, dame todas las fuerzas / de las que he carecido”, así comienza uno de los poemas. Las referencias a lo que se ha callado, a lo no dicho o al retorno de la escritura y al deseo de escribir son constantes. M. Victoria se ha referido en diversas entrevistas a ciertos motivos personales o biográficos que provocaron el abandono y a las razones que propiciaron el retorno a la escritura, a veces, como búsqueda de una explicación, más que como razones explícitas, manifiestas o no en estos versos. Por su parte, Prieto de Paula ha apuntado, asimismo, a razones estéticas para este silencio, como el alejamiento de la obra de M. Victoria Atencia del realismo crítico del momento, la década de los 60.

En *Marta & María* se incluyen 32 textos organizados en tres partes, poemas escritos en versos alejandrinos sin rima que, generalmente, se agrupan en estrofas de seis versos, una esmerada estructura que contribuye a contener el sentimiento de angustia, el desgarró, las fuerzas opuestas que en estos



poemas parecen a punto de estallar. Fruto de ese silencio es también la sensación de un sujeto a punto del desbordamiento, un estallido inminente que apenas puede contenerse, que viene de lejos, de “cuanto escondió el olvido”, de un pasado lejano —como los tiempos verbales del primer poema manifiestan—. Sin embargo, el estallido se demora, tal como lo expresa el sujeto lírico en uno de los poemas del final: “aguardar el momento en que la hiel reviente”, y, finalmente, se encauza a través de esa elevación o contemplación que le permite alejarse de la muerte y resolver el conflicto, aunque no la quebradura, la escisión. A través del vuelo de la poesía, ese *don* que posee, esa “prestancia” que solicita, “esta querencia mía” a la que se refiere en sus versos, y que se equipara al amor y a la belleza, es como la poeta consigue canalizar esa ira, vencer la locura del desgarró que la muerte física de seres queridos y la propia muerte en vida han provocado en el sujeto que se expresa. Tras un presente de dolor asumido —“instante por instante he de sorber las horas / de un despiadado sol que mi garganta muerde”—, se dirige hacia un futuro ya cercano y esperanzado, “ahora que amanece” —como titula uno de los poemas—, que no es más que “el viaje” de vuelta a la poesía como único dique de contención y cauce para convertir ese dolor, el vacío y la desazón en algo positivo: “la humedad en mis ojos y el calor en mi tacto / preparan el más fértil mantillo que soñases”. Poemas como “Día de la ira”, “Ofelia” o “El duro pan” que expresan el dolor más agudo, que poetizan el desgarró, frente a los poemas finales, a partir de “Si la belleza...”, como “Testimonio” o el que da título al libro, que reflejan esa apuesta por la poesía, por la belleza, por el amor para comenzar de nuevo, para seguir y vencer a la muerte, “ya que solo amor cuenta”, como reza, y nunca mejor dicho, el verso final. De hecho, el poema que da título al libro no es la única referencia bíblica, también ciertos motivos naturales y el lenguaje recuerdan los salmos, así como el uso del futuro y su carácter profético, elementos que, como, lo espiritual no son ajenos a la poesía de María Victoria, como podemos comprobar en su obra posterior, y están relacionados con el deseo de trascendencia, en el sentido de que, por medio de la poesía, puede aprehender la esencia de las cosas y trascender las situaciones cotidianas.



*Marta & María* expresan esa dualidad entre lo elevado y espiritual y lo cotidiano y contingente que caracterizan este sujeto lírico, como parte de su propia naturaleza escindida entre el deseo, relacionado con lo artístico y espiritual, y la obligación, relacionada con lo cotidiano: “Y aunque un frío finísimo paralizó mi sangre, / estuvo a punto el té, como todos los días, las dos caras de una misma realidad que, al igual que “la moneda”, como tu vida misma, tiene anverso y reverso”.

*El mundo de M.V.*, como titulará uno de sus libros posteriores, está presente ya en este libro, en el sentido en que adelanta una serie de símbolos recurrentes en su obra posterior: la noche oscura, de raíz sanjuaniana, pero todavía muy relacionada con la muerte —“dama de la noche”— omnipresente en estos versos; los jardines y la naturaleza, lugares para los encuentros esenciales; el sueño, con la connotación de lo onírico y misterioso, aunque también en este libro vinculado al lecho y el atáud: “pero un mundo de sombras desvaídas me llama / y a un sueño interminable tu cama me convoca”; el tiempo que fluye, aunque el tiempo, en estos poemas, todavía está marcado por la precisión de las fechas: “1 de diciembre”, “San Juan”, “Aniversario”. De hecho, hay una diferencia entre el tiempo en este libro: “El tiempo, el tiempo siempre; el tiempo, el tiempo, el tiempo: / saltaré mientras dure la comba de las horas”, porque la muerte acecha sin tregua, frente al tratamiento del tiempo en los versos de *Las contemplaciones*, en que afirmaba que “no queda sino tiempo, Victoria Atencia; tiempo. / No queda tiempo. Queda todo el tiempo”.

Y es que, a partir de *Marta & María*, esta voz ya ha elegido la poesía, la escritura, que la redimirá de la muerte, que la protegerá para siempre y que le permite, años después, en *Las contemplaciones*, seguir afirmando: “me vuelvo buscando la hoja de papel / que me ha de preservar sólo con su crujido”. Desde la oscuridad o lo profundo, desde el infierno de esa “tensión y angustia por un posible desgajamiento” —a que se ha referido la poeta en declaraciones recientes a propósito de este libro— este sujeto lírico se eleva con la imaginación, asumiendo esa tensión, esa dualidad que conforma la realidad, a saber, el mundo de lo cotidiano y el de lo artístico o espiritual, para así, como ha señalado Sharon Keefe Ugalde en sus estudios sobre la obra poética de M.



Victoria Atencia, alzar su voz poética reprimida y servirse del poema como espejo. Sin duda, su fructífera y significativa trayectoria poética posterior da sobrada cuenta de ello.

# Diablotexto **Digital**

MIGUEL BRIEVA: *LO QUE (ME) ESTÁ PASANDO: DIARIOS DE UN JOVEN  
EMPERDEDOR*

Barcelona: Reservoir Books, 2015, 112 pp.

JUAN J. VARGAS-IGLESIAS  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA

En su *Concepto y tragedia de la cultura* (1911), Georg Simmel sostiene una teoría que confiere a lo trágico un valor genético en las formas de la cultura y el lenguaje. Según su idea, la misma oposición entre sujeto y objeto lleva implícita la perspectiva trágica, en tanto tal escisión implica la observación objetiva de una continuidad que jamás podría completarse a sí misma sin aquella, y por tanto la colisión de contrarios que fundamenta cualquier manifestación de la cultura, como Nietzsche supo discernir en *El nacimiento de la tragedia* (1872). Asimismo, Simmel opone a la noción de diferencia la capacidad del arte para conciliar los ejes antagónicos de individuo y sociedad, en un espacio que hace posible la disminución de las urgentes imposiciones del mercado.

Ambas tesis pueden rastrearse en el cómic-protesta *Lo que (me) está pasando*, de Miguel Brieva (2015). Se encuentran aquí, además, en la medida en que esta obra se presenta como excepción en la producción del autor sevillano. No pasa desapercibido que el divorcio con respecto a su obra previa (*Bienvenido al mundo, Dinero, El otro lado*), articulada ésta en un dispositivo enunciativo de ironía, responde tanto a necesidades estructurales como a una posición decidida en una determinada noción de activismo. Debe notarse que se trata de la primera obra larga de un autor que ha renunciado, al menos en el



intervalo que representa este ejemplo, a los encuadres sarcásticos, eclécticos y fragmentarios de sus obras anteriores, propios de una contextualización posmoderna. En cierto modo la nueva obra de Brieva corrobora que la ironía y el formato de viñeta, aun desde la acumulación en formato libro (o precisamente debido a ella), acaba por representar las mismas condiciones de preservación del *statu quo* que dice combatir: aunque desmantela las incoherencias del sistema, las encapsula y hace digeribles desde el científico, radical distanciamiento de un humor que apenas queda reducido a la condición de automatismo crítico.

Así, puede entenderse que la oposición de Brieva a la crisis de lo trágico, y también de la novela —como advirtió George Steiner, eventos característicos de la deriva estética del siglo XX—, atiende a un ideario revolucionario desde el retorno al clasicismo, a la articulación, incluso valiéndose de la conversión del expresionismo de obras anteriores en realismo mágico, como consecuencia de una inserción de sintagmas de distorsión en una realidad narrativa más o menos lineal. En este sentido, el *underground* autobiográfico del Robert Crumb de los 70, e incluso el naturalismo *punk* de Jaime Hernández, aparecen como referentes privilegiados. Brieva no renuncia sin embargo a la síncopa metalingüística o poética, y denomina artefactos que por momentos se aproximan al humor de Gilbert Shelton o a los desvíos especulativos del post-humor. Y es precisamente este agenciamiento calculado de los recursos desligados del realismo lo que dispone el potencial revolucionario de su presente obra. Tal decisión estética recuerda a Herbert Marcuse cuando indica en *La dimensión estética* (1978) que el arte, lejos de ser un factor estrictamente dependiente de las bases materiales y por tanto —como pretendía el marxismo ortodoxo— de orientación necesariamente realista, debe concebirse como elemento capaz de trascender la determinación social y de emanciparse del universo dado del discurso, creando un “principio de realidad” enajenado. Según Marcuse es en los márgenes del arte, y con ellos en la capacidad para la imaginación prospectiva, donde reside cualquier posibilidad de alcanzar un mundo mejor.



La invocación de ese mundo posible tiene lugar, de hecho, en la forma narrativa del cómic de Brieva: invocación de una insurrección del color rojo, latente página a página en retazos de una metáfora que se postula como estructura, secuestrada en los estallidos televisivos y publicitarios como percepción de una realidad reificada, autoerigida en posibilidad única, implacable y no-oponible. En una línea similar, aunque algo más concreta, Víctor Menta, atribulado protagonista de la obra que nos ocupa, fantasea en un determinado momento con la posibilidad de extraer el arte de los museos y diseminarlo por los bares de España; en esa ensoñación redistributiva se encuentra el ADN discursivo de *Lo que (me) está pasando*: es la muerte del arte, convertido a la oferta inane de la estética publicitaria de lo pulido, o bien confinado en museos (al igual que la naturaleza en parques) como antesala a su aniquilación, la que imposibilita, siguiendo a Simmel, cualquier espacio de cohesión social y por tanto cualquier revolución. Parafraseando a Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* (1967), los contenidos míticos urdidos por el modelo capitalista reúnen lo separado, pero lo reúnen *en tanto separado*.

Parece sintomático de una sociedad fragmentada, escéptica e individualista, irónica pero impotente, acallada desde el espantajo televisivo (uno de los más definidos estilemas de Brieva) a base de vulgaridad y desprecio por la inteligencia, que este ejemplar sea uno de los raros casos de arte comprometido que ha conseguido ofrecer el movimiento ciudadano del 15M. Que el retorno de lo reprimido que implica la revolución sea después de todo irrealizable —porque, como sugiere Byung-Chul Han en *Topología de la violencia* (2015), no hay inconsciente en la sociedad del rendimiento—, que el psicoanálisis de una sociedad sea una quimera porque para empezar se han borrado las huellas de la noción misma de emancipación desde la insistencia en el individuo como centro funcional de sí mismo, es el planteamiento de *Lo que (me) está pasando* desde su propia condición estética. En este sentido Miguel Brieva, en su creación más madura hasta el momento, descubre la dimensión trágica del lenguaje y, destacándose entre sus contemporáneos, compone la lúgubre pero esperanzada partitura de su generación.

# Diablotexto *Digital*



ANTONIO CABRERA: *CORTEZA DE ABEDUL*  
Barcelona: Tusquets Editores, 2016, 109 pp.

FRAN GARCERÁ  
(CCHS-CSIC)

“Hasta paralizar la lejanía”

Antonio Cabrera (Medina Sidonia, 1958) ha publicado la última entrega de su poesía, *Corteza de abedul*, a través de la colección Nuevos Textos Sagrados de Tusquets Editores. “Corteza de abedul que fue abedul tan sólo, / mientras yo, siendo yo, acercaba mi mano” (14), rezan los versos finales del poema que inaugura el libro y que además proporciona a este su título. Esa incógnita situada en la dualidad entre lo exterior y lo interior, siempre presente en la obra de Antonio Cabrera, halla en estos versos su correspondencia, aunque con una intención, que ahondará durante todo el libro más inclinada hacia el elemento externo. Esta atención más destacada se desvela al lector en las palabras del escritor francés Théophile Gautier que inauguran el poemario: *Je suis un homme pour qui le monde extérieur existe*.

No obstante, esta atención al exterior no es excluyente ni del mundo interior ni del individuo: “Pon distancia también para estar dentro. / Contéplala, respira.” (16), nos advierte el yo poético en el poema “Palmera solitaria”. Efectivamente, esa distancia pertenece a su voluntad poética para situarse en la inmediatez de las cosas, reflejar su fugacidad inamovible en la conciencia y adquirir un alejamiento emotivo desde el cual poder afrontarlas: “por fin cada ola es otra, / liberada de mí.” (18). Como en sus anteriores libros, la presencia de la



naturaleza es una constante que en ocasiones logra devolver al sujeto poético de su estado contemplativo: “Pero pongo la vista / en un grupo casual de aves marinas / y de inmediato ellas —charranes blancos, [...] / logran hacer añicos / tanta ficción de orden y quietud.” (17-18). Ornólogo de vocación, la contemplación y la alusión a la faceta natural de las aves es una de las características propias de la poesía de Antonio Cabrera e incluso el motivo central de su aclamado libro de *haikus* titulado *Tierra en el cielo* (2001). Sin embargo, la naturaleza se muestra en infinidad de expresiones desde el mismo título. “La piedra” (23) o un canto sostenido sobre la palma de la mano, contribuyen a la constatación, por un lado, del individuo en ese mundo externo y, por otro, de la indiferencia con que las cosas de su alrededor siguen su curso pese a su presencia: “El rumor de los pinos se desleía en torno. / Mi mano no era nada. Yo fui nadie.” (38). Lo vegetal también hace acto de presencia en el espacio poético, siempre en ese diálogo entre lo externo y lo interno que se desarrolla en la conciencia pero que no llega a concretarse. Esa promesa de emoción en la comprensión y de comprensión en la emoción, que vertebra la mirada sobre la que Antonio Cabrera construye toda su obra, se encuentra perfectamente sintetizada en el poema “Mantis observada de cerca” (41-42):

Sujeto con cuidado,  
con dos dedos,  
un ejemplar pulido  
de mantis religiosa.  
[...]  
Su plegaria a la muerte  
no me incumbe. Mi juicio  
—de sólo unos segundos—  
apenas si la toca.

Breve roce de dos  
universos que huyen.

Mi ser inaccesible



deposita en la hierba,  
con cuidado,  
su ser inaccesible.

Si hay un elemento que preside la mirada del yo sobre todos los demás y vertebra los poemas es la luz: “La luz no se captura. Mirarla nunca sacia. / No se retiene en la memoria / y por eso pasar y volver a pasar / nos es obligatorio” (70). La dimensión de la luz, alejada de toda trascendencia mística, es clave en la constatación de esa interrelación de lo exterior y de lo interior que se produce en la conciencia con el sujeto, como pensamiento y emoción que se conjugan: “*Primero se ve el haz, luego el envés.* / Es el sencillo esquema. En el camino / los pasos no concluyen, hay retorno” (93). En este nuevo poemario, la sombra tiene una presencia más constante que en los anteriores libros: “[...] y busco / una sombra / para que cielo y árboles se adentren / otra vez / en mi sombra” (64). Aunque este elemento queda siempre despojado de toda significación que no sea la estrictamente natural, la contemplación de la tarde puede convertirse en bálsamo contra otros miedos: “no es la Sombra invisible, / no es la palabra *sombra*. / De una y otra oscuridad / está salvándote la tarde” (22). La poesía de Antonio Cabrera se construye en torno a una palabra exacta en diálogo con una mirada precisa.

De esa otra sombra, encontramos de nuevo su presencia hacia el final del libro en “Manchas de sol sobre una tumba”. En este poema la luz natural filtrada entre el follaje de un haya, cae sobre los líquenes y el granito de una tumba, favoreciendo la vida contra otros lugares yertos donde se retira la muerte. Es en estos últimos instantes del poemario, donde puede apreciarse como el yo poético vira su atención puesta en el exterior hacia los territorios más íntimos del mundo interior. En el poema homenaje “Visita a Francisco Brines en Elca” (91-92), aparece por vez primera la presencia del ser humano y la pregunta directa sobre el acto mismo de la poesía:

Es un hecho que un hombre puede hacer que su casa  
se levante en su voz además de en un valle.

Hemos venido hasta la casa escrita



y hasta la casa real.

[...]

¿Cómo pasan al poema las cosas que suceden?

¿Qué ocurre

después de la poesía

en el pino, en el huerto o en las rosas?

La casa, tanto la escrita como la real, se configura como un espacio para el hueco donde el sujeto poético logra recogerse del mundo externo. Es en el último poema, “Autorretrato” (107-108): “Entro en mi casa. Cada paso que doy / ya no es en ella avance sino meta, / ya no es aumento sino retracción”, donde esta intención se manifiesta completamente y da al libro, quizás, la promesa última de una nueva dirección para la mirada más centrada en el mundo interno: “Y expulso de mi mente los retazos / de azul cielo que aún permanecían, / borro también el acto que los borra. / Tomo asiento. Se rehacen mis facciones. / Soledad, ahora sí, / ya puedes ser el fondo informe y fiel / de mi retrato”.

Seis años después de la publicación de su anterior poemario, *Piedras al agua*, también presentado en Tusquets Editores, apareció en Editorial Renacimiento la antología *Montaña al sudoeste* (2014), que recogía una muestra de su obra poética y adelantaba algunos de los poemas inéditos que conforman su actual libro. La irrupción de *Corteza de abedul* en el panorama poético actual, supone no solo la continuación de Antonio Cabrera en la elaboración de una cosmovisión propia establecida entre la realidad y el sujeto, sino la extensión de un proceso de apertura y exploración de su mirada perceptiva sobre el mundo. En definitiva, nos situamos ante un poeta que otorga a quien se sumerge en su obra un conocimiento original sobre la realidad y el individuo y una poesía que aprehende a todos aquellos que se asoman a ella, “hasta paralizar la lejanía” (17).

# Diablotexto *Digital*



PEPE CERVERA: *ALGUIEN DEBERÍA ESCRIBIR  
UN LIBRO SOBRE ALEJANDRO SAWA*  
Palencia: Editorial Menoscuarto, 2016, 188 pp.

ROCÍO SANTIAGO NOGALES  
UNED

Con el sugerente título *Alguien debería escribir un libro sobre Alejandro Sawa*, Pepe Cervera lo ha hecho. Un libro al que es difícil encasillar en una tipología y al que el propio escritor quiere llamar por su hiperónimo: “—¿También son relatos? —No. —Una novela. —Tampoco. —Entonces qué. Me encojo de hombros. [...] No lo sé. Un libro” (12). Trasladándonos a una dimensión a caballo entre realidad y ficción, y presente y pasado, el autor valenciano consigue atrapar al lector con su original modo de tratar nueve episodios de la vida de Alejandro Sawa (1862-1909), el bohemio sevillano que en su juventud militó en el Naturalismo más feroz, que viajó a París a finales del siglo XIX, se codeó con Paul Verlaine, regresó a España abanderando los nuevos movimientos literarios fraguados en la capital francesa, se convirtió en el líder de los cafés y tertulias, pero murió “ciego, loco y furioso”, en palabras de su amigo Valle-Inclán, y en la más absoluta pobreza, sin haber cumplido los cuarenta y siete años de edad, sin un reconocimiento y sin más gloria que la de servir de inspiración para la creación del inmortal Max Estrella.

Sin embargo, pese a lo inadvertido que pasó literariamente, no se puede decir lo mismo de las anécdotas y el halo de leyenda que rodea a su figura, tan atractiva como para convertirse en personaje en numerosas ocasiones. Además de Max Estrella en *Luces de Bohemia*, ha sido Rafael Villasús en *El árbol de la*



*ciencia* (Pío Baroja, 1911), Alejandro Nava en *Encarnación* (Joaquín Dicenta, 1913) o aparece con su propio nombre en *Las máscaras del héroe* (Juan Manuel de Prada, 1996); igual que lo vuelve a hacer en este 2016 para protagonizar nueve episodios incompletos e inconexos de su propia vida, los cuales se ha encargado Pepe Cervera de perfeccionar con datos inventados, pero plausibles.

Y es que el punto de arranque de estas historias reside en los datos verídicos facilitados al escritor por Amelina Correa Ramón, Vicente Gallego y Richard Cardwell. A partir de ellos, Cervera ha ido entretejiendo realidad con invención, dando voz a un Alejandro Sawa adolescente, posteriormente adulto y derrotado, que vamos descubriendo gracias a que el propio escritor se pone en la piel del narrador saltando de la primera a la tercera persona. Acompañamos a Pepe Cervera en sus descubrimientos, quebraderos de cabeza y disertaciones sobre el bohemio, asistimos a las explicaciones que de él hace a su mujer y pasamos de la más viva contemporaneidad, en la que el autor nos abre la puerta de su desordenado despacho iluminado por un fluorescente, a la Málaga finisecular y el Madrid de principios de siglo, consiguiendo que nos adentremos, no solo en la vida personal del bohemio maldito, sino en toda su época. Pero incluso en ese trance se oyen los ecos del presente, donde la voz del autor reflexiona elocuentemente para después reconducir la historia. Quizás, reside ahí la originalidad y el grato y sorprendente desconcierto de la lectura. Una lectura que, cuando uno la acaba, tiene la sensación de haber formado parte del proceso creativo, de haber acompañado a Pepe Cervera en sus indagaciones, de haber sido cómplice de sus propósitos, confidente de sus pensamientos y de haber recorrido todo el camino, callejeando en ambos sentidos, literal y metafórico. Al lector de *Alguien debería escribir un libro sobre Alejandro Sawa* no se le entrega solo el resultado, sino que asiste a la escritura del libro sobre Alejandro Sawa.

El proyecto le rondaba en la cabeza al escritor desde hacía muchos años, y su escritura también se ha fraguado a lo largo de un dilatado tiempo cargado de intermitencias. Esta maduración ha ayudado a que la configuración del libro se haga de un modo distinto, despojando a las hojas del sensacionalismo que arrastran las más famosas leyendas sobre Alejandro Sawa y reconstruyendo



literariamente episodios cotidianos. Así, el tan reiterado, supuesto y a la vez tan incierto beso que Víctor Hugo dio a Sawa en la frente (o en los labios) que, para su conservación, el bohemio optó por no lavarse la cara, no es tratado en este libro, pero sí mencionado para justificar, precisamente, que no se va a tratar:

Lo cierto es que la leyenda, como todo lo que causa admiración y sorpresa, viene soportando el paso del tiempo bastante mejor que la realidad. Preferimos la seducción del mito antes que arriesgar un desengaño con la evidencia. Pero esa anécdota no aparecerá en el libro que me he propuesto escribir. No, en este libro no gastaré palabra alguna para comentar el dudoso beso de Víctor Hugo, ni tampoco si Alejandro Sawa se lavó la cara o se la dejó de lavar (98).

Efectivamente, no hay en el libro ni rastro del beso de Víctor Hugo, ni de la escena del sepelio en la que un clavo hirió la sien del fallecido y se dudó de la efectiva muerte, ni del viaje a París a pie. Por el contrario, se refleja a un Alejandro Sawa de dieciséis años que vive en Málaga, a un Sawa compañero y amigo Joaquín Dicenta, a un novio que conoce al tío de su querida Jeanne Poirer o a unos restos mortales lamentablemente desaparecidos al no poder costear el mantenimiento de su sepultura en el Cementerio de la Almudena de Madrid.

Pese a ello, la personalidad arrolladora del sevillano es cautivadora aún en lo que debiera ser más ordinario y menos sensacionalista. Se rehúye el prototipo y lo que se descubre no defrauda, pues Sawa sigue siendo todo un personaje, un maestro de la palabrería, ceremonioso, dispuesto a hacerse un hueco entre las plumas más laureadas y como aspirante a brillar como una estrella. Curioso juego de palabras valleinclanescas si se ponen en conexión con Max Estrella. Pero aquí no aparece ese personaje, aparece el de carne y hueso, rellenando los vacíos de su vida.

Muchos de los datos que ahí se reflejan no son ciertos, tampoco aspiran a ser un engaño, sino que, simplemente, se desconocen los verídicos y, por eso, los que se aportan son los hilvanos para presuponer qué podría haber sucedido, para filosofar y debatir sobre la existencia, la literatura o la propia vida. Sí, son trazos presupuestos, pero tan bien inventados que dan sentido a esta ficción, la cual resulta sumamente verosímil, tanto que la doctora Correa Ramón, biógrafa del bohemio, tras leer *Alguien debería escribir un libro sobre Alejandro Sawa*, preguntó al autor de dónde había sacado ciertos datos que a ella no le constaban



entre sus archivos, y la respuesta de Pepe Cervera fue bien clara: “es que me los he inventado”.

Parece que Cervera quiere mezclar vida y literatura, como él mismo dice: “dos materias fundidas como se funde el magma para cristalizar en roca volcánica” (164). Y eso es lo que ha logrado: un libro. Ni una investigación, ni una novela, ni una biografía, sino una mezcla de géneros, un todo en uno. Al final, el escritorio se queda vacío, los materiales recopilados durante años se guardan en una caja y “ahí, al alcance de la mano, hay un libro sobre Alejandro Sawa, ahí mismo, sí, y alguien debería escribirlo” (185). Así acaba esta aventura, pero puede volver a empezar, cada vez que un lector abra este libro, o lo que es lo mismo, un libro sobre Alejandro Sawa.

# Diablotexto *Digital*



RAFAEL CHIRBES: *PARIS-AUSTERLITZ*  
Barcelona: Anagrama, Col. Narrativas Hispánicas, 2015, 160 pp.

GEMMA BURGOS-SEGARRA  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

El amor es “un feliz engaño al que uno se somete de buena gana”, o al menos así lo percibe uno de los personajes que se pasea entre los recuerdos de un joven pintor madrileño que, tras recibir una carta con una triste noticia, recuerda su relación con Michel, un obrero francés casi 30 años mayor que él. En *París-Austerlitz*, de Rafael Chirbes, escuchamos los ecos de su historia, lo “gozoso y lo complicado que ha habido” en su relación, que llegan entremezclados a su memoria, tejiendo una densa red de recuerdos y vivencias.

Entre ambos existe una diferencia de edad y de clase que plaga el relato con pequeños detalles, a veces apenas perceptibles, pero siempre presentes, por lo que el narrador se describirá, respecto a algunos de los ambientes que frecuenta, como “el chico bien vestido que acompañaba al obrero borracho Michel”. Sentencia que marca, desde el inicio, el abismo que separa ambos personajes, pues el joven madrileño no logra integrarse, ni pertenecer a los espacios ni al mundo de Michel.

Un encuentro que se produce desde el principio de manera casi casual, como se conocen, y que dota de una gran intensidad a la relación amorosa, que se cuenta como una sucesión frenética de encuentros sexuales, bañados en alcohol, en un ambiente sórdido, decadente.

En la narración, tanto lo gozoso como lo complicado queda sumergido bajo la presencia de la plaga, la enfermedad de Michel, uno de los motivos que,



aunque a veces pasa a segundo plano, forma parte, junto con el de la relación amorosa, del conjunto temático que vertebra esta novela.

Es el primero de los temas que domina la narración desde su inicio, el de la enfermedad, que claramente irrumpe, ya en la primera página, en una situación, que en principio podría parecer idílica:

Bromeaba, le tomaba el pelo, me reía mientras caminábamos por el sendero de grava. Se prestaba al juego. Colaboraba buscando alguna anécdota divertida que hubiéramos compartido. Se le animaban los cortos pasos de viejo. Las tardes en que me acerqué a verlo al Hôpital Sant-Louis parecía que cicatrizaba la herida que habían dejado nuestros desencuentros (*maintenant, on s'aime comme des bons amis*), y que incluso quedaba en suspenso la enfermedad.

La enfermedad está entretrejida a lo largo de toda la historia. Por un lado, como una realidad patente, pues Michel, enfermo en el hospital, acaba sus días en un cuerpo viejo y degradado por una enfermedad que afecta a muchos otros. Por otro, como temor virtual, el miedo al contagio, no solo una vez ha descubierto la enfermedad de su amigo, sino también durante la relación. La enfermedad se sitúa entre ellos como una barrera, la voluntad de protegerse del joven pintor frente a la supuesta entrega total que supone el sexo sin protección para el *viejo* obrero, quien sospecha que el primero nunca se entregó a él verdaderamente, sin reservas. Siempre presente, incluso entre los recuerdos más felices, lo que transmite al lector el miedo, la degradación y la decadencia que implican algunas actitudes de Michel: drogas, alcohol, sexo sin control ni protección y en cualquier lugar, cuyo único posible “final de trayecto” es el hospital. O así nos lo presenta el que fuera su amante.

El estado de salud de Michel es también una metáfora de la deriva de su relación, representada por la sofocante atmósfera del hospital. El amor, las relaciones personales más bien, constituyen el segundo eje vertebrador de la novela. Una multitud de relaciones, amorosas, de amistad y familiares que surgen a lo largo del relato para configurar el mundo de Michel que nos ofrece su antigua pareja, un mundo en el que se infiltran también alguna de las vivencias de este, y cuyo recuerdo es suscitado por los episodios de la vida del francés.

La relación se basa en la posesión y en la necesidad, que Michel ejerce —y desea— sobre su joven amante, y en la que todo se sucede a un ritmo frenético, que nos deja sin aliento, asfixiados. Quien cuenta la historia relatará la



gran influencia que Michel ejerció sobre su persona y cómo cambió su forma de ver la relación, cuyo inicio fue feliz, pero que toma un rumbo cada vez más y más negativo, pues “empecé a ver a Michel como a un ser atrapado que pretendía meterme con él en una jaula”, una percepción que se repetirá a lo largo del relato mientras se produce el distanciamiento entre ambos, hasta la separación definitiva y su supuesta *sustitución* por otro. Michel lo domina de una manera cruel, posesiva, sin ocultar sus escauceos con otros ni sus relaciones anteriores o presentes y, sobre todo, sin evitar el comportamiento destructivo que, a pesar de seguir de una manera bastante cercana las mismas normas de conducta, parece censurar el pintor.

De los pensamientos sobre “el cuerpo de Michel como mi verdadero hogar, una casa en la que yo soy el único habitante. [...] Me confortaba el sentimiento de propiedad: vosotros tenéis las vuestras, vuestras propiedades. Yo tengo la mía, se llama Michel” se produce un cambio de perspectiva en que sus ideas se afirman en que “durante meses he llegado a crearme que mi ideal de vida coincidía con el suyo”, hasta llegar a esa comparación de Michel como animal enjaulado que quiere atraparlo también a él.

Resulta destacable, en cuanto al estilo narrativo, cómo se consigue un notable efecto polifónico en la narración a pesar de que solo escuchamos, al menos aparentemente, una voz. Sin embargo, el joven pintor rebusca no solo en sus recuerdos, sino que recurre a las voces de otros en los momentos más precisos, y es que “ha sido la carta de Jaime la que ha vuelto a traerme estas cosas”. El monólogo que establece el narrador cuenta con diversos interlocutores que, de un modo u otro, estuvieron conectados con la relación de amor y desamor que tuvo con Michel y que se hacen presentes a lo largo de la novela.

El efecto de la presencia de múltiples voces queda acentuada por el bilingüismo que recorre la obra: los personajes hablan entre sí en francés y aunque la narración se lleva a cabo en español, algunos recuerdos se transcriben literalmente del francés en fragmentos de conversaciones, cartas e incluso de alguna que otra expresión que forma parte de los recuerdos de esta relación vivida en francés y que dotan el texto de gran viveza.



La historia se vive en primera persona gracias a una prosa directa, desgarradora, que narra sin tapujos todos los detalles de esa relación que transita entre el amor y el desamor y de la que solo quedan recuerdos de lo malo, lo frenético y lo asfixiante, marcados quizás por la proximidad de aquel final y empañados por la cercanía y la dureza de la enfermedad.

Esta novela póstuma, que estuvo alrededor de veinte años madurando, vuelve sobre algunos temas que son frecuentes en la narrativa de Rafael Chirbes, pero que en los últimos tiempos habían quedado relegados a un segundo plano, habiendo tomado el protagonismo absoluto en sus dos últimas novelas —*Crematorio* y *En la orilla*— otras cuestiones de mayor actualidad como han sido, y siguen siéndolo, la corrupción y la crisis económica.

En esta ocasión se aleja del paisaje absolutamente degradado por una mala gestión urbanística de la Comunidad Valenciana en la que solo se tenía en cuenta cuánto más se podía ganar, para retomar temas como la homosexualidad, que ya se viera en *Mimoun*, su primera novela y que nunca ha dejado de estar presente en su narrativa de forma más o menos clara, junto con otros tópicos recurrentes en su literatura como son las relaciones conflictivas con los padres, representadas en este caso tanto en la figura de la madre (relación de posesión y de rechazo), como en la del padre o padrastro en ambos personajes, además de la omnipresente sensación de encontrarnos en una sociedad degradada y sin valores, cuyo máximo exponente, o así nos lo parece en esta novela, es Michel, cuya actitud ante la vida es percibida por el joven pintor como una falta de ambición por parte del personaje, pero también como una provocación al mal, pues “se había dejado prender”, y él no, a partir de esa “estrategia protectora” que lo protegía ante la enfermedad, pero también ante la tela de araña tejida por Michel y de la que, de otro modo, no podría haber escapado.

# Diablotexto *Digital*



RAFAEL FOMBELLIDA: *DI, REALIDAD*  
Sevilla: Renacimiento, 2015, 80 pp.

ÁLVARO VALVERDE  
ESCRITOR Y CRÍTICO

*Di, realidad* es el convincente título que ha dado Rafael Fombellida (Torrelavega, 1959) a su último libro, que publica, muy bien editado como siempre, el sello sevillano Renacimiento. Supongo que a estas alturas ya todos los lectores de poesía de este país saben quién es y cómo se las gasta, líricamente hablando, el poeta cántabro. Bueno, sí y no, porque uno, que lleva leyendo sus poemas desde hace bastantes años, se ha visto sorprendido por esta nueva vuelta de tuerca que, a su edad (la de uno), no suelen permitirse los poetas establecidos, digamos, a los que se refería el hermoso poema de José Luis Bernal, otro de la cosecha del 59, que se incluía en su libro *Tratado de ignorancia*.

Cabe añadir que, tras la publicación de este libro, y para dar fe de la importancia de Fombellida y asumir cabalmente su posición en el mapa lírico hispano, ha reunido su poesía completa en *Dominio (Poesía, 1989-2014)*, un libro que se cierra, precisamente, con *Di, realidad*.

El poeta explica en “Notas y dedicatorias” el porqué de dejar en su lengua original las citas que pueblan la obra. Con todo, traduce la de Nietzsche que figura al principio: “Yo amo a quienes no saben vivir de otro modo que hundiéndose en su ocaso...” No es baladí. Ha sido minuciosamente escogida. Basta empezar con el primer verso del soberbio primer poema (dedicado a Brines), “El desvelado”, para caer en la cuenta: “Qué poquedad nos basta”. Y



más abajo: “Huele el frío a memoria”. Y sigue, en “Su casa verde ónice” (qué títulos tan hermosos y sugerentes los de Fombellida). Allí, y en todo el conjunto, una dicción elegante, majestuosa incluso, que avanza a través de poemas extensos, discursivos, bien compuestos, donde la meditación no se pierde en vericuetos metafísicos, un tono entre sobrio y apasionado que nos arrastra y nos conmueve sin remedio. Nada más lejos de la frivolidad. Del mero juego de hacer versos. La hondura asusta, en el mejor sentido. Nos deja entre asombrados y perplejos, sin comprender acaso del todo, pero entendiendo. “No sé si he regresado o me he perdido”, escribe en “Odiseo en el Báltico” (dedicado a Abelardo Linares), uno de los imprescindibles. “Nadadores”, el siguiente, que también se puede leer en el enlace anterior, es emocionante hasta el límite (dedicado a su hijo Álvaro): “Soy el padre de un hombre, un hombre grave, meditativo, oculto, / que se gobierna con pericia mientras cabe pensar / que su mano, ya enorme, clausurará mis párpados como se sella un ataúd de plomo”.

En otro lado leemos: “Es terrible vivir en este tiempo. / Mientras viene, callémonos amando”.

Estamos ante un libro lleno de heridas. La enfermedad (léase “El hoyo diecisiete”), sus términos y sus metáforas y sus hospitales, está muy presente. Y la barbarie de esta época (y de la que nos antecede); así, “San Silvestre en el Prater”, uno de los numerosos poemas que se sitúan en Centroeuropa. Al fondo, cómo no, la guerra. La Gran Guerra, por ejemplo, a la que dedica poemas memorables, como “Dobošnica, 1914”: “Han liquidado al rey de no sé dónde”. O el que evoca el cementerio militar de Ypres, en Bélgica. Y el nazismo, en “Dem Deutschen Voeke”, pongo por caso, la historia de tres hermanos muertos, como tantos, sin porqué en la II Guerra Mundial.

Lo narrativo impera, sí, pequeñas historias de personas, anónimas o no, pero sin perder el pulso poético que se resuelve gracias a un lenguaje poderoso, a ratos incluso barroco, de gran precisión y riqueza léxica, de imponente fortaleza rítmica y sonora (dan ganas de recitar estos versos en voz alta), acorde a la fuerza que sostiene el libro, de una potencia, ya digo, inusitada. Léase, pongo por caso, “Ronda de lobos”. Al leerlo, no puedo dejar de evocar la palabra



Romanticismo, con mayúscula, pues que me refiero al europeo movimiento literario y de pensamiento, al alemán, sobre todo.

(Cree uno, seguramente confundido, que el Norte tiene algo que ver con esta forma de decir. Hay una luz, que es más que eso, entre cenital y oblicua, que ilumina estos versos y les aporta una atmósfera muy determinada, enormemente sugestiva, aunque inquietante. Tal vez esté equivocado, pero uno sería capaz, sorteando los tópicos, de distinguir la poesía del Norte de la del Sur. A eso me refiero.)

Hablé antes de emoción y no otra cosa apreciamos en “Los ojos cerrados”, dedicado a su padre. En “la dócil gravedad de mi sufrir”, “con los ojos cerrados vivo, respiro, soy”.

Del conjunto, destacaría también un puñado de poemas llenos de carnalidad, muy sensuales, como “El calor se retira de las cosas”. Sí, impresiona leer: “Nunca te había gozado en la agonía”.

Poemas como “Lo mezquino, lo triste”, “La ley del río” (uno de mis favoritos: “Si yo tuviera amigos...”), “Cada pena se ocupa de sí misma”, “Fussgänger”, etc. justifican el entusiasmo que este lector ha sentido al descubrir *Di, realidad*. “Realidad, realidad, estamos tú y yo solos”, escribe en el poema que da título al volumen. Y añade: “Hiéreme realidad”.

Uno, en fin, admira aquello que sabe que nunca podría hacer. Por ejemplo, escribir versos como estos. Un libro así. Me alegro, en fin, más allá del privilegio de haberlo podido leer, que el nombre de uno aparezca en las dedicatorias, otra sorpresa. Fombellida me ha entregado, y no sabe cuánto se lo agradezco, “Los que no tienen a nadie”, sabedor, a buen seguro, de que uno vive en el “Hotel del Hombre Solo”. Para colmo, qué casualidad, la fecha de impresión del libro es la del 20 de marzo, una de las más significativas de mi vida.

Antes de escuchar a Dante, unas palabras de su *Vita nuova*: “Y aunque yo fuese distinto del que era antes...”, qué bien abrocha Rafael Fombellida la obra con “El cielo no tiene horizontes”: “Miro el cielo nocturno. Las estrellas cintilan / tímidas, expirantes como el hálito / de un anciano intubado. Ya no sé regresar”. ¿Quién podría?

# Diablotexto *Digital*



VICENTE GALLEGO: *SER EL CANTO*  
Madrid: Colección Visor de Poesía, 2016, 60 pp.

CARLOS ALCORTA  
AULA POÉTICA JOSÉ LUIS HIDALGO

*Ser el canto* es la última muestra —al menos, hasta el momento, pero, teniendo en cuenta su la altura alcanzada, puede ser muy bien el colofón— de esa vía que Vicente Gallego, rompiendo casi por completo con su obra anterior (un cambio tan radical que es y será objeto de numerosos estudios), inició con *Cantar de ciego* (2005). Seguramente la presencia de la palabra *canto* en ambos títulos, el primero y, presumiblemente, el último de dicha transformación, no sea fruto de la casualidad, sino de una decisión madurada, consecuencia directa, sin duda, de los niveles conceptuales que su poesía ha ido ascendiendo desde entonces. Incluso en una poesía como ésta, del todo ajena a lo circunstancial, que contraviene las servidumbres que lleva aparejada la narración de lo anecdótico, que disuelve su intimidad en un panteísmo de origen ancestral, anterior a la propia conciencia del *ser*, incluso en ella, como digo, se ha producido una evolución que, como escribe el profesor Ángel Luis Prieto de Paula, es:

consecuencia de la extrañeza del yo frente a una realidad desbordante; a la construcción domeñada y demorada le sucede un lenguaje elíptico que, al igual que ocurre con el fragmentarismo de la lírica tradicional, produce el efecto de que lo importante está generado por el poema, pero se sitúa frente a él.

Una evolución que experimenta su más alta expresión en este *Ser el canto*, en el que ese yo, sin perder el pie en la realidad —o quizá a punto de perderlo, de ahí la vacilación casi imprecatoria— se interroga sobre el momento en que aconteció esa metamorfosis: “¿Cuándo tuvo principio/ mi amor por cuanto



amo? ¿Fue primero/ amar, ser el amor, / fue primero cantar o ser el canto?”. Como se dice en el Evangelio de Juan “*In Principio erat Verbum et Verbum erat apud Deum et Deus erat Verbum*”, es decir, según estas palabras: en el principio era el canto, evidencia que se confirma en la lectura de los poemas posteriores, porque, además, “A medida que un alma se sume en la devoción, va perdiendo —si hacemos caso a André Gide— simultáneamente el sentido, el gusto, la necesidad, el amor a la realidad”.

Cincuenta cantos componen el libro, una cincuentena de poemas en los que el tono de alabanza y de gratitud por los dones recibidos no buscan un refrendo colectivo, ni despertar de manera general conciencias adormecidas, como si el poeta se cubriera con la túnica del mago o con el terno del parlamentario, sino acreditar la íntima comunión entre el hombre y el universo, porque “Todo está en su primicia, nace nuevo/ en el límpido darse de las cosas,/ siendo todas la vida en mil especies/ de eterna claridad dándose a luz”. Estos cantos son, antes que nada, una apología de la intuición, la crónica de un desvivirse que se convierte en destino del ser humano.

En la vida del espíritu llega un momento —escribe Cioran— en el que la escritura, erigiéndose en principio autónomo, se convierte en destino. Entonces es cuando el Verbo, tanto en especulaciones filosóficas como en las producciones literarias revela su vigor y su nada.

No es difícil percibir un sentimiento de exaltación de tanta intensidad que casi congestiona, exaltación que, como decía Matthew Arnold, toda poesía verdadera ha de provocar en el lector, en el oyente, porque no debemos olvidar el primitivo carácter oral de esos cantos religiosos, mágicos incluso, que tanta relación guardan con los *cantos* de Vicente Gallego (al lector habitual de poesía la palabra *canto* en el título puede conducirle a establecer algún tipo de vinculación con *Cantos Pisanos* de Ezra Pound, pero le adelantamos que ambos proyectos se encuentran en las antípodas. Pound escribe alentado por la presencia de la muerte; Gallego desde el entusiasmo, desde el goce vital. Pound explora el mundo a través de la Historia; Gallego, examina el cosmos desde el yo). Ser el canto, ser pura intuición, “Perder —como escribía Eliot— el sentido para recuperar la experiencia”, porque el poeta se trasmuta en canto, se funde con la palabra para ser no sólo emisor y receptor, sino también el hilo conductor



que conecta ambos mundos. Pero hay también un abandonarse al fluir de las cosas, una asunción del destino sin desacuerdo, sin violencia, con mansedumbre (“Aprendí de las cosas mansedumbre/ y en este ser ya manso mi morir/ con todo lo que muere”), una mansedumbre que no conviene confundir con resignación, porque esta conlleva hostilidad y capitulación y en la postura de Vicente Gallego no existen tales posibilidades. Aquí se produce un matrimonio perfecto, acaso fruto de esa ensoñación meditativa que parece aureolar todos los poemas, entre lo tangible y lo simbólico: “No es lluvia, es mansedumbre, / es grande el aguacero que ahora cae, / que nos está cayendo/ de vida por encima, compañera”.

Para escribir una poesía tan, por una parte, afincada en la tradición —los ecos van desde Heráclito, Horacio o Lucrecio hasta Fray Luis o Juan de la Cruz, a cuya muerte dedica el “Canto XLVIII”— y, por otra, con evidentes anclajes en la modernidad, sobre todo cuando manifiesta su inmensa fe en el lenguaje a través de unos efectos conceptuales que vemos con frecuencia en algunos poetas actuales de nuestro entorno como Ada Salas o Lorenzo Oliván: “Dichosos los llamados a esta cena/ en que nada se tiene, en que se ve/ que no se tiene nada” (“Canto VIII”); “Me estoy quedando en nada,/ a más pájaro subo, estoy que trino,/ ya casi soy tan real rompiendo noche” (“Canto XV”); “¿Quién no ve lo que ve, quién no está ciego/ de sol y de rosal en una uña?” El Neruda de *Odas elementales* canta a los objetos y las cosas más humildes y sencillas, pero Gallego da un paso más allá para cantar directamente a la nada, y digo bien, cantar, porque no encontrará aquí el lector especulaciones metafísicas expuestas con un lenguaje abstracto que falsamente conduce a lo inefable; aunque el escenario y la situación que los versos evocan haya cambiado, las palabras consiguen restituir, gracias a ese talento intuitivo de Gallego capaz de convertir la simple mirada en una alto afán, la pura contemplación a través de la escritura.

El poeta, para dar testimonio de sí, precisa lo material, de la misma forma que el mundo exige contemplación para decirse, porque el mundo es esa materia tangible que necesita ser mirada sin velos, sin anteojos, aunque acaso, como dicen estos versos de la poeta austriaca Ilse Aichinger, “ya no quedan ojos/ para



ver los prados blancos/ ni oídos para oír entre las ramas/ el revolotear de los pájaros”. Tal vez, miramos con ojos desenfocados, con la mirada perdida y por eso nos quedamos al otro lado de la verdad. Para reconducir esa mirada, Gallego asume algún riesgo, como el de llegar al límite a partir del cual en la Naturaleza solo hay vacío, nada, si es que la nada no implica un algo anterior. Esta imagen excesivamente idealizada de cuanto le rodea ofrece, a pesar de esos riesgos a los que hacíamos mención, alguno de los poemas más hermosos del conjunto, como el “Canto XLII”, cuyos versos finales remiten precisamente a esa revelación a través de la palabra que logra una identificación plena entre la expresión órfica y la realidad que pretende abarcar: “En el agua del vaso de este océano/ donde canta la salvia y soy sus ramas, / en esta inundación de lo real, / está ahora atardecido la escritura, / se escribe en la alta página la tarde”.

Asistimos a una sensación parecida a la disolución del hombre en el paisaje gracias a la virtud de unas convicciones que en Vicente Gallego se han ido asentando a lo largo de los años y que hoy muestran una solidez marmórea. El descubrimiento de sí mismo le ha conducido a ser nada, a ser Nadie. El yo se extingue y, a la vez, se propaga, en el anonimato cuando reconoce el prodigio de la existencia, por eso en los versos finales del “Canto L”, el último poema del libro, Vicente Gallego escribe: “Ya no sé si era música/ la carne, o si una lágrima, / o el gozo de escribirse con la letra/ del cuerpo de la vida y ser el canto”. Y es que la negación del yo “llega exclusivamente hasta el anonimato o lo que es igual —según Hofmannsthal— se detiene en la puerta misma de la mística, tras la cual se extiende no sólo el campo del panteísmo, sino también la sombría aniquilación total”. Es posible que la lectura de estos poemas nos haga reflexionar sobre la idea de Dios, como una idea necesaria para la supervivencia, porque, a quién, sino a Dios, se le puede manifestar gratitud por el don de la vida, un Dios, por otra parte, que poco tiene que ver con el cristiano porque seguramente es el cristianismo la religión que mayor relación mantiene con la naturaleza y con las pasiones naturales, ya desde la parábola de la manzana prohibida y la serpiente, esencia del pecado. El poeta devocional inglés lo interpreta así en su poema “El progreso del alma”: “¿Quién pecó? No era prohibido para la serpiente/ ni para ella que aún no estaba hecha; ni está escrito



que Adán la manzana cosechara o conociera; con todo/ el gusano y ella y él y nosotros, por ello padecemos”.

En *Ser el canto* se da, como en ningún otro libro de Vicente Gallego, una unidad mística facilitada por el poderoso influjo de la intuición, entre el yo, la expresión y el objeto, de tal forma que el yo rompe su caparazón y se integra en una comunidad panteísta en la que el sentir pleno y el gozo se convierten en principio y fin de la existencia, una existencia en la que, como nos advierte Nietzsche y Gallego pone en práctica, “nada existe por sí mismo, ni en nosotros ni en las cosas, y aunque sólo una vez haya vibrado y resonado nuestra alma como una cuerda para la felicidad, sería necesaria toda la eternidad para reconstruir las condiciones de este único acontecimiento, y toda la eternidad habría sido aprobada, justificada y afirmada en este único momento en que decimos ‘sí’”.

# Diablotexto *Digital*



LUIS GARCÍA MONTERO: *BALADA EN LA MUERTE DE LA POESÍA*  
Madrid: Visor, Col. Palabra De Honor, 2016, 63 pp.

LAURA SCARANO  
UNIVERSIDAD NACIONAL DE MAR DEL PLATA-CONICET, ARGENTINA

*Balada en la muerte de la poesía* posee la tonalidad lírica que caracteriza todos los poemarios de Luis García Montero (Granada, 1958), pero introduce una nota inquietante en su extensa cartografía. La voz que se resuelve en prosa establece una alternancia emotiva entre el ácido sarcasmo, la velada ironía y la desolada meditación. Se trata de un libro tenso, que no deja al lector resquicio alguno para la evasión, el alivio o la sonrisa. Es una especie de réquiem que busca aligerar su carga terminal con la musicalidad de la balada. Es una despedida en jirones pautados; son veintidós textos que recorren un proceso interior. Es una elegía al pasado, el de ese mundo amable poblado de poemas, donde la palabra luz iluminaba, los rostros se buscaban, la naturaleza era cobijo, y la historia se escribía con nombres, con valores, con afectos compartidos.

Luis nos enfrenta a un libro híbrido. Desde la tapa, la música (“balada”) se alía con la palabra (“poesía”) y la imagen, hecha dibujo por las “miradas de Juan Vida”, que acompañan desde la elocuencia del trazo gráfico la rotunda desolación de los poemas. Juan Vida pone rostros humanos a estas estaciones verbales, en un *vía crucis* de muerte al que asistimos como parte de un cortejo fúnebre. Imposible no sentirse involucrados ante la progresiva aniquilación de la poesía, en un mundo que - como reza el epígrafe de Jaime Gil de Biedma- es hostil y ajeno: “No es mío este tiempo”. Desde el primer texto asistimos a un anuncio a modo de slogan televisivo, repetido hasta la saturación: “La poesía ha muerto”. Y nos muestra su cadáver sin pudor, una y otra vez. Mientras “la gente huye de



sí misma, mira hacia otro lado”, el yo medita el saldo final: “Ahora sufro su muerte, callo y me siento solo. Y pesa el reloj, y son frías las paredes de la casa” (I: 19).

El sujeto se pierde, se adelgaza, se convierte en un “largo lamento” que llora una pérdida. La procesión de muerte recorre todas las etapas terminales y configura un léxico necrológico completo (crimen, cadáver, entierro, ataúd, sepulcro, incineración, etc.). La constatación de esta muerte pone en duda la verdad del lenguaje: “Nadie sabe nunca hasta dónde llega lo que se dice” (XV: 47). Frases lapidarias rematan el final de una era: “Un mundo sin palabras, otra forma de estar solo”, “Todo detrás de todo, camino de la nada”, “Esta es la balada de la gente que se quedó sin rostro” (XIII: 43). Y esta imagen última ratifica los retratos de Juan Vida: rostros intervenidos, agredidos, descompuestos. De las bocas no salen palabras sino hormigas, moscas; hay ruedas en los ojos, manzanas o manchas negras; las caras son una huella dactilar, una cinta; se pueblan de peces, se tachan con cruces, alambres de púas, hojas de afeitar, y hasta un revólver. Niños, mujeres, ancianos, picoteados por pájaros, mientras recorre toda la serie un alacrán dorado, un escorpión letal que “muere despacio las letras que conforman la palabra” (XV: 47).

Detrás de esta elegía se yergue una dura denuncia a la deshumanización de un mundo nuevo que fomenta hábitos de incomunicación e indiferencia, que descrea de vínculos y valores comunes. Su emblema es el vacío de las conversaciones telefónicas, avisos para nada dirigidos a gente que no escucha, mensajes olvidados sin destinatario. Frente a eso, el sujeto recupera otras llamadas: “Llaman después la vida retirada, la noche oscura”, “el amor constante para decir que no arde más allá de la muerte”, “el limonero dice que no madura en su patio” (X: 37). Necrológicas en periódicos, pantallas y ordenadores inauguran “el vocabulario de esta muerte”: “utilidad, mercantilismo, demanda, eficacia, nuevos tiempos, caracteres, prisa, cambio de época”. Ni los adjetivos califican ni los verbos entran y salen: “las palabras se aburren” (VI: 29). Y este aburrimiento encubre un vacío cultural en un planeta que no necesita de la poesía y sus poetas porque ha desertado del sentido. “Mundo desinfectado” lo llama, el “ciclo” inevitable de la biología, “un mundo nuevo que deja de ser mundo para rodar igual que los planetas”. Es sólo “el anticipo de la podredumbre” (XIV: 45).

El tono sostenido de acidez y amargura se ve en ocasiones aliviado por la fina ironía, como cuando la muerte adopta el rostro del funcionario de aduanas y antes de entrar en el inframundo exige a la poesía su declaración de identidad, bienes, propiedades, un



“formulario de migración para la nada”: “Nombre: Poesía. Nacionalidad: el tiempo y la palabra. Fecha de nacimiento: no se sabe, siempre se quitó años, pero nació seguro en los siglos de la hoguera y de las tribus. Tipo de viaje: no es turismo, no es negocio, tal vez formaba parte de una tripulación. Domicilio en la muerte: hotel de algún silencio que ya no pertenece a las conversaciones” (XIX: 55).

Desfilan las ciudades que habitó la poesía, y en esta procesión de luto urbano el sujeto busca “llegar hasta mí mismo, hasta la memoria y el olvido, para despedirme de todas las ciudades”. Nueva York, Buenos Aires, México y Bogotá, o Madrid, Cádiz y Granada, todas ellas se resumen en el París de Baudelaire, “maldito amigo muerto”, “en la nieve que se hace y se deshace” (IX: 35). Se enuncia una certeza aparentemente imbatible: “La poesía ha muerto y la vida es así” y “cada uno de sus conjurados desaparece en el espejo” (IV: 25). Es un “duelo” donde las ausencias desfilan como fantasmas: “Rafael no está, Ángel no está, Jaime no está, Javier no está, José Emilio no está”. Pero ante este duelo el poeta resiste: “sólo quiero buscar una tristeza común, una incredulidad compartida” (III: 23). Busca levantarse de ese sepulcro: “Pero yo estoy aquí, vigilo mi museo”, “me niego a la fatalidad” (XII: 41).

Si la poesía ha muerto es porque antes vivió. Y la voz recupera la estirpe de “los conjurados”, desde Lucrecio a Manrique, Bécquer o Leopardi, Borges, Machado, Lorca, Alberti, Blas de Otero y Ángel González. Esa historia sentimental poblada de poetas tutelares le reclaman su memoria, que recuerde con el sevillano “la primera tarde que estuvo solo con unas palabras verdaderas”, o vuelva a oír con el granadino “el pulso herido y el otro lado de las cosas” (XVIII: 53). Pero la muerte de la poesía es la del propio yo, la de una parte del ser que cifró su existencia en palabras encendidas, capaces de sostener un amor, fundar un país, compartir una historia, reclamar libertad, paz o justicia.

La poesía se ha convertido en “una ciudad desaparecida”, donde el sujeto habita como en un vacío: “Mi domicilio estaba en ese lado extraño”, confiesa. El poema enuncia su inexistencia; pero ¿se puede escribir poesía desde la conciencia de su muerte? Otra torsión y el discurso habilita el reencuentro de esos jirones del yo: “volver a uno mismo sin perderse es la tarea de las migraciones”. Por eso, en este texto final del libro, el poeta apuesta hacia delante y reanuda su oficio: “A puerta cerrada abro un cuaderno”. Y su tinta reescribe lo tachado por la sociedad; le permite un tenue renacer desde una genealogía que le devuelva sentido a su duelo (otra vez resuenan imágenes de Otero, Guillén, Alberti,



Salinas, Cernuda, Biedma, González, Rosales...). Y García Montero concluye una balada que infunde vida a aquella que el mundo da por muerta y enterrada: “oigo la música de una verdad fieramente humana, observo sus circunstancias, me busco y empiezo a escribir estos retornos de lo vivo lejano, este largo lamento, esta desolación de la quimera, estos poemas póstumos, estas palabras sin esperanza con convencimiento, esta casa encendida, esta balada en la muerte de la poesía” (XII: 61).

Si la poesía ha muerto es porque antes vivió. Y la mano que parece despedirla en un último adiós con sabor a derrota, se empeña en el rito de escribirla. Será por eso que el autor no tituló estas prosas dolientes como réquiem o epitafio; apostó por la balada. Esa “composición musical de ritmo lento, instrumentación suave y carácter íntimo y expresivo, de asunto generalmente amoroso”, como reza el diccionario. Porque de amor se vive y también se muere cuando de la poesía se trata.

# Diablotexto *Digital*



JULIO LLAMAZARES: *DISTINTAS FORMAS DE MIRAR EL AGUA*  
Madrid: Alfaguara, 2015, 200 pp.

JOSÉ MARTÍNEZ RUBIO  
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA

“Hay distintas formas de mirar el agua, depende de cada uno y de lo que busque. Siempre me lo dijo él”, dice Agustín en el monólogo que cierra la novela. Alrededor de ese él y alrededor de esa agua se levantarán dieciséis voces en la ficción de la última novela de Julio Llamazares: *Distintas formas de mirar el agua* (Alfaguara, 2015). Dieciséis voces como dieciséis miradas sobre un espacio, el pantano que esconde el pueblo de Ferreras, y sobre el abuelo Domingo, que acaba de morir y cuyas cenizas lleva la familia en cortejo fúnebre para esparcirlas en el lugar donde reposan la antigua casa familiar, el antiguo paisaje, el origen remoto de todos ellos.

Llamazares rescata la historia de aquellos pueblos que fueron expropiados por inmensos planes hidráulicos del franquismo y que un pantano, que debía traer prosperidad y racionalidad al territorio, acabó por cubrir. La muerte del abuelo, aquel que decidió el día, la hora y el lugar para empezar una nueva vida lejos del valle, convoca la memoria de la familia y la relación de cada uno de ellos con el lugar y con el abuelo. Desde el lamento por la pérdida de la vieja Sión (como reza el epígrafe que enmarca la novela) hasta la comprensión de los nietos por el progreso, desde la tristeza por la pérdida del abuelo hasta la promesa de volver a ver aquel paisaje donde descansará eternamente la memoria de todos. A lo largo de los sucesivos monólogos el lector descubrirá, no solo quién y cómo fue aquel abuelo que partió a la diáspora como los judíos



(“me volvió a la memoria cuando leí que algunos judíos españoles, cuando tuvieron que irse al exilio, conservaron durante generaciones las llaves de sus casas en España por si algún día les permitían volver” [28-29]), sino los avatares de toda la familia: el abandono de Ferreras, la honda tristeza del abuelo, la llegada a la laguna, el trabajo de campo durante los primeros años, la dispersión de los hijos por Barcelona, Palencia, Valladolid, Madrid, Nueva York, sus amores y sus separaciones, el nacimiento de los nietos, el noviazgo de uno de los nietos con una italiana... síntomas de otro tiempo y otra historia. El paralelismo trazado entre el hundimiento del pueblo, el hundimiento del cuerpo (y sus cenizas) y el hundimiento de la memoria de aquel pasado trazan una perspectiva hacia el futuro donde ni la memoria ni la identidad ni el paisaje parecen importar en la medida en que importaron a las generaciones precedentes.

Novela lírica, novela celebrada porque celebrado es (y mucho) Julio Llamazares. En esta ocasión, *Distintas formas de mirar el agua* escoge un tema interesante desprovisto de toda mirada histórica o política y, sin embargo, la mirada emocional tampoco resulta emocionante. Personajes planos (cuando no ramplones, porque ramplones somos la mayoría) que cumplen a la perfección la yuxtaposición de dieciséis voces diferentes sobre un mismo hombre y un mismo lugar. Alabanzas a un muerto sin conflicto. Bondadoso, bueno, viejo y sabio. El dolor es puro. La tristeza es pura. Por lo tanto, poco creíble y poco interesante en este sentido. La generación posterior, como todo buen hijo, se lamenta de la pérdida de autenticidad y de no haber cuidado a sus mayores, en prolongación de ese epígrafe bíblico, pero con la mitad de su poesía. Ay. Por este camino, la novela resulta un ejercicio de estilo dedicado a honrar la memoria de una España que ya no existe. Y si no de una España, de un paisaje. O de una vejez. O de un estilo de vida al que resulta inverosímil homenajear. E incluso, por ceñirnos a ámbitos estrictamente literarios, a una veta del realismo poco estimulante, muy condescendiente y excesivamente amable.

El capítulo que pone el broche a las dieciséis rememoraciones (o responsos) sobre el abuelo certifica la extrañeza de la escena por si al lector se le hubiera escapado el tema de la novela. Un automovilista al ver a la comitiva asomándose a uno de los bordes del pantano exclama, o piensa con una



ingenuidad abrumadora: “¿Qué hará toda esa gente ahí?... Cuando pasé hacia arriba no estaba. [...] Han tenido suerte: el pantano está a rebosar y hace un día precioso”.

# Diablotexto *Digital*

SENTO LLOBELL Y ELENA URIEL: *VENCEDOR Y VENCIDO*  
Valencia: Autoedición, 2016, 136 pp.

ANTHONY NUCKOLS  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

## Un monumento en forma de cómic

La tercera y última entrega de la trilogía de Sento basada en las memorias de Pablo Uriel, *Vencedor y vencido*, retoma el seguimiento del periplo del joven médico novato durante la segunda mitad de la guerra. Después de haber sido testigos de las vivencias y privaciones que sufre el joven Uriel en una cárcel en Zaragoza a manos de la falange por haber pertenecido a la Federación Universitaria Escolar (FUE) en *Un médico novato* (Ediciones Salamandra, 2013) y del conflicto vivido en aquel pueblo aragonés en *Atrapado en Belchite* (Autoedición, 2015), acompañamos al doctor Pablo Uriel a Valencia, donde pasará el resto de la guerra, atendiendo a los presos del ejército franquista hasta su victoria. Tal y como hiciera anteriormente con Belchite, Sento retrata en esta entrega al mismo tiempo la memoria e historia de Pablo Uriel y la de la ciudad de Valencia (ciudad natal del autor).

En esta tercera entrega, la narración arranca tras la toma de Belchite por las fuerzas leales a la República con la ayuda de las Brigadas Internacionales, cuya presencia se hace notar en el cómic gracias a los diálogos en inglés. Tras ser rescatado del fusilamiento y haber convencido a las fuerzas republicanas de que les podría servir como médico, Uriel es enviado a Valencia, ciudad que en



otoño de 1937 ya había sido capital de la Segunda República durante casi un año. Sento rescata lugares emblemáticos de la Valencia republicana, como la Estación del Norte, que vemos al llegar a la ciudad, la Plaza de Emilio Castelar (actual Plaza del Ayuntamiento), donde Uriel, junto a los otros presos supervivientes de Belchite es obligado a desfilarse ante los abucheos e insultos de los habitantes de Valencia. Entre las injurias (¡Traidores!, ¡Al paredón!) y los vítores por la República lanzados por los espectadores, vemos aquella ciudad de retaguardia marcada por el fervor y una presencia de distintas fuerzas unidas en su lucha contra el ejército golpista, evidenciada por el retrato de Ascaso que decora la fachada de uno de los edificios de la Plaza. La atmósfera de aquella segunda mitad de la contienda vivida en Valencia, tal y como la recrea Sento, nos recuerda indudablemente a otras obras que han retratado la misma ciudad y época, como la última entrega de *El laberinto mágico* de Max Aub, *Campo de los almendros* (1968) o la más reciente *Enterrar a los muertos* (2005) de Ignacio Martínez de Pisón.

Después de su llegada a Valencia, vemos cómo Uriel, tras ofrecerse para colaborar con la República como médico, es encarcelado en el Monasterio del Puig para atender a los otros presos franquistas. Durante el tiempo de su encarcelamiento, el doctor Uriel se dedica a mejorar las condiciones de sus compañeros, pero también entabla relaciones con el director de la prisión. Esta etapa queda contextualizada en el cómic con los bombardeos de Valencia y el puerto de Sagunto por parte de la aviación italiana: un hecho histórico que dejó miles de víctimas en el Levante y su marca en la ciudad de Valencia, evidenciada por los numerosos refugios que siguen existiendo en la ciudad y los impactos de obuses que se pueden observar en la fachada del ayuntamiento hoy en día.

Otro episodio histórico que Sento rescata a través de sus dibujos es la construcción de una línea de defensa para proteger la ciudad ante el avance de las tropas franquistas, para lo cual Uriel es destinado al pueblo de Serra para ejercer como médico para los presos franquistas, quienes construirán buena parte de las defensas, cuyos restos (trincheras, fortificaciones) salpican hoy con sus ruinas el paisaje de los alrededores de Valencia.



Con la llegada de las fuerzas golpistas, los soldados y civiles que habían apoyado a la República tienen que huir mientras los presos franquistas retenidos en Valencia, Uriel entre ellos, esperan con ansia la llegada del ejército de Franco. Y así Sento contrasta las anteriores imágenes de la llegada de Pablo Uriel a la capital republicana con la entrada del ejército franquista en la misma ciudad y la misma plaza, que a partir de ese año se llamaría la Plaza del Caudillo. Uriel y sus compañeros celebran por fin el final de la guerra, sabiendo que a partir de ese momento son libres y pueden volver con sus familias. Asistimos pues al regreso de Pablo Uriel a su Zaragoza natal, con un nuevo estatus de vencedor, por haber luchado en filas franquistas a pesar de sus convicciones políticas (republicanas) cuando estalló la guerra.

Independientemente de las condiciones socio-políticas que provocaron la guerra (el golpe de estado militar contra un gobierno legítimo), *Vencedor y vencido* nos recuerda la violencia aleatoria que supone cualquier guerra, como sugiere la cita de André Malraux que sirve de epígrafe a la obra de Sento, “Algunas guerras son justas, pero ningún ejército es inocente”. El caso del médico novato nos insta a considerar que a veces las circunstancias personales son condicionadas más por el cómo y dónde se dan los frentes, que por la ideología de uno mismo: a través de los tres cómics, vemos cómo Pablo Uriel cae preso bajo ambos ejércitos, siendo testigo de la crueldad, la indiferencia hacia los Convenios de Ginebra (a los que aluden varios personajes de los cómics) y el sufrimiento ajeno, tanto de las fuerzas golpistas como de las que permanecían leales al Estado.

A pesar de este buen recordatorio, a primera vista el título puede resultar un tanto controvertido: no hay duda alguna sobre el hecho de que Pablo Uriel es un vencedor, ya que lo vemos volver junto a su familia en las últimas páginas del cómic, quienes lo reciben en mitad de la noche entre besos y abrazos. Pero, ¿es Pablo Uriel un vencido? El título *Vencedor y vencido* supone una especie de catacresis en la figura de Pablo Uriel: ¿qué nombre se le pone al que ha sido preso de las dos fuerzas enfrentadas y quien, a pesar de sus convicciones y deseo inicial de pasarse al lado republicano del frente, acaba saliendo de la cárcel gracias a la victoria franquista? Rescatando la historia de Uriel, Sento nos



regala una historia que invoca otros personajes literarios de los últimos años, complejos y contradictorios, como Carlos Alegría de *Los girasoles ciegos* (2004) de Alberto Méndez, capitán de intendencia del ejército franquista, quien se entrega como rendido a los vencidos, o el caso del joven soldado republicano Miralles de *Soldados de Salamina* (2001) de Javier Cercas, quien decide no matar a Rafael Sánchez Mazas a pesar de que este era ideólogo de la Falange. Pablo Uriel es vencedor, sí, pero, igual que el capitán Alegría, no quería formar parte de la victoria, hecho recogido en el cómic por Sento al incluir un dato, una sola frase a modo de epílogo, en una página negra y escrita en letra blanca: “A Pablo Uriel le fue concedida, en febrero de 1941, la medalla de sufrimientos por la patria. Nunca fue a recogerla”.

Desde luego la experiencia de Pablo Uriel como “vencido” no se parece en absoluto a aquellas de otros “vencidos” de verdad. Pero a estos vencidos, no los olvidaba Pablo Uriel ni tampoco Sento, quien los incluye también en sus cómics: los numerosos fusilados de venganza y de juicios sumarísimos, los republicanos que, ante el avance de las fuerzas franquistas, huyen desesperadamente a Alicante para coger los últimos barcos rumbo al extranjero, sabiendo nosotros, como lectores, la tragedia que aquello acabó siendo, o los exiliados que tienen que huir a pie cruzando la frontera con Francia. A estos últimos, Sento les dedica el último dibujo del cómic, después del anexo “Álbum de recuerdos” (un apartado que aparece en los tres volúmenes de la serie) en el que se ve una muchedumbre cansada, dibujada con un tono gris, en la que se encuentra Cecilia, la mujer que Pablo Uriel conocía de Zaragoza y con quien se casaría años más tarde en el 1944.

Igual que el viejo pueblo de Belchite, dejado como símbolo de la barbarie de las fuerzas republicanas durante los años de la larga dictadura y hoy, en democracia, como recuerdo de esa contienda cruenta y terrible, Sento hace de su trilogía una obra que da testimonio de las vivencias de un hombre cuya mayor preocupación durante aquellos años fue ayudar en lo que podía y quien, gracias a su empeño en cuidar a los demás, logró sobrevivir a la guerra pese a su propio pasado y entendía que aquella victoria en realidad no era una victoria para nadie.



A través de sus dibujos y textos, de su guía a través de la Valencia republicana y la Valencia fascista, de monasterios y ruinas y lugares en pie y marcados por la guerra, Sento nos ofrece un modo de (re)visitar episodios del pasado para luchar contra el olvido, siendo su cómic una especie de placa conmemorativa donde hoy sigue faltando.

# Diablotexto

## Digital



ALFONSO LÓPEZ: *MALVADOS E IMBÉCILES. LOS MEJORES AÑOS DE NUESTRA CRISIS*

Barcelona: Amaníaco Ediciones, 2015, 160 pp.

JORDI RIERA PUJAL  
TEBEOSFERA

De pequeños en la escuela los maestros nos enseñan a poner color en los dibujos sin salirnos de la raya. Alfonso López (1950), ya desde principios de los años 70, al poco de trasladarse de su Lleida natal a Barcelona, vio claro que lo suyo sería batallar por expandir esas rayas limitadoras que marcan el sistema socio político en nuestra sociedad. En los dibujos publicados en *Malvados e imbéciles. Los mejores años de nuestra crisis* (Amaníaco Ediciones, Barcelona, 2015), López sigue sin cumplir lo de no intentar pasarse de la raya, ni en la reflexión que nos propone en sus dibujos, ni en su forma. Gráficamente, el color de la acuarela en sus viñetas o no llega a la raya, o simplemente la desborda.

*Malvados e imbéciles* es una recopilación de pensamientos gráficos, según palabras del autor, publicados en el diario *Público*, los más antiguos en su edición de papel (2008-2012), los más recientes en su versión digital (2012-2014). Junto a estos dibujos hay otras viñetas publicadas en otros medios. Además, siguiendo la estela marcada por los libros de sus admirados Jaume Perich o Chumy Chúmez, ha añadido unos textos costumbristas que retratan la tendencia al absurdo del comportamiento humano. El chiste gráfico se denomina *acudit* en catalán, que se puede traducir con la palabra “ocurrencia”. Esta columna de opinión en la prensa nos propone una propuesta de reflexión o una



opinión sin matices, directa, entendedora, pero que requiere de una larga elaboración en la mente del autor para no caer en lo obvio de la primera idea o de la humorada fácil. Estos *acudits* en el caso de A. López buscan la atención del lector para lograr que salga de su indiferencia. Pueden provocar la sonrisa o no, pero siempre buscan tener la gracia de una chispa que pueda intentar promover una toma de conciencia por parte del lector.

El humor gráfico basado en la actualidad política es un arte efímero por definición. El referente que motiva el chiste gráfico y que está en la cabeza tanto del autor como del lector en el momento de publicarse, puede caer en el olvido rápidamente sepultado por el aluvión constante de nuevas noticias. El autor, asumiendo esa caducidad en el libro, ha escogido de su obra las viñetas que mantienen su ingenio y que por seguir estando de actualidad no necesitan de explicaciones contextualizadoras que les harían perder su espontaneidad. Son dibujos que están dirigidos a un público determinado, que sin duda no es el mayoritario. Hablamos de los lectores que escogen la opción de leer el diario [www.publico.es](http://www.publico.es), o que los ven cuando algunos de los seguidores del dibujante lo airean en las redes sociales. La complicidad de un lector formado, que sigue la actualidad y que tiene una visión crítica de nuestra sociedad es fundamental para que adquieran todo su sentido.

El libro *Malvados e imbéciles* no sigue un orden cronológico, sino que agrupa las viñetas por líneas argumentales. Los temas son: la crisis, la crisis y la banca, el sistema, marca España, la cosa cotidiana, mundo maravilloso y adiós, democracia, adiós.

El autor, ya en el lejano 1975 con un franquismo todavía vivo, fundó y coordinó la revista *Butifarra!* con la colaboración de la Federació d'Associacions de Veïns de Barcelona (FAVB). La publicación rebosaba sátira política dibujada desde una visión izquierdista y de compromiso social. En *Butifarra!* se plasmaba mediante el humor sin concesiones, la crítica social y la denuncia de los problemas y reivindicaciones de los barrios y de la clase obrera. Los colaboradores de la revista marchaban armados con su lápiz desde la sede de la redacción a las barriadas de la zona metropolitana de Barcelona. Eran entonces zonas donde la ciudad perdía su nombre, que habían crecido



desmesuradamente en la década anterior y a principios de los setenta. En estos barrios hablaban con los vecinos de las carencias y problemas de la zona que habitaban. Se trataba de hacer un retrato vivo de unos entornos sociales nacidos a consecuencia de la llegada masiva de inmigrantes que habían despertado el afán de los especuladores inmobiliarios y, que carecían de los más elementales servicios ciudadanos; calles sin asfaltar, zonas sin escuelas, sin hospitales, casi sin transporte público. Estas diversas problemáticas se veían posteriormente plasmadas no en crónicas textuales periodísticas, sino en viñetas de humor gráfico o en historietas. El libro actual refleja una lucha parecida, aunque los “malvados” en terminología del autor, han mutado de ser franquistas a neoliberales. López no olvida que los avances sociales en democracia han sido notables y en su trabajo actual intenta reflejar que los tiempos son mucho más sibilinos y llenos de matices que en los años setenta, escogiendo una actitud con algo más de distancia con las soluciones y propuestas “salvadoras” de la actual izquierda política.

Alfonso López es garantía de calidad gráfica. Sus trazos contundentes, estilizados, sueltos, son de una alta expresividad, no buscan una pura belleza estética sino la plena conexión con su mensaje. La viñeta es entendida como un flash visual al servicio de una opinión. El autor usa una paleta de colores determinada, son las acuarelas que ha ido depurando con el curso de una larga experiencia como dibujante. Con las acuarelas no parece buscar una fácil belleza visual, sino lograr un interesante expresionismo de colores matizados que contraste con un negro intenso. Alfonso López tiene oficio, sus dibujos denotan que le gusta contar historias, en sus viñetas uno siempre puede imaginar que hay toda una historia detrás de sus personajes y de las situaciones en que se encuentran.

La eterna y simpática risa del autor en su contacto cotidiano no esconde una ironía inteligente y responsable en sus comentarios. Pero, la apariencia puede ser engañosa, en sus trabajos la visión con bastante mala leche (siempre matizada por el humor) abunda, el ataque contra la derecha y contra sus aliados (grandes inversores mundiales, grandes corporaciones, la bolsa, la clase política establecida y sus tentáculos...) es brutal, sin paños calientes.



Para un veterano revolucionario como Alfonso López, que ha vivido temporadas en países como Nicaragua, Chiapas (México), El Salvador, Ecuador, Bolivia, Perú, colaborando con organizaciones sociales y ayudando a comunidades rurales e indígenas, el momento actual de apatía de las clases menos pudientes puede ser desconcertante. Existe una relativa calma social enfrente de temas como la recesión económica, el paro, los recortes en los servicios por parte de la administración, la corrupción política, la situación internacional o el cambio climático. Al autor le cuesta entender cómo con la situación actual se acaba votando siempre a los mismos. Una posible explicación puede ser el hecho de la existencia de una sociedad civil atrapada en unos medios de comunicación en su inmensa mayoría dóciles con el poder, en que las personas tienen miedo a perder lo poco que tienen y por esa razón aceptan estoicamente disfrutar de los mesurados placeres que puede dar el consumismo *low cost*, la televisión de puro entretenimiento, el espectáculo del deporte. El título de malvados (que al parecer también incluye a muchos imbéciles), es muy fácilmente discernible a quienes los atribuye el autor (los agentes del neoliberalismo y sus colaboradores). El de imbéciles o torpes creo que se nos adjudica a todos como responsables de que sigan ganando las elecciones los que prometen seguir con las mismas políticas que nos han llevado a la crisis.

Esta reseña es solo una serie de opiniones del autor del artículo, son visiones subjetivas que ciertamente solo atinan a vislumbrar una parte de los contenidos que nos ofrece Alfonso López. Lo mejor es ir al original, y citando el título de una colección de álbumes de cómic de compromiso social del autor, *Pasen y Vean*, es cuestión de adentrarse sin prejuicios en esta obra densa que rehúye la superficialidad. Se trata de una propuesta que es aconsejable saberse dosificar. Si nos sumergimos en él, se puede ver una interesante aportación para formarse una opinión crítica de esta larga crisis que estamos padeciendo y de los rasgos de estupidez humana que forman parte de nuestro ADN como sociedad. El libro nos propone que nos cuestionemos como individuos, que nos preguntemos sobre el cómo hemos podido llegar a la situación actual y también que nos impliquemos en la lucha para mejorar la sociedad de la que todos formamos parte.

# Diablotexto *Digital*



AURORA LUQUE: *PERSONAL & POLÍTICO*  
Sevilla: Fundación José Manuel Lara, Col. Vandalia, 2015, 112 pp.

CRISTINA M. CARBALLAL  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

*La ciudad se derrumba y yo cantando*  
Silvio Rodríguez

*Personal & político* inicia su andadura con la referencia al conocido lema feminista<sup>1</sup>, que reivindicaba la necesidad de una toma de conciencia personal dentro del movimiento, en la cual el término “político” debía ser entendido, no en el estricto sentido de la “política electoralista”, sino en su amplio sentido etimológico —‘relativo a la ciudad’—, ya que “la libertad y la intimidad dependen de cómo se articulen las relaciones de poder en tu sociedad, y eso afecta a la poesía”, afirma la autora.

Aurora Luque (Almería, 1962), poeta, traductora, profesora, trasciende los límites marcados por el propio título y lleva su obra más allá, donde lo “personal y político” se convierten en materia poética. Nos ofrece un libro en el que la poesía es, más que nunca, una conversación, un diálogo en el que participan distintas épocas y autores, formas y motivos, en el que se entremezclan ficción y realidad, en el que el lector se sumerge e interactúa con el yo lírico. Es también, como metaforiza en “Paulonia”, un “huerto heredado” en el que los libros, “esos hijos/ biológicos del árbol” nos hablan de otras ramas y otros tonos.

---

<sup>1</sup> “Lo personal es político” es el título con el que las editoras Shulie Firestone y Anne Koedt bautizaron un artículo de Carol Hanisch publicado en *Notes from the Second Year: Women's Liberation* en 1970.



Articulado en dos partes: “Cuaderno del Sureste” y “Cuaderno de la Vieja América”, el poemario nos acerca a las dos realidades que conforman un trayecto vital: la vida del sureste andaluz, por un lado, y retazos de la vida americana, por otro. Se nos propone, así, una navegación por territorios ignotos desde los que descubrir sensaciones, memorias, reflexiones y referencias artísticas al cine, la fotografía, la música, la literatura, pero también a una cotidianidad que el lector puede sentir como propia y que entra a raudales por los versos. La vejez es ahora “una registradora de averías” que nos advierte que “Todo es fontanería mal cuidada”. Un cruce de referencias que aporta la sensación de mantener una conversación entre amigos, como si de un grupo de una red social se tratase, en el que cada uno de sus miembros entrega su tributo; ya sean los vecinos con sus coloquialismos y su cercanía de día a día “Los vecinos preguntan que por qué [...] *Pa qué si no da ná*”, que un taxista, que “El fantasma de Evergreens” con su exhortación vitalista “Corre, sal, vive, vuela”.

Abre el “Cuaderno del Sureste” una sensorial exaltación del *carpe diem* situado en el *locus amoenus* que supone el verano, esta vez enclavado en un momento y un lugar concreto —“Carboneras, Verano 2013”— que, a su vez, es todos los veranos. La invitación al goce del presente es entonada por tres voces líricas: la referencia clásica en voz del poeta griego Alceo, que nos invita a embriagarnos con su célebre “Empápate de vino los pulmones”; la voz del padre, que nos traslada al paraíso perdido de la infancia en nuestra primera e inocente mirada al mar, “Empápate de yodo los pulmones”, y finalmente, el yo lírico, que aporta la luminosidad “Empápate de luz azul los ojos”. Pero este canto vitalista no está exento de sucumbir a una realidad en la que dominan el estoicismo y el desengaño ante la intromisión de una realidad de la que no podemos escapar, “vendrán tiempos hoscos/ cuando acabe el verano”, pero ante la cual, el viejo tópico latino se nos ofrece con fines terapéuticos, cuyo disfrute hemos de tomar “como licor que abrigue/ cuando llegue el glaciar de la vejez”.

Y es que los finales felices que creemos propios de la cultura occidental no tienen fundamento en la tradición cultural como pone de manifiesto “Realismo”, en el que una relación de mitos —Orfeo, Fedra, Ariadna o la bella Helena— nos recuerda que “Nunca fueron/ demasiados felices los helenos”. De



manera que, solos ante la verdad descarnada que nos rodea, solo sirve la crítica abierta en la que el mito literario de Drácula, “un morboso/ asunto de succiones entre adultos”, se presenta como antesala a la materialización dramática de la pobreza, “Un niño hambriento chupa unos cartílagos/ y la sangre le brota por los ojos”, para la que no hay refugio posible, “Y no salva el amor como en el cine”. Una realidad ante la que no cabe mirar hacia otro lado, como denuncia “Los irrelevantes”, poema de “Cuaderno de la Vieja América”. En él, la autora reflexiona sobre la desigualdad económica y moral que se produce en función del origen de los individuos, “un chico negro que malvende/ falsas bisuterías africanas” u “otro chaval. Es rumano, hace mimo”, insertos en una sociedad animalizada en la que luchan por sobrevivir como “los ciervos” o “un osezno” y se enfrentan a un mundo mecanizado. La actitud pasiva de la sociedad occidental actúa como un parásito que elimina cualquier vestigio de humanidad:

Los rescoldos humean. Nosotros, las orugas,  
avanzamos en rígidas crisálidas de acero.  
Nunca atendemos a los horizontes.  
Nunca hablamos del humo tras el mar,  
de la tierra quemada,  
del extintor, del fuego,  
del pirómano.

Una sociedad deslumbrada por ídolos de barro, ante cuya actitud absurda sólo es posible otra forma de denuncia, la ironía paródica, de la que se sirve en su “Rap para la romería de Steve Jobs”, una hagiografía de un “moderno Leonardo” escrita a modo de la cuaderna vía, con la que la autora satiriza la conmoción causada en Nueva York por el anuncio de su muerte, “por eso, oh Jobs, oh Jobs, mi saeta te canto”.

Aurora Luque muestra su actitud más lúdica jugando con las formas, clásicas y contemporáneas de la poesía. Un juego literario que se carga de significados y referencias. Encontramos *kaikus* o sonetos, como en el caso de “Jugar con Ronsard”, con el que homenajea aquel otro, “*Quand vous serez bien vieille, au soir, à la chandelle*”, de Pierre de Ronsard, del que se sirve para adaptar el tópico de Ausonio —*Collige, virgo, rosas*— a los adornos prosaicos de la vida moderna: “y apúrate los zumos de la fruta del día”. Conversa con los autores de distintas épocas, y visita la “Vieja América” de la mano de Lorca o



José Moreno Villa, buscando las “iguanas” de la “*niña violenta*”, se ríe del sentido de la vida y sus tendencias de modernidad en “*Selfie de Nochevieja*” entre los acordes de una canción de George M. Cohan, rescatada por una serie americana.

Juega con el lenguaje en “Disidanzas”. Ridiculiza la trivialización de su uso en “Pasatiempo español”, en el que las definiciones de los crucigramas de los periódicos emblemáticos españoles simbolizan el abandono del debate ideológico y el triunfo de lo banal. Del mismo modo que en “Temporada de cruceros”, anglicismos y tecnicismos esconden un deseo de control que extirpa la más mínima posibilidad de aventura; en el que los viajes, las vacaciones, son ahora cláusulas contractuales, “contrate con nosotros un paquete/ con un plus de extensiones, plus de lujos.”

Por el contrario, *Personal & político* nos invita a un recorrido literario en el que “Todos somos Simbad o Don Quijote”. Los lazos entre la literatura y la realidad nos hablan en esta obra de la posibilidad de construir nuevas vidas porque “los libros dotan de equipaje a quien vive”. Nos permite saltar de un barrio de Almería en el que, *ut pictura poesis*, Aurora Luque nos describe una fotografía de Carlos Pérez Siquier, que es también una denuncia sobre el papel de la mujer que transporta agua mientras los niños juegan, “La niña está vestida [...] Ya usa delantal”, su lento variar, “No hay nada en esta imagen/ que no existiera ya en el neolítico”. Trasladarnos por tierras americanas “en un vagón de Amtrak” o visitar “la tumba en el lago Seneca” donde descansan los restos de Paul Bowles. Y dar cada paso con la consciencia de que “La muerte es más inmensa cada vez”. La fugacidad de la vida, enlazada con ese anhelo de disfrute, articula el poemario y nos recuerda que nadamos ya “más cerca del estuario/ que de la efervescente catarata”. Por ello, este libro hay que leerlo a sorbos, saborearlo, como un “Negroni”, que nos acompañe “cuando la soledad/ nos deja sin Gonguilas, sin Atis, sin Faones”.

# Diablotexto *Digital*



ÁNGELES MORA: FICCIONES PARA UNA AUTOBIOGRAFÍA.  
MADRID, BARTLEBY, 2015, 102 PP.

FRANCISCO DÍAZ DE CASTRO  
UNIVERSITAT DE LES ILLES BALEARS

Ya desde el título de este libro Ángeles Mora replantea, como crónica íntima y a la vez colectiva, la cuestión central de su escritura y también uno de los asuntos esenciales de la poesía contemporánea: la invención del yo como construcción con palabras de una identidad ficcional para tratar de descubrir alguna forma compartible de verdad personal, inevitablemente fragmentaria y errátil. Entendida también como espacio para el conocimiento de las propias contradicciones, la poesía de Ángeles Mora le ha servido desde el principio como un instrumento privilegiado para establecer el carácter relacional de la intimidad: con los otros, con su tiempo histórico. Ahora, en estas *Ficciones*, Ángeles Mora sitúa nuevamente todos sus temas: memoria y olvido, pasado y presente, la condición femenina y el diálogo amoroso, la evaluación de la Historia a partir de su tiempo vivido.

En los dos poemas de prólogo, “A destiempo” y “Retazos”, Mora establece la borrosa genealogía de su personaje, que nace una nochevieja (“En aquel desajuste/ —todo un presagio— he vivido por siempre”, dice concentrando toda su biografía en ese “desajuste”) y sitúa en “Retazos” el precario papel de la memoria en el ejercicio de reconstrucción fragmentaria del pasado, “difuminando en el papel/ la luz más parecida/ a la imagen real que les dio cuerpo, / historia, biografía”.



Dos citas, una de Góngora y otra de Adrienne Rich, abren “Quién anda aquí”, la primera parte. El primero de los poemas, que le da el título, lanza la pregunta que va a unificar todo el libro: “¿Quién vive aquí conmigo, / pero sin mí, / igual que si una sombra me habitara, / de mujer a mujer, / sin que pueda tocarla, / llenando de preguntas/ mis largas noches sin respuesta?”: búsqueda renovada de identidad de la voz que reconstruye lo cotidiano desde la contradicción de roles de una mujer que prefiere la inquietud de la noche a las imposiciones de las labores diurnas. A lo largo de esta primera parte, la más decididamente abierta a la exploración de una identidad de mujer situada en las contradicciones de nuestro tiempo se expresan sencillamente la denuncia, el sentimiento de culpa, la conciencia de ser nadie y, alternativamente, la rebeldía esencial contra los valores establecidos: “busca dentro de ti/ las luces que más arden”. Aunque la expresión del desasosiego mantiene la tensión a lo largo de toda esta primera parte en poemas como “La soledad del ama de casa”, “Contigo misma” o “Insomnio”, la persecución de esa identidad de mujer que trasciende lo individual cifra en “Sola no estás” una convicción ideológica y una firme esperanza, más allá de las contradicciones del sujeto poético: “No es cuestión de palabras, / es un rumor de fondo/ queriendo aparecer. [...] / Has de saber qué dicen esas voces/ que ya no se conforman, / mujeres que callaron tanto tiempo, / razones que traen luz: / para nunca estar solas.

Con cita de Rosario Castellanos, los poemas de “Emboscadas”, ampliando con nuevos matices la indagación feminista, entretejen la burla de “las viejas servidumbres” con la recuperación de lo vivido como escritura “de algo que no ocurrió tal vez como creemos/ o el tiempo a su manera ya deshizo, / pero aguarda el trazado de las líneas/ para ser otro, / cobrar sentido en un papel cualquiera”. Textos de carácter metapoético en su mayoría, en ellos Ángeles Mora recupera la explicación de sus propias contradicciones. Así, en los dos titulados “Consonancias conmigo en asonante” I y II, se constata tanto la inestabilidad de su sujeto ficcional —“Siempre estás a disgusto con ella, / con la que dentro llevas”— como el carácter histórico de ese sujeto: “mi tragedia/ de chica sentimental de clase media”.



Del yo al nosotros, tonos distintos afloran en la parte central, “Palabras nuestras”, para explorar desde la crónica amorosa la relación dialógica con el tú: “ficciones” necesarias para la (re)construcción de la identidad propia. Unos versos de Emily Dickinson sirven ahora de apertura, en el centro del libro, a los poemas de amor que constituyen otro de los temas centrales en toda la obra de Ángeles Mora. La intensidad de la expresión se vincula, una vez más, a esa fusión de escritura, biografía e historia que sitúa el tema amoroso desde el primero de sus libros. La intimidad sentimental se muestra ocultándose con versos que “alumbran/ la sombra ardiente/ de una conciencia, / aquí, en el fin del mundo:/ sólo para tus ojos”. Si es el amor también el que impulsa la mayoría de los poemas, las evocaciones del pasado, como en “Cumpliendo años”, afirman la continuidad de los días y de las noches de amor: “Brindemos, sin embargo, / cada año por el día del comienzo, / la noche que aún deslumbra”. Los signos culturales instalan en un tiempo concreto el sucederse de esa historia en retazos de intensidad sentimental: películas —*Sólo para tus ojos*, *El caso de Thomas Crown*—, músicas —el bolero *Tú me acostubraste*, el *standard In the windmills of your mind*—, versos y otras alusiones literarias —William Carlos Williams, Juan Ramón Jiménez, Anne Perry— introducen además unas notas melancólicas en la recuperación de esa historia de amor y deseo a lo largo que clarifica mucho el valor de estas ficciones autobiográficas: “No me duele esta foto con su luz/ con su tarde brillando por mis ojos/ y los tuyos, me duele aquel instante eterno/ que no se fija ni se va, / aquel momento nuestro para siempre: / tú y yo, el río/ y sus aguas revueltas. / El tiempo/ corriendo con el día entrenublado/ y el leve azul del norte”.

Contrastando con los poemas de “Palabras nuestras”, la conciencia del transcurso en “Los instantes del tiempo”, abre otra forma de desasosiego que arrastra toda recuperación de lo vivido como pérdida y también como defensa precaria de lo que sobrevive: “El ayer que me hizo/ no sé dónde está. / El que me deshizo sí: / está aquí, conmigo, / presente todos los días”. Entre la presión en la conciencia de la temporalidad en “Tántalo o el mañana”, la angustia de los sueños inquietos, en “Desamanecer en agosto”, o los oscuros pensamientos desde lo alto de la Alhambra, en “La Alhambra junto a la tarde”, Mora deja otro



espacio a la melancólica alegría de una mujer que juega con su nieto, en “Nubes”, al testimonio de amistad en “Dedicatoria”, a Ángel González, y también a la reafirmación voluntarista entre los brumosos sueños amenazantes: “Suave es la noche/ todavía”.

Lo que sobrevive, lo que afianza moralmente a la protagonista de estas ficciones es, en la magnífica última parte, “El cuarto de afuera”, la relación con los otros en los espacios salvados de la infancia y la dependencia de una Historia que se recupera a partir de la evocación infantil del padre, con su vida deshecha de perdedor en “el silencio de los vencidos” y “la algarada de los vencedores” en un tiempo de posguerra que fecha con precisión estas ficciones autobiográficas.

Enlazando con las evocaciones de *Caligrafía de ayer*, *Contradicciones*, *pájaros* y *Bajo la alfombra*, sus libros últimos, los poemas que cierran *Ficciones para una autobiografía* alcanzan un simbolismo histórico que ya sitúan otras dos citas precisas, la de Ana María Matute —“La infancia dura más que la vida”— y la de Carlos Barral: “Qué oscura gente y qué encogidos vamos”. En un nuevo vaivén entre el pasado y el presente, Ángeles Mora dibuja unas miradas melancólicas a los fragmentos de la memoria en las que reviven los antiguos muchachos con sus juegos, las voces familiares, los aromas y los sabores en tiempos de escasez —“La hora de la merienda”—, el cine de verano, las primeras lecturas, los espacios domésticos, en fin, esos “espacios del tiempo” de que hablaba Juan Carlos Rodríguez en su presentación de este libro: “Pero abro los ojos/ para arrancarlos de su vértigo, / porque hoy he entrado en este hueco de ausencias, / en este viejo patio sobre el patio de ayer/ de mi vida, / y ya no sé por qué es tan dulce el sol/ sobre este joven limonero, / si ahora su luz gastada/ se inclina hacia la noche/ sin nada que alumbrar. / Si he perdido mis años/ y las rojas hogueras ya tiritan, / azules, a lo lejos”.

Cierra el libro “El cuarto de afuera. (Relato en blanco y negro)” un espléndido tríptico narrativo dedicado a la demorada evocación del padre. En sus versos se concentran los signos de un tiempo de posguerra, la tristeza de los vencidos, la mirada esperanzada en el futuro contemplando a los niños e imaginando un futuro mejor: “éramos los niños, / parecíamos el futuro/ en tus ojos cansados”. Ángeles Mora subraya así, en la conclusión de este nuevo libro,



la dimensión histórica de toda su escritura con lo que es a la vez un homenaje al padre y a su tiempo de miseria y las indudables señas de identidad de la protagonista de estas ficciones autobiográficas, rematadas con la versión personal de los versos finales del poema “Biotz beguietan” de Blas de Otero: “Esta es la historia de mi vida, dije/ y tampoco era”.

# Diablotexto **Digital**

LUIS MATEO DÍEZ: *LOS DESAYUNOS DEL CAFÉ BORENES*  
Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2015, 175 pp.

CLARA MONZÓ  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

“Las apasionantes complejidades de la literatura y las desagradables complicaciones de la vida”. Estas dos perspectivas se ofrecen en *Los desayunos del Café Borenes* como condiciones convergentes, asimiladas bajo la mirada única de quien ha vivido al amparo de los libros. Más que una novela, el volumen se escinde en dos textos independientes pero complementarios donde ficción, memoria y narración polifónica transitan al abrigo del certero lenguaje de Luis Mateo Díez.

El primero de los textos, de título homónimo al de la obra, dibuja el que va a ser el escenario fundamental: el Café Borenes, unas coordenadas cotidianas donde los personajes van apareciendo sin ruido de fanfarria entre los golpecitos de las tazas. El punto de partida es, por lo tanto, sencillo, y se articula en torno a los encuentros diarios del escritor Ángel Ganizo y su tropa. Un café que inaugura las mañanas de los camaradas y que enlaza hacia el pasado con la tradición de las tertulias literarias. De haber en esta perspectiva nostalgia de otros tiempos y otras mesas es, en todo caso, una de las múltiples vertientes con las que se traza una obra —“un opúsculo”, dirá Luis Mateo Díez— que, como los cafés, está compuesta por obras sucesivas.

En la reunión de Ángel y sus contertulios, la percepción del Café aparece delimitada, y consecuentemente presentada al lector, a la medida del novelista y sus hipocondrías. Ante la ausencia de rasgos físicos, sus compañeros de café



se escudan en su nombre de pila, pero el peso de su construcción se reduce a la asociación entre personaje y discurso; un nombre propio y un posicionamiento al respecto de la materia literaria. Así, paulatinamente conocemos a este clan de “desayunadores”: Lezama, la mano derecha reconvertido en némesis crítico; Vericio, el de los chascarrillos; Silvia, la apuntadora infalible; y los figurantes, Cremades y Tello Ercina. En este pretexto argumental de los encuentros, se entreteje esa otra obra, una de corte metapoético que centra su mirada voraz en el germen de la escritura misma. Sobre el Borenes se proyecta entonces una panorámica con muchas fauces que pretende morder los entresijos de una literatura entendida como multiforme. Para los personajes, sin embargo, no deja de ser un paraíso de barrio, construido sobre unas bases que, en realidad, nunca fueron sólidas y que se sostienen a fuerza de una determinación que apuesta por nadar a contracorriente. Los contertulios, tal vez amigos, aunque eso es lo de menos, se aferran alrededor de la mesa al nexo que los mantiene unidos: la supervivencia.

Simultáneamente y con rotunda riqueza sintáctica se cruzan en haz las voces narrativas: las pesadumbres de Ganizo, la acidez de Lezama o la intervención de un narrador súbito, que decide moderar en el juego dialógico. De este modo, los desayunos se disponen a modo de retales sobre una línea discontinua, donde los interlocutores toman las riendas del discurso a su antojo entre cafés y churros. El tejido emergente de este coloquio poco convencional, con ciertas reminiscencias del diálogo griego, radiografía el esqueleto de una literatura evidenciada como producto de mercado. Las reflexiones primeras de Ángel asumidas como locura, funcionan como pistoletazo de salida al tiempo que legitiman la conformación de un catálogo crítico de los principales agentes interventores en el hecho literario. La materialización de la “enfermedad literaria” se esgrime tácitamente entre los miembros del Café como símbolo irredento de su resistencia.

Por el refugio discursivo del Borenes desfilan editores, editoriales y, para desasosiego del protagonista, a menudo novelistas. El intercambio, a veces punzante, a veces humorístico, casi siempre mordaz, de puntos de vista, saca a relucir el cambio en los mecanismos que regulan las leyes del libro. Expuesto



desde un escaparate, un libro ofertado ya no al enfermo, sino al comprador. Ángel se entrega a la crudeza de sus amigos como a sus lectores, con la inseguridad y las fobias del escritor cansado, que languidece al mismo tiempo que la ciudad, los cuerpos y la novela misma. En las reuniones diarias no hay cabida para anécdotas cotidianas, o tal vez el narrador haya decidido no seleccionarlas para nosotros. Pues es en aquel ofrecimiento de Ángel donde Lezama y el resto encuentran su identidad, en la consciencia de saberse lectores utópicos, deseables, amantes literarios a la antigua usanza.

La punzada de esta enfermedad literaria y el debate a muchas voces cede el paso en el siguiente texto a una sola voz: la del autor. En *Un callejón de gente desconocida*, Luis Mateo Díez deja que sea el yo quien asuma los riesgos de una narración-testimonio concebida a modo de poética sobre la construcción novelesca. Esta segunda parte, de corte ensayístico, se propone como un cuasi decálogo que permite delimitar un *ars scribendi* asumido con firmeza. A través de las nueve secciones que la conforman, la obra explora los caminos de la ficción y se muestra como “un recuento” de varias caras, al mismo tiempo testimonial y pedagógico. La exposición identitaria de su autor conecta con la locura de Ángel Ganizo y la transforma aquí en obsesión, por sus novelas, por el proceso de escritura y, aún más, por la palabra misma.

¿Pero por qué este *callejón*, estas *gentes desconocidas*? Hay en estas páginas un sincero elogio, desprovisto de cursilería, de la imaginación, que regresa en parte a los modos de construir de la mente infantil. Luis Mateo Díez da un firme voto de confianza a la materia de los sueños, a la fantasía, entendida dentro de una narración sin limitaciones autoimpuestas. La figura del novelista, en tanto que creador, se eleva sin tapujos al rango de demiurgo y es aquí donde la creación de universos y realidades se reivindica, en contraste con este ritmo social nuestro estigmatizado por el pragmatismo, como una merecida hazaña histórica:

Nada hay más saludable para la vida que incrementarla, aunque sea inventándola. La deuda que la humanidad tiene con los fabuladores, con los artistas en general, es como poco paralela a la que tiene con los grandes inventores que han venido allanando la precariedad de la existencia humana. Una deuda, en cualquier caso, con el ahondamiento genuinamente imaginativo de la condición a la que pertenecemos.



La materia literaria se hace tan tangible en los dos textos que conforman *Los desayunos del Café Borenes* que hace innecesario tratar de buscar entre ambos puntos en común ocultos. En el primero, los vértices de las voces narrativas acaban por fundirse con disimulo para aventurar el perfil de un único gran personaje en forma de una corriente de pensamiento que recoge el testigo en el segundo. Y, subyacente en el fondo, en este díptico coherente late la invitación a ser leído como una poética, erigida sobre el diálogo entre el escritor, sus desayunadores o el conjunto de sus fantasmas literarios. Una apología que ensalza la ficción, ese callejón que es la novela, no solo como el oficio del autor, sino como una salvaguardia para aquellos, escritores o lectores, que decidieron fundir la vida con los libros.

# Diablotexto *Digital*



SARA MESA: *CICATRIZ*  
Barcelona: Anagrama, Col. Narrativas Hispánicas, 2015, 200 pp.

ÁNGELA MARTÍNEZ FERNÁNDEZ  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

La construcción del sentido es un lugar de lucha  
[...] Las narrativas de la resistencia desafían y  
hasta subvierten las formas dominantes y se  
involucran en la dialéctica del control.

(MARSHA WITTEN)

La última novela de Sara Mesa, *Cicatriz* (2015), indaga en las posibilidades del mundo virtual y lo convierte en el centro de la narración para construir sentidos poco explorados en la narrativa española actual. La relación entre dos personajes (Sonia y Knut) será suficiente para abrir diferentes problemáticas que, a día de hoy, deberían ocupar un lugar central en la escritura.

Dos desconocidos, a setecientos kilómetros de distancia, hablan día a día por Internet, se envían regalos durante años y apenas cruzan fugazmente la barrera de lo físico. El tipo de *relación amorosa* que se plantea en la novela está, desde luego, situado fuera de los patrones sociales hegemónicos porque, si bien es cierto que cada vez son más las personas que establecen relaciones amorosas por Internet, el nivel de representación cultural de esta modalidad social resulta insuficiente. La novela explora un tipo de relación poco corriente en la narrativa que, sin embargo, ya tiene una presencia importante en la vida de muchas personas y en los medios de comunicación —no hay más que



remitirse a la emisión del ya folclórico y famoso programa *El diario de Patricia* para ver cómo durante varias emisiones acuden al plató de televisión una gran variedad de parejas que, como Sonia y Knut, llevaban años hablando por correo electrónico y jamás se habían visto. (La diferencia radica en que estas personas cumplieron la función de *atractivo televisivo* para una de las cadenas más comerciales de nuestro país —Antena 3— y aquí el escenario se presenta dentro de una novela con dos personajes ficticios).

La literatura, por tanto, que ha sido siempre uno de los escenarios predilectos para las historias de amor, se convierte ahora en un espacio para el intercambio de correos electrónicos, para la representación de otras formas de relacionarnos. En uno de los capítulos finales, el protagonista le cuenta a Sonia varias historias de amor entre personajes de novelas y afirma: “un escándalo, claro, para la sociedad a la que apuntan con el dedo” (141). Nada más revelador que esta cita para aludir a lo que está haciendo Sara Mesa con su novela: señalar con el dedo a una sociedad que, a pesar de que nuestro gusto por lo romántico y lo clásico nos lo impida asumir, ya establece buena parte de sus relaciones a través del espacio virtual.

Otro de los discursos que entra en circulación en la novela tiene que ver con los robos cometidos sistemáticamente por Knut para enviarle a Sonia todo tipo de artículos. Este asunto, igual que el de las relaciones amorosas, no puede dejar de perfilarse sin señalar las contradicciones que implica. El personaje de Knut roba de todo en los grandes almacenes y a las grandes marcas: libros, lencería, camisetas, zapatos, etc., él lo vive como una manera de cuestionar el orden burgués, sin embargo, está robando sus productos porque los venera, está adquiriéndolos de forma ‘diferente’ al resto, pero con el mismo deseo consumista de fondo, con la misma idolatría por el tacto de seda de un sujetador caro: “*Es un proceso legítimo de reapropiación de los bienes que nos han sido robados a nosotros previamente*, le dice. [...] *Siempre hubo cazadores y cazados, vigilantes y ladrones, control y descontrol*, sentencia Knut. Así es como funciona el mundo” (2015: 29-31) “Al fin y al cabo, ¿cuál es la diferencia? Todo lo que ella obtiene con el trabajo, lo obtiene él más fácilmente saltándose la escala de mando del sistema burgués” (56) “¿Acaso el trabajo y la familia no son los pilares del



sistema burgués?” (91) “Escapar del sistema burgués pasa en primer lugar por cambiar el paradigma de la propiedad. ¿A quién pertenecen los bienes? ¿Quién tiene derecho a poseerlos o incluso a exigir su posesión?” (92). Este personaje crea un discurso, *a priori* enfrentado con el orden burgués, que entra en contradicción con sus actos y que, en muchas ocasiones, puede llegar a incomodar a los lectores ya que no nos queda más remedio que preguntarnos constantemente: ¿está justificado lo que hace Knut? ¿Es un comunista o es un retrato paródico de un hombre que no quiere trabajar? ¿Si tanto odia a las grandes marcas y su régimen de explotación por qué adora sus productos? No es un trastorno bipolar, desde luego, lo que le ocurre a Knut es la radicalización de lo que hoy en día experimenta el sujeto moderno: una contradicción entre la ética y su forma de vida dentro de un sistema capitalista.

Dentro de la indagación de las problemáticas del sujeto moderno (además de los robos de Knut), la novela pone en escena una nueva disyuntiva: ¿individualidad o colectividad? *Cicatriz* muestra el discurso de una de las dos caras de la moneda, aquella en la que Internet puede ser un espacio para las individualidades férreas:

Siempre me río de los que afirman defender a las minorías, puesto que la primera minoría es el individuo. El grupo apareja inevitablemente un precio moral e intelectual que, una vez que se paga, jamás puede recuperarse. El mal es el grupo en sí. El sentido de pertenencia a un grupo siempre genera violencia. Hay algunos que piensan que, para evitarlo, la solución es que el grupo se amplíe lo más posible. Pero otros creemos que para ir a por la vida no hace falta ningún paraguas. Vamos mucho mejor solos (36-37).

Estas palabras de Knut como ‘lobo solitario’ se suman al debate emergente en torno a Internet: ¿es una herramienta para potenciar la individualidad o genera nuevas formas de colectividad? Hay ejemplos que corroboran ambas posiciones: desde personas con perfiles que navegan en solitario por la red hasta colectivos enteros de trabajadores que abren páginas web para la reivindicación de sus derechos laborales. El espacio virtual, así como el espacio narrativo, se ha convertido en un lugar en disputa. La herramienta que nació ligada a los principios neoliberales de la individualización, va siendo (re)conquistada por intereses colectivos —y lo mismo sucede con la novela: frente a la defensa del libro como un lugar para el individuo a solas, nacen prácticas que proponen la narración como un espacio de voces colectivas—. La



novela de Sara Mesa pone en escena con el personaje de Knut un tipo de discurso anclado en la idea clásica de la literatura (y de Internet) como un espacio de identidad individual: “El cine es una producción grupal, mientras que la literatura es, por defecto, el fruto espiritual del individuo sin más, enfrentado a solas consigo mismo” (106).

Ahora bien, llegados a este punto, la narración se sitúa en el origen mismo de la cicatriz: el cuestionamiento y la problemática que rodea al estatuto de la literatura. Seguramente, en la narrativa española actual encontraremos pocas novelas que dejen tanto en evidencia el carácter de *producto* como lo hace la obra de Sara Mesa. Una lectura retrospectiva del libro nos permite ver cómo los regalos de Knut se han ido convirtiendo, poco a poco, en una amalgama homogénea donde los sujetadores de marca comparten caja con los libros, los perfumes y las medias:

Primero fueron los libros, a los que se añadieron los discos; después comenzaron los perfumes; cuando eran demasiados mandó un sujetador, a lo que ha seguido todo tipo de lencería, pasando después a los zapatos, las cremas, la ropa de marca... Cuando todo parece desgastarse por la costumbre, llega una novedad. ¿Dónde está el fin? (129).

Así, la literatura aparece relegada al que —deberíamos asumirlo ya— es hoy en día su ámbito mayoritario: el de las mercancías.

No obstante, frente a esta realidad, la autora se cuestiona —y eso es lo que se traduce en las decisiones narrativas de *Cicatriz*— cómo crear una literatura no estandarizada que escape al estatuto de *producto*. Al plantear una novela que habla de deseos no normalizados y de realidades complejas, parece que la narración quisiera por lo menos cuestionar lo que Martín Nogales llamó ‘literatura kleenex’, es decir, literatura que se deja hacer, que *se deja convertir en producto* sin cuestionarlo:

Un producto perecedero, fugaz, consumible, caduco, con una fecha de caducidad marcada por la rentabilidad inmediata. Así se ha llegado al concepto radical de la literatura kleenex, que responde a un consumo rápido. Representa la lógica del capitalismo puro aplicada a la producción editorial (Nogales, 2001: 190).

*Cicatriz* es una forma de interrogarse sobre la cosificación a la que se ve sometida la literatura para poder alcanzar la rentabilidad del resto de productos a la venta.



En definitiva, la utilización del mundo virtual como centro de la narración permite a la autora explorar y representar modalidades sociales que a día de hoy emergen cada vez con más fuerza y que necesitan ir abriéndose paso en los universos de sentido de la narrativa española. Ya en 2014, un año antes de la publicación de *Cicatriz*, la escritora Elvira Navarro publicaba una novela titulada *La trabajadora* donde también se narra el hastío de una mujer que trabaja frente a un ordenador. Mientras que el personaje de la novela de Elvira Navarro sufre una crisis nerviosa y abre un universo narrativo en torno al desgaste mental de la protagonista, la salida que encuentra Sonia al aburrimiento de la pantalla termina dando lugar a una relación con Knut basada en el intercambio de todo tipo de productos: “La apatía se extiende como un cáncer, piensa. Como una enredadera, agarrándose firme en cada curva. Cada día mete menos fichas en la base de datos.” (2015: 14). El ordenador, por tanto, se presenta en ambas novelas como un nuevo universo de sentido, como un nuevo generador de tramas (psicológicas, de acción, etc.) que representa problemáticas sociales actuales y visibiliza nuevas formas de amor y de malestar.

# Diablotexto **Digital**

MIGUELANXO PRADO: *PRESAS FÁCILES*  
Barcelona: Norma Editorial / El Patito Editorial, 2016, 96 pp.

MANUEL BARRERO  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA / TEBEOSFERA

Uno de los pasajes clave de la película *The Wolf of Wall Street* (Martin Scorsese, 2013) es cuando el protagonista, brillantemente interpretado por Leonardo DiCaprio, está seduciendo a un futuro cliente por teléfono mientras escenifica un exagerado acto de sodomía sobre ese mismo cliente. Se trata de un momento de elevada crueldad moral que se plantea en clave cómica, llevado a cabo por un presunto experto en inversiones que en realidad es un lince para la estafa y que alardea de sus logros profesionales simulando uno de los actos más lesivos sobre la dignidad de un hombre (independientemente de su orientación sexual) por ser una metáfora de “te estoy jodiendo”, en este caso económicamente.

Esa película exploraba uno de los aspectos más sucios de la gestión del dinero en la sociedad contemporánea. Scorsese no ha sido el único cineasta que se ha preocupado por esta cuestión, desde el éxito de *Wall Street* (Oliver Stone, 1987) bastantes han sido los guiones cinematográficos inspirados por casos de bancarrota, malos negocios en bolsa, compra de activos, contratos millonarios de altura, gestiones financieras vinculadas con el crimen organizado, etcétera; posiblemente haya miles de guiones con esta cuestión en un segundo plano. También ha sido un argumento habitual en la novela de consumo, y se aprecia en otros medios de comunicación, como el cómic, si bien es verdad que lo más



habitual es el argumento centrado en la figura del apolíneo millonario o empresario que se acerca demasiado al calor cegador del dinero. Los casos en los que el protagonista es el estafado son menos, aunque en el cine también los ha habido (*Assault on Wall Street*, de Uwe Boll, estaría en un extremo; *Margin Call*, de J. C. Chandor, en el otro).

En el cómic no ha sido tema habitual, aunque hay casos emblemáticos de tramas financieras en muchas vidas de superhéroes (como Iron Man o Spider-Man), tebeos franco-belgas que tienen este asunto como eje principal (*Largo Winch*, *Ghost Money*) y algunas obras destinadas a tratar este asunto directamente, como *El negocio de los negocios*, obra de Astier, Robert y Lindingre. En España no ha sido muy habitual el tema salvo para practicar la crítica ácrata (varios tebeos de Marcos Prior), la alegoría (ahí tienen a Santiago Valenzuela), o directamente para ejercitar la sátira (casi toda la obra de Brieva), pero los relatos largos centrados en la crisis financiera y la corrupción que lleva aparejada no han abundado demasiado hasta recientes fechas, cuando la historieta ha encontrado rutas para la protesta alejadas de la fantasía. El hecho de que el cómic haya dejado de ser un medio de masas tiene parte de culpa de este viraje hacia el compromiso social o político, porque en los estándares narrativos de la cultura popular producida para el consumo y el puro entretenimiento no caben muchas profundidades sobre los males que realmente corroen al mundo, que generalmente se reducen a dos. Uno es el odio, naturalmente. El otro es la codicia.

Trabajar en la historieta con uno de estos asuntos de fondo no es fácil. Es un tema algo grisáceo del que cuesta hablar con casi todo el mundo y que no suele apetecer. La vida de los que se lucran o la de los que pierden una fortuna tiene su atractivo, pero la existencia de quien lucha humildemente por sobrevivir o de quien es víctima de un fraude a nadie interesa. Para abordar esto hay que llegar al escenario narrativo con muchas tablas y enfrentarse al relato sin mostrar miedo a esa quebradiza línea del éxito que persigue todo autor. Esas agallas las exhibe orgulloso Miguelanxo Prado, que tras su flamante Premio Nacional nos ha sorprendido con una obra policíaca gris titulada *Presas fáciles* (Norma, 2016) en la que aborda el asunto de las acciones preferentes, los desahucios y la



corrupción política en nuestro país. Prado es un maestro de la creación de atmósferas y de personajes, como bien ha demostrado a lo largo de su carrera, en la que ha tratado en profundidad algunos de las preocupaciones humanas actuales: la falta de comunicación y la fragilidad de la memoria. En este libro aborda otro tema tan preocupante en nuestro tiempo como lo es la perturbación de la ética. O su demolición. El tebeo, exquisitamente editado sin color, cuenta en noventa páginas el singular caso de una población gallega en la que varios bancarios comienzan a ser asesinados de manera sistemática siguiendo un esquema jerárquico. La única vinculación entre ellos era la participación (como empleados) en las campañas de venta de acciones preferentes y de las gestiones para conceder hipotecas u otro tipo de préstamos o negocios que tenían “letra pequeña”, y que han acabado sumiendo en la desorientación o directamente en la miseria a muchos incautos confiados. Prado pone al frente de la investigación a una mujer, soltera y sola, emocionalmente fuerte e ideológicamente de izquierdas, que demuestra gran entereza para llevar adelante las investigaciones y que tiene que esforzarse por no tomar partido por los culpables de los crímenes. Es aquí donde reside la grandeza de este tebeo que en una primera lectura parece un simple recorrido por un informe policial ilustrado con bustos y cabezas parlantes. De hecho, resulta lento, y debido al escaso desarrollo emocional de los protagonistas todo fluye apaciguado por los tiempos medidos y por los grises del acabado de las viñetas. Y esto dura hasta el momento en el que uno de los responsables de los crímenes declara las razones que los motivaron, la podredumbre del sistema, la ruptura del contrato social.

Esta alusión a Rousseau no se hace gratuitamente, porque una de las desembocaduras del planteamiento de la hipótesis explicativa de la autoridad política fue la teoría contractualista de John Rawls, según la cual se pueden restablecer unos “principios generales de justicia” si ciertos individuos actúan bajo el llamado *velo de ignorancia*. Esta teoría quería alcanzar la justicia como equidad, pero el liberalismo político mal entendido ha terminado pervirtiendo esa idea de un modo harto peligroso, por un lado, llevando el liberalismo a ultranza (hasta la corrupción de la clase política y financiera) y, por el otro, generando un



florecimiento del populismo revanchista. Son consecuencias no deseadas del (aparentemente) insuperable problema de la justicia distributiva, que ni economistas, ni politólogos ni filósofos han solventado.

Prado muestra en su tebeo una posibilidad que no deja de repetirse una y otra vez en los medios hoy, no ya como eslogan, también como ficción: ¿En qué momento el oprimido puede rebelarse contra el sistema y cómo hacerlo si los responsables de la podredumbre son inalcanzables? Una de las formas habituales de resolverlo en la ficción es violentamente, con la administración de la muerte incluso, como un fin de llamar la atención sobre el oprimido. Pero esto abre otro debate de carácter moral, uno sobre la corrupción de la ética humana en sí misma, porque agrediendo a los empleados del sistema solo dañas a quienes también forman parte de ese entramado de vidas y afanes que el propio sistema controla. En el cine de acción es cada vez más habitual encontrar resoluciones a conflictos de este tipo, con el asesinato de uno de los responsables, el ataque terrorista sobre un símbolo o la venganza contra una delegación. Pero es imposible atacar de una manera eficaz al mismo corazón del sistema financiero, bien porque carece de él, bien porque está tan extendido que ya resulta casi imposible acabar con sus manejos.

Prado lo sabe y nos coloca en esa tesitura de aplaudir al explotado que se desfoga y que aplica su rencor sobre... otro explotado, solo que este además resulta ser un transmisor de las imposiciones del sistema. Y lo terrible es lo que flota al final del tebeo, esa idea de “culpabilidad” no asumida. Porque en cierta manera todos seguimos alimentando este organismo que se corrompe y que nos corrompe, todos usamos sus delegaciones, aspiramos a sus regalías, todos ambicionamos la riqueza y disfrutamos con sus promociones comerciales, fuente de dicha. Más que nunca, la felicidad del mundo desarrollado está pendiente de la posibilidad de gastar (y luego poder declararlo por una red social que alimenta una de las mayores explotaciones capitalistas de la historia). Por fortuna tenemos esa posibilidad de desfogue, de protestar contra los injustos tejemanejes de quienes nos prestan, de desear destruirlos e incluso —en la ficción— de asesinarlos, o al menos a sus representantes. Eso siempre consuela un poco.



Atención, no se trata de un tebeo sobre la tragedia de ser un jubilado en España en el siglo XXI. No es un cómic sobre la tercera edad ni sobre un grupo marginado. Se trata de un libro sobre personas que son posible objetivo de las artimañas de los codiciosos. Las presas fáciles somos todos.

# Diablotexto **Digital**

PACO ROCA: *LA CASA*  
Bilbao: Astiberri Ediciones, 2015, 136 pp.

JOAN MIQUEL ROVIRA COLLADO  
UNIVERSIDAD DE ALICANTE / UNICÓMIC

Es un motivo recurrente como parte del proceso de duelo de las personas, la expresión artística y especialmente la literaria para enunciar los distintos sentimientos. No puede uno dejar de pensar en sus clases del Instituto donde se nos enseñaban las *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, como el primer recuerdo que muchos tenemos de este tema y en la adolescencia hemos escuchado en las canciones de Paco Ibañez. Luego, hablando de historieta, por supuesto nos viene a la mente obras como *Maus* de Art Spiegelman o más recientemente *El Arte de Volar* de Kim y Altarriba.

Estas obras suelen relacionarse con temas considerados importantes (la Segunda Guerra Mundial, los campos de concentración, la Guerra Civil Española, los soldados republicanos en la Segunda Guerra Mundial...), y que se desarrollan como parte fundamental de la acción. Pero en cambio, el contexto social y político de esta obra es diferente y eso hace de ella algo diferente y especial.

Podría parecer que en este caso el argumento se queda solo en una memoria más personal e íntima, basada únicamente en la relación padre e hijo, pero como cualquier buena historia, con este ejercicio de memoria personal el autor nos regala también una gran dosis de memoria colectiva, de parte de nuestra historia: los deseos de miles de personas de clase humilde que aspiran



a convertirse en una nueva clase media, que buscaban algo mejor para sus hijos e hijas, escenificado en una segunda vivienda construida con su esfuerzo, un elemento de microhistoria que nos ayuda a poder hacernos una imagen de la sociedad de los primeros años de la democracia. O esos deseos puestos en la higuera, que nos muestran el hambre de los niños de la posguerra.

La memoria empieza a establecerse como uno de los temas fundamentales en la obra de Paco Roca y es una de sus marcas más reconocibles y destacables, una memoria que mira en lo personal, pero también en lo colectivo, la memoria perdida, la memoria de otros, o la memoria de los vencidos.

Pero es verdad que esta obra encuentra su fuerza en la memoria íntima, es una memoria ficticia, ya que, aunque podemos reconocer al autor y su entorno, los recuerdos no son exactamente autobiográficos, por ejemplo, Paco Roca no tiene hermanas, y sus propios hermanos le han dicho cómo creen que los tres hijos que aparecen son realmente varias versiones de él mismo<sup>1</sup>.

El proceso de duelo del autor se produce en un momento particular coincidiendo muy cerca en el tiempo con el nacimiento de su hija, y dentro del tópico, como él mismo reconoce, desde esta nueva paternidad esto produce un cambio en la perspectiva de la relación con su propio padre que se ve reflejada como inspiración fundamental en el argumento de esta obra.

Una obra que nos narra el regreso de tres hermanos tras la muerte de su padre a la casa que la familia tiene en el campo y en donde han pasado tantos momentos de su infancia, y que están pensando en venderla. Poner la casa y todos los objetos que encuentran en ella en orden marca el desarrollo de la historia, las relaciones de los hijos con su padre, su historia personal.

Destaca Pepo Pérez en su reseña<sup>2</sup> las distintas influencias de Paco Roca, autores como Chris Ware, Seth, o Richard McGuire han influido en general en su obra y en su manera de entender la narración gráfica. El dibujo del autor, claro, limpio, detallado cuando lo requiere, en una obra editada en formato

---

<sup>1</sup> Véase: [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/30/actualidad/1448908973\\_011049.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/11/30/actualidad/1448908973_011049.html)  
[25 de julio de 2016]

<sup>2</sup> Véase: [http://cuadernosdecomic.com/docs/revista5/la\\_casa.pdf](http://cuadernosdecomic.com/docs/revista5/la_casa.pdf)  
[25 de julio de 2016]



apaisado, un formato que ayuda a hablar de esos recuerdos y del paso del tiempo.

Pero lo que utiliza perfectamente para situarnos en cada momento, es el uso de distintos tonos de colores para evocar los diferentes momentos temporales, de una manera que sigue mostrando la madurez artística del autor, la utilización de secuencias que se van entrelazando, que suceden en el mismo lugar, pero en tiempos distintos.

Otro elemento que quiero destacar es la vinculación constante de los recuerdos a distintos objetos, como comenta Gerardo Vilches<sup>3</sup>, estos objetos dan forma a la historia: la cisterna que gotea, el muro casero que está por reparar, la persiana rota que el hermano repara, la vista al mar desde la ventana, la lluvia en el garaje, la pérgola que todavía está por construir, la mesa en donde se celebraban las comidas familiares, los recortes de periódicos que nos indicarán algunos de los elementos de la relación del protagonista con su padre, o la higuera que no solo sirve para mostrarnos los recuerdos de los hijos, sino que nos sirve para narrar recuerdos propios del padre que nos son transmitidos por su vecino y amigo.

Además, utiliza en algunos momentos unos recursos narrativos brillantes, como cuando en una sola página acumula referencias y recuerdos, como si se tratara de un árbol genealógico (2015: 31), o en las líneas temporales del almendro a través de los anillos del tronco (33), pero personalmente quiero destacar esta ilustración:

---

<sup>3</sup> Véase: <http://www.entrecomics.com/?p=109253> [25 de julio de 2016].

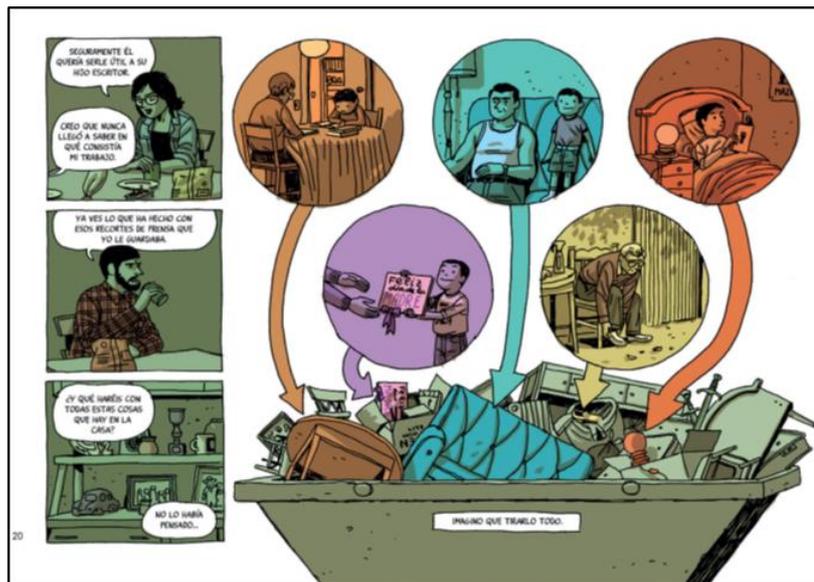


Fig. 1. *La casa* de Paco Roca (20).

Aquí se puede observar la capacidad de Paco Roca para llevarnos a varias historias con un simple objeto señalado con una ilustración, pero que a su vez, cada viñeta traslada al lector a recuerdos propios que se nos pueden generar en relación con esos objetos y situaciones en donde todos nos reconocemos (la lámpara que evoca la lectura nocturna, el sofá en donde vemos la tele con nuestro padre, estudiando en una mesa, etc.), el autor ya nos ha introducido de esta manera totalmente en la obra, colocándonos recuerdos en los que todas las personas nos podemos sentir identificadas y solo estamos en la página 20.

Podríamos seguir hablando del momento creativo del autor, pero Paco Roca nos ha mostrado que es ya uno de los narradores fundamentales, y creo que es más fácil remitirme a estas palabras de Álvaro Pons:

Solo puedo decir que entra directamente a la médula. Intento ser objetivo, pero me es imposible: es una obra que me ha emocionado profundamente, que me ha hecho recordar muchos momentos de mi vida y situaciones muy similares. Paco ha trascendido ya cualquier intento de categorización, es un narrador en estado puro, de esos que sabe llegar al lector directamente. Establece una férrea cadena entre las viñetas y los sentimientos, sabe dónde tocar, pero también cómo y durante cuánto tiempo. Maneja los ritmos para bordear brillantemente el melodrama y moverse con soltura y comodidad en el territorio de los sentimientos. Está ya en ese Olimpo de los narradores perfectos, como Carlos Giménez y pocos más<sup>4</sup>.

<sup>4</sup> Véase: <http://www.lacarceldepapel.com/category/lecturas/>



Resulta cada vez más difícil asociar a Paco Roca con una única obra, si presentábamos a Paco hace años como el autor de *Arrugas* y con *Los surcos del azar* nos dio otra obra de referencia, de madurez artística, y calificada por toda la crítica como una gran obra maestra, quizá pensábamos que iba a pasar más tiempo en donde nos daría excelentes trabajos (personalmente soy un apasionado de todas sus obras), pero *La Casa*, publicada tan cerca de los *Surcos del Azar*, se ha convertido en otra obra de referencia, hablo de esas obras que cuando alguien no lector habitual de tebeos, o que no conoce la obra de Paco Roca, te pregunta por algo que leer, seguramente antes diría de empezar con *Arrugas* y que con más tiempo leyera *Los surcos del azar* pero ahora mismo recomendaría a cualquiera iniciarse con *La Casa*.

# Diablotexto *Digital*



CARLOS SAHAGÚN: *POESÍAS COMPLETAS (1957-2000)*  
Sevilla: Renacimiento, 2015, 275 pp.

LUIS BAGUÉ QUÍLEZ  
UNIVERSIDAD DE MURCIA

En *Bartleby y compañía* (2000), Enrique Vila-Matas definía el “síndrome de Bartleby” como una enfermedad de origen desconocido y difusa sintomatología: “la pulsión negativa o la atracción por la nada que hace que ciertos creadores [...] no lleguen a escribir nunca; o bien escriban uno o dos libros y luego renuncien a la escritura; o bien, tras poner en marcha una obra, queden, un día, literalmente paralizados”. Carlos Sahagún ilustra de un modo paradigmático esa tercera modalidad. Por ello la edición de estas *Poesías completas* resulta doblemente oportuna: por un lado, permite al lector acceder a una obra poética dispersa y descatalogada; por otro, da testimonio de una dedicación literaria que desmiente el mito del escritor de genio saturnal, musa caprichosa y talante displicente.

Un año después de su muerte, Carlos Sahagún sigue siendo un poeta incómodo por varios motivos. En primer lugar, se trata de un autor de difícil inserción generacional. Por su fecha de nacimiento, en 1938, podría haber formado parte del batallón *senior* de los novísimos (como Manuel Vázquez Montalbán y Antonio Martínez Sarrión, nacidos en 1939), o haberse sumado a las almas errantes por el purgatorio del 60 (como Félix Grande, nacido en 1937). No obstante, la temprana publicación de *Hombre naciente*, en 1955, favoreció que se le hiciera un hueco en el furgón de cola de la promoción del 50. Ciertamente es que el autor repudió ese primer libro, al punto de excluirlo de posteriores



recopilaciones (y estas poesías completas no son una excepción). Sin embargo, no sucedió lo mismo con *Profecías del agua* (1958), que se alzó con el premio “Adonáis” y que ya no exhibía las adherencias hernandianas de su entrega inicial, sino la cadencia de una voz original y bien modulada.

En segundo lugar, su integración en el 50 tampoco está exenta de problemas. Si redujésemos la poliédrica imagen del grupo a unos pocos trazos, podrían distinguirse dos vertientes: la primera, atenta a las fluctuaciones de mundo urbano y atemperada por leves cesiones a una ironía corrosiva o sarcástica; la segunda, situada en un universo auroral o telúrico, y traspasada de hondura visionaria. Aunque Carlos Sahagún se adscribe impulsivamente a esta segunda corriente, bajo el magisterio cercano de Claudio Rodríguez, su preocupación por los trasvases entre la historia colectiva y la historia individual conecta con las inquietudes de Valente, Gil de Biedma o Ángel González.

Por último, la obra de Sahagún es menos sorprendente que la de sus “compañeros de viaje”. En ella no encontramos ni la viveza coloquial de unos (los urbanos), ni el turbión metafórico de otros (los telúricos). Su resistencia a la artificiosa brillantez se tradujo en una suerte de existencialismo en voz baja, que renunciaba al engolamiento verbal y al aspaviento retórico. La sobriedad cuasi románica de su discurso se sustenta en un sistema de símbolos que avanza mediante un proceso de reiteraciones e intensificaciones.

Basten estas pinceladas por lo que respecta a la localización cronológica y a la conformación estética del autor. Más allá de estos rasgos constitutivos, deben añadirse algunos matices que apuntan a un temperamento contradictorio. Después de dar a las prensas *Primer y último oficio*, Sahagún dejó de publicar, aunque ahora sabemos que no abandonó del todo la labor creativa. Con cuarenta años, el escritor tomó la resolución de convertirse en un poeta secreto, a pesar de que su biografía lírica hasta esa fecha no se avenía con la aureola del poeta maldito. Por el contrario, en los años anteriores había ido confeccionando un corpus que se despliega, en una escala de calidad creciente, a lo largo de cuatro títulos: *Profecías del agua* (1958), *Como si hubiera muerto un niño* (1961), *Estar contigo* (1973) y *Primer y último oficio* (1979, Premio Nacional de Poesía).



*Profecías del agua* encauza la poetización de un universo fluvial y transfigurativo. En estas páginas se dan cita la fuerza genesiaca del diluvio bíblico, la corriente subterránea de la historia, la desembocadura de la muerte, o la recalificación en clave geográfica de un tiempo borrascoso: “Le llamaron posguerra a este trozo de río, / a este bancal de muertos, a la ciudad aquella”. Junto con ese aquelarre elemental hallamos el desbordamiento de una sensualidad exultante (la mujer “navegable” de “Cuerpo desnudo”), los recuerdos fragmentarios de una educación cívica y sentimental (“Aula de química”), o los vislumbres de un paisaje emotivo cada vez más desleído, a medio camino entre el fulgor epifánico y la sinuosidad reflexiva. No faltan tampoco en este libro los ejemplos de una poesía crítica, pero ajena a los resortes patéticos del socialrealismo (véase “El preso”, réquiem entrañado por Miguel Hernández), ni la indagación en una identidad traumática, que refleja las escisiones de una nación fracturada.

En *Como si hubiera muerto un niño* se agudiza la tensión dialéctica entre el tiempo psíquico y el tiempo histórico. Se observa ahora la huella de un álder ego infantil que se niega a ingresar en un mundo adulto marcado por el estigma de la derrota. Más allá de la proyección retrospectiva del sujeto (“Un niño miraba el mar”, “Hacia la infancia”, “Niño en peligro”), se advierte la constante compañía del mar. Sin embargo, el Mediterráneo de Sahagún no se corresponde con la superficie tersa, luminosa y elástica que asoma en los lienzos de Joaquín Sorolla, ni admite la radiación solar que se filtra en los versos de César Simón o Francisco Brines. Las playas otoñales de Sahagún se erigen en un correlato objetivo que somatiza sus tempestades interiores. De hecho, la solidaridad recíproca entre el desarraigo de la infancia y la ondulación del mar remite a la intemperie espiritual de “los niños de la guerra”. El yo remoto que jugaba con su “espada de palo, / matando de mentira a los demás”, experimentará una maduración repentina y cruel: “Pero ese niño... En el jardín, un día / lo fusilaron”. En este sentido, la exhortación a la memoria en “Cosas inolvidables” obedece a la estructura circular de un libro que se abre con “Aquí empieza la historia” y se cierra con “Aquí / se termina la historia”.



Bajo una cobertura amorosa, *Estar contigo* profundiza en los temas predilectos del autor: la expulsión de la niñez, la fricción entre el desamparo colectivo y la intrahistoria individual, o la identificación del sujeto con un naufrago perdido en un mar de dudas. En este volumen se introducen nuevas aportaciones estilísticas, como los poemas en prosa que combinan evocación y contemplación desde el prisma de una reviviscencia machadiana. También germinan ciertas codificaciones metafóricas, representativas de un hundimiento que no es netamente social ni exclusivamente personal. Prueba de ello es la presencia de los barcos, ya sea el buque salvador que pasa de largo en “Desembarco” —expresión de una frustrada liberación colectiva tras la victoria de los aliados en la II Guerra Mundial—, o la “pobre barquilla” que protagonizará varias composiciones posteriores. Además, en *Estar contigo* se certifica la apertura hacia una mitología generacional que recicla emblemas de la revolución política y de la “rebeldía solitaria”. Sahagún se sirve del correlato histórico o de la viñeta culturalista para rendir homenaje a iconos de ayer y hoy: Marx y Engels, el “guerrillero de la libertad” llamado Ernesto Guevara, César Vallejo, Antonio Machado y Rafael Alberti. En el tramo final del libro se encuentran dos de los poemas más significativos del autor: “De la vida en provincias”, demoledora sátira de la mediocridad auspiciada por el régimen franquista, y “Epitafio sin amor”, que anticipa el desguace de la maquinaria institucional y la ruina póstuma que quedará “como un horror en la conciencia / colectiva”.

Los estertores del franquismo resuenan igualmente en el último poemario publicado en vida del autor, y acaso el mejor de los suyos: *Primer y último oficio*. El lapso entre la entrega anterior y la actual sintetiza la evolución desde una tibia esperanza hasta la constatación de que las viejas heridas van a seguir sin cauterizar. Así, el dolor en carne viva cede al fatalismo estoico y la desesperación transitoria cristaliza en una desilusión permanente. Los “mástiles quebrados”, el “despojo de las tempestades”, el “tenaz fracaso de la espuma” o la “verdad final de los acantilados” nos hablan de un violento naufragio existencial y del simulacro de una patria imposible. Si en “Invierno y barro” el poeta aún parecía confiar en la función testimonial del lenguaje (“Pues fracasó la realidad de entonces, / no sucumba el poema, no haya olvido”), esta convicción desaparece



en textos como “Final de fábula” y “Final”. En el primero, Sahagún parte del planto de Pleberio en *La Celestina* para denunciar la fabricación de un relato edulcorado, que pretende reescribir el pasado con un propósito legitimador. Por su parte, en “Final” la derrota subjetiva se propaga a la inutilidad del mundo exterior, resumido en un osario de “miradas, versos, días”, un cementerio de sueños o una última costa en cuya plasticidad rota se aprecian los flecos espectrales de Patinir y Böcklin: “Alrededor ejercen sombra y lluvia / su desolado oficio. / Pasa un otoño de olas insurrectas / por la memoria inmóvil”.

Hasta aquí llega la poesía (relativamente) conocida de Sahagún. Esta edición incorpora un epígrafe de “Últimos poemas”, que acoge veintiocho textos procedentes de un libro inédito que en algún momento iba a titularse *El lugar de los pájaros*, y cuya redacción se extiende desde 1978 hasta 2000. Si bien el largo periodo de escritura y la heterogeneidad temática justifican que estas composiciones no se ordenen dentro de un volumen cerrado, en ellas puede rastrearse la fidelidad hacia un universo creativo de insólita coherencia. Como sugiere el título finalmente descartado, la imagen ascensional de las aves supone la principal innovación en un conjunto que se caracteriza por combinar la sabiduría proverbial con la transparencia descriptiva. Grajos, gorriones y ruiseñores sobrevuelan, no obstante, una realidad carente de todo contorno humano. En algunos versos se alude tangencialmente al silencio poético del autor, aunque no se adivinen más razones que un vago desencanto: “Vibran allí, por un instante, / entre la arena y el vacío, / tantos años a la deriva / de los que nada quedó escrito”. Por lo demás, comparece aquí la constelación tópica de Sahagún: islas inmóviles, orillas anhelantes y exilios sucesivos que terminan en agua dulce (un “río de ceniza”) o salada (un “mar sin nombre”).

En nuestra época de cánones revueltos y clásicos fungibles no debería pasar desapercibida la recuperación de uno de los nombres verdaderamente importantes del medio siglo. Sobria y austera como la propia poesía de Sahagún, esta edición registra la singladura de un autor que decidió dimitir de la escena literaria, pero que convirtió esa vocación interrumpida en su primer y último oficio.

# Diablotexto *Digital*



CÉSAR SIMÓN: *POESÍA COMPLETA (EDICIÓN Y PRÓLOGO DE VICENTE GALLEGO)*

Valencia: Editorial Pre-Textos, 2016, 440 pp.

BEGOÑA POZO SÁNCHEZ  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

Italo Calvino, con su imaginación desbordante y su sabia lucidez, nos legó unas cuantas definiciones de “qué es un clásico”. De las diversas que ofrecía, más o menos canónicas, recuerdo que me llamó poderosamente la atención una que, desde entonces, llevo siempre conmigo, la undécima: “Il tuo classico è quello che non può esserti indifferente e che ti serve per definire te stesso in rapporto e magari in contrasto con lui”. Precisamente por no resultarme indiferente sino, justamente lo contrario, totalmente necesario, César Simón —desde que compré, en los años de facultad, *Precisión de una sombra*— ha sido uno de mis poetas de cabecera, uno de mis clásicos preferidos. Tanto es así que dediqué una tesis doctoral a su poesía, apuntando en las conclusiones que me parecía totalmente pertinente y necesario un estudio en profundidad de su prosa, puesto que era un camino que iluminaba su creación poética. De hecho, consideraba —y considero— que no se entienden la una sin la otra: sea cual sea el género literario empleado por César Simón, todo su universo —en *lo profundo* y en *lo alto*— se construye con una intensidad que desborda cualquier molde de escritura, dando lugar a un lirismo singular y deslumbrante que atraviesa toda su obra. Si bien podría utilizar una serie más profusa de adjetivos para calificar su escritura, me atenderé a la prudencia, puesto que el mismo César Simón se atenía más a lo sustantivo —le gustaba darse, ya se sabe, a lo esencial. Su palabra,



siempre certera, se articuló de forma unitaria y transversal a través de poemas, cuentos, ensayos, novelas, diarios o artículos de prensa. De hecho, tanto es así, que en su caso casi —diría— carece de importancia la fórmula elegida puesto que, cuando el lector se acerca a cualquiera de sus textos, el universo simoniano se abre, se ofrece, se expande radiante y se reconoce sin ningún género de dudas. La escritura simoniana es un espacio compacto e inconfundible en el cual, como en *La ciénaga* de Manganelli, resulta fácil entrar e imposible salir. También por ello, en numerosas ocasiones, se ha afirmado de este “poeta isla” que ha tenido pocos pero fieles lectores. Añadiría en este sentido que, también, ha tenido grandes valedores, ya que nunca ha resultado tarea sencilla proteger la obra de un poeta que, en su deseada intemperie, prestó escasa atención a la posible difusión de su obra literaria. Uno de ellos ha sido Vicente Gallego, poeta y ensayista que firma el prólogo de esta magnífica edición de Pre-Textos donde, por fin, puede consultarse la obra poética completa de uno de los poetas valencianos más decisivos —si nos atenemos a su influencia en algunos/as poetas, tanto en castellano como en valenciano, que han defendido fervorosamente su legado— del último tercio del siglo xx. Simón ha sido considerado un maestro, tal y como Miguel Casado apuntaba en un número monográfico de *El Urogallo* dedicado a esa “otra” poesía del 50, especialmente porque despertó la necesidad de una forma distinta de mirar y tejió un universo, intensamente lírico, donde años después seguimos reconociéndonos con asombro y estupor.

Estas y otras cuestiones son las que aborda Vicente Gallego en un prólogo denso, articulado en buena medida a partir de numerosas referencias a la obra narrativa de Simón —si bien requieren especial atención sus dos últimos e impactantes diarios: *Perros ahorcados* (1997) y *En nombre la nada* (1998)—; hecho que, a su vez, le permite ahondar en las intersecciones que apuntábamos entre los diversos géneros, así como dar una visión global del condensado universo de este poeta valenciano. A lo largo de las páginas del prólogo, dividido en apartados que responden a conceptos hondamente simonianos —“Biografía y vivencia”; “La vida secreta”; “Cuidado con el adjetivo”; “Un místico de la carne”; “Punto de partida tras la debacle contemporánea: templo sin dioses”; “Un



resplandor aterrador, el hermetismo de la conciencia”; “La rebelión contra la idea de la nada” y “El pretexto y el fervor”—, Gallego va desgranando toda una serie de conceptos y ámbitos esenciales para la comprensión de la escritura de este poeta de aledaños: intimidad, misterio, meditación, extrañeza, ocio, densidad, sacralidad, soledad, monte, caminos, silencio, mar, viento, casa, erotismo, carnalidad, elegía, plenitud, lo alto, luz, hondura, arco, aroma, cumbre, vigilia, extravío, estupor, templo, cuerpo, lo religioso, lejanía, hermetismo, estremecimiento, perplejidad, conciencia, nada, umbral, misericordia, vuelo contemplativo, arrebató, pretexto, fervor... A través de un sólido engranaje conceptual describe apasionadamente su visión de la lírica simoniana, dejando entrever a lo largo de sus explicaciones que es un gran lector y un conocedor privilegiado de la obra—tanto la editada hasta la fecha como la inédita— del poeta. Tanto es así que, a lo largo de todo el prólogo, aparecen referencias constantes a esa imbricación entre lírica y narrativa citando solo los títulos de las obras en prosa cuando, para un lector no avezado en la obra simoniana, hubiese sido deseable incorporar las referencias a las páginas concretas para facilitar el acceso a la obra original. Como mencionábamos, Vicente Gallego siempre ha sido un defensor tenaz de la obra de César Simón —a modo de ejemplo y por citar tan solo algunos hechos significativos: lo ha incluido en antologías donde solo podía escoger un poema, ha realizado una antología de su obra completa o lo ha recuperado dentro de la antología de grupo *El 50 del 50*; además de participar en seminarios de estudio sobre las Poéticas del 50 o colaborar en revistas literarias—, como demuestra su cuidado para esta edición que, insistimos, era totalmente necesaria debido a la dificultad para encontrar los primeros libros de Simón desde hace años. Estamos pues de celebración porque la editorial Pre-Textos, dentro de su Biblioteca de Clásicos Contemporáneos, ha incluido a César Simón y eso, para todos los actuales —y esperemos futuros— lectores simonianos es una noticia excepcional. Que su obra, casi después de veinte años, haya encontrado acomodo en un catálogo vivo y de altos vuelos es, probablemente, uno de los mejores regalos para quienes amamos su poesía.

Por lo que respecta a los criterios de edición de esta *Poesía completa* debemos señalar que los textos iniciales —hasta *Precisión de una sombra*



(1984)— mantienen la datación de los años de escritura —que no necesariamente coinciden con los de publicación—; mientras que a partir de *Quince fragmentos sobre un único tema: el tema único* (1985) sólo contamos con la fecha de publicación. Además, teniendo en cuenta la recopilación de lo que, hasta 1984, Simón consideraba su obra poética, Gallego explica las supresiones realizadas por el autor y las traslada a los anejos finales, de modo que el lector interesado que no tenga las primeras ediciones podrá completar la propuesta de lectura que, en su día, formuló el poeta. Sin embargo, esta edición no se caracteriza exclusivamente por dar cuenta de las supresiones; sino que también aporta algunos textos dispersos en revistas —debo decir aquí que me hubiese gustado encontrar el poema “Autorretrato”, que se cita fragmentariamente en el prólogo pero que no se recoge en los anejos, y que formaba parte de un número monográfico excepcional que le dedicó la revista de Sagunto, *Abalorio*, en 1996—, u otros que se publicaron en ediciones no venales o de cortísima tirada. Todo ello se explica con detalle en el prólogo y se remite, como hemos apuntado, a las páginas finales del volumen. Para completar todo ese material, uno de los aspectos más llamativos de esta edición es la inclusión de un libro que, hasta este momento, había permanecido inédito y que, por otra parte, es de título profundamente simoniano: *El pretexto y el fervor*. Esta es, quizá, una de las cuestiones más delicadas que plantea la presente edición, si bien Gallego asume con decisión el riesgo que supone. Cabe detenerse aquí en una dúplice —aunque contradictoria— sensación: como lectora devota de la obra de Simón ha sido, lo reconozco, un enorme regalo poder tener acceso a poemas, hasta el momento, inéditos y desconocidos; sin embargo, como filóloga, me hubiese gustado recabar algún dato más acerca de las fechas de escritura de este volumen inédito —si los textos manuscritos están datados, claro está, puesto que dicha cuestión no se especifica. Dado que el mismo Gallego apunta que la lectura actual de estos poemas puede adolecer tras la comparación con *El jardín* (1997), debido justamente a la altura lírica de su última obra publicada en vida; resultaría de gran ayuda conocer con exactitud las fechas de composición — para establecer los nexos profundos con el resto de obra lírica y narrativa— puesto que Simón, como también se comenta en el prólogo, era especialmente



cuidadoso y algo lento a la hora de entregar sus libros para la publicación definitiva. Este detalle, desde luego, no va en detrimento de esta valiosa edición puesto que permite tanto la lectura de *El pretexto y el fervor*, como la relectura de toda su obra, poniendo de nuevo de manifiesto la potencia de su escritura y evidenciando el pulso de la lírica simoniana en carne viva, siempre de hiriente hondura. Gracias a este libro delicioso —que, además, incluye una inestimable sorpresa gráfica—, quien lo desee podrá sumergirse en una de las poéticas más radicalmente intensas del siglo xx. Es obvio que, como toda poesía de gran calado, no admite una aproximación superficial, sino que requiere la misma altura que ofrece. La poesía de César Simón habitó y habita en la cumbre, así que no pierdan la oportunidad de conocer a este escritor único y permítanse, a la manera de Leopardi, naufragar dulcemente en sus versos; déjense acunar por la música del silencio, pero, sobre todo, disfruten de tanta belleza y de tanto amor a la vida. Estos últimos, como imaginan, son los consejos entusiastas y sinceros de una simoniana empedernida que no puede acabar estas páginas sin recomendarles fervientemente que se acerquen a estos versos y que los prueben, a la manera de Lope. Les aseguro que no se arrepentirán.

# Diablotexto *Digital*



VV. AA.: *VIÑETAS DE VIDA*  
Bilbao: Astiberri Ediciones, 2015, 120 pp.

GEMMA BURGOS SEGARRA  
UNIVERSITAT DE VALÈNCIA

*Viñetas de vida* se inserta en el marco de la campaña “Sí Me Importa” de Oxfam Intermón cuya finalidad es demostrar “que a la sociedad española sí le importa la política pública de Cooperación al Desarrollo y que actuará para defenderla”. Para cumplir este objetivo importantes nombres del panorama del cómic español como Paco Roca, Miguel Gallardo, David Rubín o Cristina Durán, entre otros, fueron a conocer algunas de las acciones que Oxfam Intermón lleva a cabo en diversos puntos del mundo. Se trata de un grupo de dibujantes comprometidos con la sociedad ya desde sus obras anteriores y que se constituyen como voces, o como manos, totalmente autorizadas para realizar la misión que la ONG les encomendó.

Entre los temas abordados se repiten, a lo largo de las diversas historias, la figura femenina como dinamizadora de la comunidad, la educación y la economía, la importancia de enseñar a las comunidades más desfavorecidas a valerse por sí mismas y cómo los recortes en las partidas económicas destinadas a cooperación en nuestros países afectan a los lugares de destino.

En ningún caso se ha buscado una unidad en el grafismo, los autores se han expresado desde un lenguaje propio, personal y característico que los lectores reconocerán sin muchos problemas, la distribución de las ilustraciones



en la página, el colorido... son las señas de identidad que se mantienen en las siete experiencias narradas.

Cada una de las historias tiene su estilo, no solo en cuanto al lenguaje gráfico empleado, sino también por el modo de abordar lo vivido. Algunas se centran en un aspecto más personal desde la perspectiva de aquellos que son ayudados por la cooperación, otras son especialmente didácticas difundiendo el trabajo que realiza Oxfam y la importancia de que los gobiernos colaboren con un pequeño porcentaje de su PIB. Gracias a sus viñetas conocemos exactamente cuál es el recorrido tanto de los aportes económicos gubernamentales como de los donativos anónimos a través de las ONG y las numerosas variantes que existen en los modos de ayuda, todos ellos con una misma finalidad, la de aportar unos recursos iniciales —una vaca, semillas, bombas de agua— para que las comunidades puedan valerse por sí solas y desarrollar un sistema económico y de comercio que los ayude a progresar no solo económica, sino socialmente, asegurando el porvenir también de generaciones futuras.

La obra incluye en su parte final una selección de los bocetos e imágenes que se realizaron durante los viajes y que constituyen el corpus previo al trabajo final, de manera que enriquecen la lectura de las historias con algunas anécdotas personales que no han sido incluidas en la versión definitiva o, simplemente, algunos pasos previos que dotan a la obra de un sentido de progresión temporal, dando a conocer al lector cómo ha sido el proceso de trabajo.

Podríamos dividir las historietas en dos subtemáticas ya apuntadas anteriormente. Por un lado, las que tienen un componente de mayor reivindicación sobre la cooperación y un mayor didactismo, que buscan promover y dar a conocer qué significa cooperar. Por otro, aquellas que sobre todo muestran y denuncian las situaciones en que se encuentran las zonas que son receptoras de la ayuda, pues “lo que se puede ver existe”, tal y como se cierra la primera historia: “El acompañamiento internacional visibiliza. Hay testigos de lo que sucede. Es necesario. Es imprescindible. La cooperación española se convierte en un blindaje, en un escudo, en protección. Visibilidad. Lo que se puede ver existe”. Esto, aunque pertenece a una de las historias,



puede aplicarse a todas y cada una de las situaciones que se cuentan en *Viñetas de vida*.

Podríamos incluir en el primer grupo, las historietas de Miguel Gallardo y Paco Roca que resultan especialmente didácticas y realizan una magnífica labor de difusión, y a los que se suman Álvaro Ortiz e Isabel Cebrián.

Las viñetas de Gallardo en *Aquí vive Dios*, que recrean el viaje a República Dominicana del dibujante, elaboran un breve recorrido acerca de cuál es la situación actual de la cooperación en España: porcentajes destinados a cooperación, comparación de España con otros países... y lo que supuso el viaje para el dibujante en unas *divertidas* viñetas que comparan lo que cree saber sobre su destino con lo que es la República Dominicana en realidad, invitando al lector a que se aleje de tópicos. Del mismo modo procede con lo que sabía sobre la cooperación y lo que sabe ahora, una concepción bastante diferente. Con un procedimiento tan sencillo como este abre los ojos del lector a una realidad antes desconocida y lo acerca a una información que no siempre es fácil obtener. Las viñetas de Paco Roca sobre Mauritania en *Un país sin conductor* complementan la información sobre el funcionamiento de la cooperación en los países que la reciben y cómo si estas ayudas no llegan desde nuestros países se rompe la cadena que pone en marcha los engranajes para lograr un futuro mejor. *Femme des fraises* de Álvaro Ortiz e Isabel Cebrián cierran este *ciclo* de historias más didácticas. *Femme des fraises* descubre qué hay detrás de las etiquetas de comercio justo y de la producción libre de explotación, y hay mucho más de lo que se ve tras estos sellos: educación, oportunidades, libertad.

En el otro lado, las historias que evidencian cuán necesaria resulta la cooperación en los lugares que visitaron los dibujantes. Es un objetivo que comparte el conjunto de la obra, pero que, en mi opinión, se ve mucho más claro en las que se nombran a continuación. *La madeja*, de Sonia Pulido, que denuncia la situación de las desapariciones forzosas en Colombia y del que se extrae el fragmento arriba citado sobre la necesidad de la cooperación para visibilizar lo que sucede en el mundo con el fin de detenerlo. *Ondas en el río* de Cristina Durán y Miguel A. Giner Bou nos lleva de la mano por distintos lugares de Nicaragua en los que acontecen historias terribles de menores violadas por sus



propios familiares y que después son rechazadas por sus familias y la labor que el albergue Nidia White lleva a cabo con ellas, pero no solo eso, sino también el miedo al viaje, a las situaciones posibles a las que podrían llegar a enfrentarse y que convierten esta visita en una peligrosa expedición. Una historia que no solo denuncia lo que se vive allí y visibiliza la tarea de Oxfam, sino que además está completamente traspasada por los sentimientos e impresiones sufridas durante la aventura desde un tono muy personal. *Yolanda* nos lleva al otro lado del mundo, a las Filipinas y con Antonia Santolaya y Enrique Flores asistimos a las condiciones en que todavía viven los filipinos después de que el tifón Yolanda arrasará buena parte del país a finales de 2013. Gracias a ellos podemos ver cómo intentan reconstruir unas vidas que quedaron destruidas por la naturaleza sin poder contar con ayudas gubernamentales ni de ningún tipo a excepción de la cooperación internacional.

De todas las historias, destaca especialmente la que cierra el libro, preparada por David Rubín y cuyo tono nos llega a lo más profundo. Unas viñetas que transmiten esa experiencia en primera persona que se puede apreciar en la mayoría de autores y que, sin embargo, en las palabras y dibujos de David Rubín cobran más fuerza si cabe. Dirige sus palabras a su hija que todavía no ha nacido y consigue un tono directo en el que parece que habla al lector y solo al lector, de manera íntima, personal, que deja ver cuál ha sido su experiencia en Burundi y que ha plasmado en *Los niños sin espejo*. Una historieta triste, desoladora incluso y, paradójicamente, llena de esperanza por las posibilidades que abre la cooperación y la lucha por cambiar el mundo, aunque esto a veces pueda parecer infructuoso.

Una obra cuyas viñetas están repletas de vida y de vidas. Existencias que, desde nuestros mundos siempre conectados, pero no siempre bien informados, conocemos de la mano de estos dibujantes. Gentes que sufren, que ríen, que lloran, y que luchan por conseguir un mundo mejor, por salir de situaciones de pobreza, de injusticia, o de crueldad, y que buscan encontrar una nueva oportunidad, que está en la semilla que planta la cooperación y que pone en marcha el engranaje a partir del que crecen y florecen nuevos recursos y nuevas vidas.

# Diablotexto *Digital*



HENRY YOSHITAKA KIYAMA: *EL MANGA DE LOS 4 INMIGRANTES*  
Valencia: El Nadir, 2015, 144 pp.

PACO MARTOS  
UNIVERSIDAD DE SEVILLA / TEBEOSFERA

Las migraciones son desplazamientos geográficos de individuos o grupos, generalmente por causas económicas o sociales. En 1885 el geógrafo Ernest Georg Ravenstein dio comienzo a una línea de estudio científico y social con la publicación de “Las Leyes de las Migraciones”, a las que desde entonces se han sumado muchas teorías con las que se intentan explicar los fenómenos migratorios. Desde las teorías clásicas como la de Ravenstein, que supuso el primer acercamiento al modelo explicativo de los factores de atracción y repulsión en los lugares de origen y de destino (“*pull and push*”), hasta el movimiento revisionista de las ciencias sociales a finales del siglo XX del que surge la Teoría de las redes migratorias y la Teoría del sistema global. Estas teorías implican una metodología de estudio microanalítica, que es una práctica historiográfica que reduce la escala de observación a su estructura básica (por ejemplo, la familia) y que utiliza para el estudio de las migraciones, entre otras fuentes, los relatos de transmisión oral, la correspondencia postal o digital y las historias de vida.

Muchas de esas historias de vida han encontrado en la historieta un excelente medio para su expresión, y han sido publicadas gracias a un interés editorial, acentuado desde el comienzo del siglo actual, por las narraciones gráficas sobre fenómenos sociales y en particular sobre el hecho migratorio. A



este grupo de obras pertenece *El manga de los 4 inmigrantes*, de Henry Yoshitaka Kiyama, publicada en España en 2015 por la editorial El Nadir, que recupera este manga hallado por el investigador Frederik L. Schodt en la biblioteca de la Universidad de Carolina (EEUU) sobre 1980.

Si aceptamos la invitación que propone Schodt en el prólogo para que consideremos *El manga de los 4 inmigrantes* como un documento histórico además de como un entretenimiento, estamos obligados a plantearnos qué aporta este cómic para resultar interesante en diferentes ámbitos de estudios.

Bajo una mirada antropológica, demográfica, historiográfica y sociológica, observamos el relato autobiográfico de cuatro estudiantes japoneses que en 1904 emigran en barco hasta San Francisco, Estados Unidos, un país elegido como destino durante siglos por millones de emigrantes de todos los continentes.

Los inmigrantes japoneses relevaron en muchos casos a los inmigrantes chinos en Estados Unidos tras aprobar el Congreso la Ley de Exclusión China en 1882. La migración japonesa tuvo entre sus causas principales la escasez de alimentos y el aumento de la población; en este relato, además, el hecho migratorio de los protagonistas viene motivado por encontrar un trabajo para poder pagar la formación académica con la que volverán algún día a su país; por supuesto, esto no era así en todos los casos, muchos emigrantes lo que intentaban era eludir la ley y la política de su país.

Kiyama fue un “inmigrante de regreso” ya que volvió a Japón en varias ocasiones y murió antes de terminar el manga que preparaba con la historia inversa, es decir, el viaje de unos japoneses americanos hasta Japón.

Yoshitaka Kiyama y sus tres compañeros estudiantes son internados tras su desembarco en un “centro de acogida”, situado en una isla. Finalmente, (allí algunos, según su lugar de procedencia, podían pasar meses y hasta años) cuando logran acceder a la ciudad lo primero que hacen es visitar a los compatriotas establecidos allí previamente, en este caso, un templo budista nos recuerda la importancia de las redes migratorias tejidas por los antecesores. Por otra parte, resulta significativa la ausencia de mujeres japonesas debido a la mayor dificultad para lograr los permisos necesarios, tanto en el país de origen como de destino (a las “Novias por correo” se dedican algunos de los episodios).



Posteriormente, seremos testigos del encuentro de los protagonistas con la nueva realidad social y de los intentos de inserción en ella mediante la asimilación de costumbres. Los estudiantes, por ejemplo, cambian sus nombres originales por otros americanos (como “Henry” Kiyama) y adoptan la forma de vestir occidental.

El marco temporal en el que transcurre el relato abarca desde 1904 hasta 1924, por lo que los protagonistas son testigos de importantes acontecimientos históricos que dan título a muchos de los episodios: “El gran terremoto de San Francisco”, “Crisis en las escuelas”, en alusión a la separación en las escuelas de los niños japoneses del resto, (en el que uno de los personajes comenta que: “la asociación japonesa hablará con Roosevelt”. “Inmigrantes japoneses venidos de Hawái”, un episodio en el que Henry Kiyama es testigo de la llegada de otros emigrantes de diferentes etnias, “Una visita del presidente”, “Cuando el Golden Gate Bank quebró”, en el que un protagonista exclama: “¡No me lo puedo creer! ¡El maldito banco quiebra justo después de que yo empiece a depositar dinero! ¡Todo ese duro trabajo para nada!, “La Exposición Universal”, “La Gran Guerra en Europa”, “La gripe española”, “La Ley seca” y “La ley de extranjería”, por la que muchos japoneses perdieron sus tierras.

*El manga de los 4 inmigrantes* también resulta atractivo desde otras perspectivas, por ejemplo: su condición bilingüe (inglés, japonés) y los recursos lingüísticos empleados por Kiyama pueden ser interesantes en el ámbito filológico y de la traducción. El bilingüismo de la obra fue sin duda una de las trabas, junto a su extensión, para que el cómic llegase a interesar a algún editor, cuya atención por entonces estaba puesta en las “tiras cómicas” (*comics strips*) que se publicaban en los diarios, por lo que finalmente Kiyama decidió autoeditarlos, lo imprimió en Japón y lo publicó más tarde en San Francisco.

En el campo de estudio específico del medio en que se transmite el relato, *El manga de los 4 inmigrantes* resulta interesante por ser la obra de un autor japonés publicada en 1931, en San Francisco, Estados Unidos, algo nada habitual; de la que formalmente llama la atención su extensión, 112 páginas, en las que se distribuyen 52 episodios desarrollados en 12 viñetas (ordenadas en cuatro tiras de tres viñetas regulares) cada uno.



Henry Kiyama fue dibujante, pintor y profesor de Bellas Artes por lo que el aspecto gráfico de su obra requiere una reflexión pausada que atienda al tratamiento de los personajes, a los que dota con cierto aire de *cartoons*; a la representación de los distintos grupos étnicos, por ejemplo: para los personajes japoneses evita la manera asiática de los ojos, redondeándolos; sin embargo, a los chinos y africanos los presenta bajo formas caricaturescas, etc.

La sinceridad que exige una narración autobiográfica se transmite en *El manga de los 4 inmigrantes* a través de diálogos sencillos, a veces anecdóticos y con sentido del humor. Es importante en el apartado gráfico la utilización de detalles en los fondos de las viñetas que aportan verosimilitud a la historia, por ejemplo, los detalles del dormitorio del protagonista, de los escaparates y los anuncios de las calles; los signos de los viajes, barcos, equipajes, etc. Sin olvidar que, muchas veces, se están narrando historias insertadas en historias de hechos reales, por ejemplo, el protagonista asiste al desfile del presidente Roosevelt en San Francisco en 1906 (aunque no logra ver nada).

Por último, es conveniente recordar que *El manga de los 4 inmigrantes* viene arropado por una introducción, algunas anotaciones, un epílogo y una bibliografía aportadas por Frederick L. Schodt que ayudan a su correcta comprensión y consideración como herramienta de apoyo a los estudios de los fenómenos sociales.

En este sentido, algunas narraciones gráficas pueden contribuir al microanálisis del suceso migratorio, que complementa el estudio de grandes conjuntos de población con relatos en primera persona que aportan la visión del “otro”. Mediante esas historias de vida conocemos las causas que provocan la decisión de emigrar, el proceso de selección de la persona apropiada para hacerlo (dentro de la familia), lo traumático de la separación familiar, etc. En esos relatos compartimos con sus protagonistas la construcción de una nueva identidad que facilita su integración y el proceso de adaptación a las nuevas costumbres; en definitiva, nos ayudan a conocer mejor el hecho migratorio.

# Diablotexto *Digital*



ALFONSO ZAPICO FERNÁNDEZ: *LA BALADA DEL NORTE*  
Bilbao: Astiberri Ediciones, 2016, 232 pp.

JAVIER ALCÁZAR  
TEBEOSFERA

## **No es posible asaltar el cielo**

“Nunca se debe presionar tanto una pieza como para obligarla a atacar porque ya no le queda otra opción”.  
El marqués de Valdivia cazando jabalíes (86).

Al situar la acción de una historieta durante el transcurso de unos hechos históricos reales se pueden adoptar distintos planteamientos. Se pueden utilizar esos hechos únicamente como escenario donde se desarrollan los personajes aprovechando la ambientación de la época, pero sin que la historia se vea realmente influida ni modificada por las circunstancias; la venganza por la muerte de un hermano puede transcurrir igualmente en el lejano oeste, en el Chicago de los años treinta o en la selva amazónica del siglo XXI. En otra opción, el autor puede narrar directamente esos acontecimientos utilizando el lenguaje del cómic, con un apego estricto a la biografía y un retratismo que tiende a lo fotográfico; la ausencia de ficción, el afán didáctico y la necesidad de mimetismo con lo real suele hacer que estos productos resulten rígidos en su lectura y grafismo y poco atractivos para el lector. Ahora bien, se puede crear una ficción que transcurra durante una época determinada pero cuyos acontecimientos estén íntimamente relacionados con los sucesos reales, sin que se entienda el



relato completo con la ausencia de alguna de las partes. Esta opción, que requiere al mismo tiempo un esfuerzo considerable en documentación y una capacidad creativa que consiga introducir elementos ficticios dentro de la narración sin que resulten acartonados ni fuera de lugar, es la que ha elegido Alfonso Zapico a la hora de realizar *La balada del norte* (Astiberri, 2015).

Zapico nos cuenta dos historias paralelas que se entrelazan: la de Tristán Valdivia, hijo de un rico terrateniente asturiano, que vuelve a su pueblo tras el fracaso de su proyecto vital aquejado por una enfermedad crónica que se prevé mortal, y la de Apolonio, minero recio y honrado, que vive de cerca la problemática social de la mina y que es padre de Isolina, que está sirviendo en casa de los Valdivia y acaba teniendo una relación amorosa con Tristán. Como trasfondo, los prolegómenos de la revolución obrera de octubre de 1934. Tanto Tristán como Apolonio se muestran distanciados y algo indiferentes a esta lucha social, aunque ambos están íntimamente relacionados con su entorno: Tristán por su relación con intelectuales de izquierda, Apolonio por trabajar día a día con los verdaderos artífices de la revolución. Inicialmente Tristán destina todos sus esfuerzos a una vida hedonista (tras descubrir que no puede ganarse la vida por sí mismo vuelve al hogar paterno y engaña a su padre para sacarle dinero, no cesa en su consumo de tabaco y alcohol aunque pueda ser peligroso para su vida, no es capaz de comprometerse con nadie —abandona a su novia de Madrid- ni con nada —no se implica con sus amigos en la lucha obrera—), pero gracias a su relación con Isolina se produce un cambio en su forma de pensar y por tanto en la de vivir (cuando al final del libro acude por fin a un médico, y le preguntan por este extraño cambio de comportamiento, responde que “ya no me puedo morir”). Incluso de una forma algo rastrera consigue ayudar a sus amigos del periódico obrero. También se produce un cambio en el pensamiento de Apolonio: inicialmente se muestra alejado de cualquier tipo de violencia, pero su bonhomía (que se constata en diferentes hechos a lo largo del libro) hace que finalmente tenga que tomar partido para defender la injusticia social que se desarrolla en su entorno. Esta evolución pareja de comportamientos en dos personas claramente situadas en clases sociales distintas es una de las virtudes narrativas que muestra Zapico en *La balada*. Tristán no acaba renunciando a sus



raíces, ya que ayuda a salvar a su padre, pero al mismo tiempo está decidido a cambiar por amor a una mujer procedente del mundo obrero. Apolonio acaba encabezando la revuelta contra la patronal, pero permite que los patronos huyan de una muerte segura. No es solo la típica representación de la lucha de clases, sino un retrato de personalidades complejas, que es lo que suele presentarse en la vida real.

No es la primera vez que se menciona a la revolución de Asturias en un cómic, aunque es bastante menos frecuente que la recurrente guerra civil. En *Octubre 34* (Ediciones de la Torre, 1980) se hacía un recorrido historiográfico de los hechos, y en *1934. El cielo por asalto* (Carmona en Viñetas, 2015) se introducía una trama de superhéroes autóctonos. Tampoco es ajeno el autor a la revisión histórica con conciencia social, que ha usado en varias de sus obras: *Café Budapest* (Astiberri, 2008), *La guerra del profesor Bertenev* (Dolmen, 2009), *Dublinés* (Astiberri, 2011) o *El otro mar* (Astiberri, 2013). Así, Zapico muestra un retrato muy documentado de la Asturias de la época, con un prólogo de tres páginas en el que explica la situación socioeconómica del país que llevó a los enfrentamientos, o introduce “páginas” del periódico obrero que muestran noticias reales y que ayudan al lector a situarse, lo cual es otro virtuosismo más: la presencia en la narración de los amigos de izquierda de Tristán que dirigen un periódico obrero hace que estas páginas que aparecen ocasionalmente estén plenamente justificadas, consigue al mismo tiempo dar información relevante y exponer la actividad del periódico, y además esta subtrama influye en el cambio que se produce en la personalidad del joven burgués.

El autor no puede limitarse tampoco (ni quizás deba) al retrato aséptico. Nacido en Asturias, conoce de primera mano la problemática social del lugar y, como se ha visto, su obra suele recurrir a la representación de una circunstancia social (lucha de clases, de religiones, de civilizaciones) desde una perspectiva humanista. Aunque los caracteres de izquierda suelen estar representados como personajes rudos, violentos, malcarados (80-81, 101, 201), los actos (y actitudes) de la burguesía en este libro son definitorios de una actitud despótica y cruel: la superioridad *per se* del poder económico (la conversación entre empresarios de las páginas 49 a 51), la insensibilidad de la compañía ante los accidentes en la



mina (cuando se deniega la ayuda a un adolescente accidentado [45], cuando el marqués acude indolente tras un accidente con víctimas mortales [129-133]), la escasa importancia de los sentimientos de los trabajadores (cuando el ingeniero mata a la mula de uno de los mineros, [68]) o su tratamiento como súbditos que deberían estar agradecidos (“además de ateos, ingratos”, dice el marqués, [87]). Ante esta situación de miseria y humillación, ante la imposibilidad de cambio con un gobierno que cada vez tiende más a la derecha y el fascismo, no hay más remedio para los personajes (y quizás para el autor) que la revolución. Y cuando ésta por fin tiene lugar, cuando los personajes han evolucionado, se han posicionado, y la crisis ya se ha producido, termina la obra en espera del desenlace en un segundo tomo.

Alfonso Zapico demuestra en esta obra un dominio de la profesión encomiable; a las ya referidas virtudes narrativas, añade un grafismo amable deudor de la moderna escuela franco-belga, una representación magnífica de los modos de trabajo y vida de los obreros, y algún que otro rasgo estilístico llamativo (el uso de páginas con fondo negro cuando se encuentran en la mina; la “narrativa continua” al mostrar en una misma página a los personajes discurriendo por los diferentes niveles de la mina; los insertos dispersos de fragmentos de poemas rusos, que además de tener relación con lo que está ocurriendo tienen su origen en la frustrada vocación de Tristán, la de editor de estos poetas en español). A esto se une una historia emocionante y hasta educativa. Habría muchos motivos pues, para recomendar la lectura de este libro, pero el principal es que se trata de un buen libro.