

# LAS BATALLAS DEL CÓMIC

Perspectivas  
sobre la narrativa gráfica  
contemporánea

Javier Lluch-Prats, José Martínez Rubio y Luz C. Souto  
(eds.)





# **LAS BATALLAS DEL CÓMIC**

**Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea**

**Javier Lluch-Prats, José Martínez Rubio y Luz C. Souto  
(eds.)**

## Colección Anejos de *Diablotexto Digital*

*Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea.* Lluch-Prats, Javier, José Martínez Rubio y Luz C. Souto (2016). València: Anejos de *Diablotexto Digital*, 1,356 pp.

ISBN: 978-84-617-7724-2

DOI: 10.7203/anejosdiablotextodigital-1

### **Diablotexto Digital**

Universitat de València  
Departamento de Filología Española  
Av. Blasco Ibáñez, 32 - 46010 Valencia  
Tel. +34 - 3864862  
diablotextodigital@uv.es  
URL: <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto>

### **Director Honorífico**

Joan Oleza Simó (Universitat de València)

### **Directores**

Josefa Badía Herrera (Universitat de València)  
Javier Lluch-Prats (Universitat de València)

### **Secretaría**

Luz C. Souto (Universitat de València)

### **Editor de sección: Sobretextos**

Xelo Candel Vila (Universitat de València)

### **Consejo de redacción**

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

### **Traductor asesor**

Anthony Nuckols (Universitat de València)

### **Comité Científico**

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

## ÍNDICE

Nota editorial .....	5
Propuestas entre la imagen y la palabra: el cómic y sus contornos, <i>Javier Lluch-Prats, José Martínez Rubio y Luz C. Souto</i> .....	6
La construcción del shōjo manga. Apuntes para situar históricamente el cómic japonés para chicas, <i>María Abellán Hernández</i> .....	15
Infancia y violencia de estado en el cómic: de la obra individual a la denuncia colectiva, <i>Florencia Battagliero Rocco</i> .....	33
<i>María y yo</i> , el autismo en las aulas a través del cómic, <i>Gemma Burgos Segarra</i> .....	50
El perspectivismo histórico en <i>Las memorias de Amorós</i> de Federico del Barrio y Felipe Hernández Cava, <i>Jaime Céspedes</i> .....	66
El cómic de Carlos Giménez y su compromiso con temas sociales, <i>Pierre Alain de Bois</i> .....	83
<i>Hadashi no gen</i> y las atrocidades de la bomba atómica, <i>Analía Costa y Beatriz Velázquez del Pozo</i> .....	97
Rebelión, control y resistencia: <i>Akira</i> , de Katsuhiro Ōtomo, <i>Rodrigo García Aparicio</i> .....	107
Viñetas de memoria: <i>Los surcos del azar</i> de Paco Roca, <i>Carmen P. García Navarro</i> .....	118
<i>Arrugas</i> (2007), de Paco Roca: la adaptación cinematográfica, <i>Sonia Gil Rumí</i> .....	133
El humor gráfico y verbal de Lalo Kubala: de la evocación nostálgica en <i>Palmiro Capón</i> al compromiso sociopolítico en <i>Barbaritats Valencianes</i> , <i>Juan Gómez Capuz</i> .....	150
Sublevación del sexo femenino y liberación homoerótica: las claves contestatarias de <i>Lisístrata</i> de Ralf König, <i>David González de la Higuera Garrido</i> .....	171
<i>El guerrero del antifaz</i> : una historieta caballerescas en la España de Franco, <i>Almudena Izquierdo Andreu</i> .....	182
Identidades de género en el boom del cómic adulto (1977-1986): <i>Zora y los hibernautas</i> y <i>Anarcoma</i> , <i>Elena Masarah Revuelta y Gerardo Vilches Fuentes</i> .....	196
Ilustrar el pensamiento. Frédéric Pajak y el ensayo gráfico, <i>Purificació Mascarell</i> .....	214
De la tristeza a la indignación. El exilio y la cárcel en los cómics de la Guerra Civil española, <i>Michel Matly</i> .....	224



El cómic periodismo como testigo: memoria y desmemoria, <i>Diego Matos Agudo</i> .....	248
Globos subversivos y compromiso social en España. De <i>Butifarra!</i> hasta <i>Dinero</i> de Miguel Brieva, <i>Benoit Mitaine</i> .....	265
El curioso caso de <i>Gisèle</i> : ¿una fábula erótica feminista?, <i>Annick Pellegrin</i> .....	281
<i>Nikkei</i> : la diáspora japonesa a través del cómic, <i>Miguel Ángel Pérez Gómez</i> .....	299
El uso del cómic y la narrativa gráfica Como estrategia didáctica en el aula de Historia y Ciencias Sociales, <i>Vicent Sebastián-Fabuel</i> .....	314
Transición femenina. Construcción de la identidad de género en el primer cómic feminista español, <i>Aneta Vasileva Ivanova</i> .....	334

## NOTA EDITORIAL

Este volumen inaugura la Colección Anejos de *Diablotexto Digital*, revista de crítica literaria publicada en el seno del Departamento de Filología Española de la Universitat de València. Este primer libro, cuya edición está al cuidado de Javier Lluch-Prats, José Martínez Rubio y Luz C. Souto, congrega perspectivas que el cómic abre como objeto cultural en el ámbito global de los debates sociales contemporáneos.

# PROPUESTAS ENTRE LA IMAGEN Y LA PALABRA: EL CÓMIC Y SUS CONTORNOS<sup>1</sup>

PROPOSALS BETWEEN THE IMAGE AND THE WORD:  
THE COMIC AND THEIR CONTOURS

**JAVIER LLUCH-PRATS**  
**JOSÉ MARTÍNEZ RUBIO**  
**LUZ C. SOUTO**  
Universitat de València

Los años sesenta se caracterizaron, en el entorno de la historia de las mentalidades, al menos por dos acontecimientos relevantes. El primero de ellos fue la resignificación del término 'compromiso' en sus respectivas esferas social y política. Si bien el ensayo de Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature* (1948), tras la Segunda Guerra Mundial acarrió un debate profundo, fundamentalmente, sobre el papel de la literatura y del intelectual en el medio en que circulaban los textos, no cabe duda de que la nueva generación de intelectuales europeos (sobre todo franceses) maduraron al calor de dicho debate. Influidos por concretas circunstancias históricas del viejo continente, venían a reproducir la dialéctica ideológica del orbe en su totalidad. Así, filósofos, sociólogos, psicólogos, historiadores, semiólogos y teóricos de la literatura como Roland Barthes, y entre otros: Michel Foucault, Jacques Derrida, Jean Baudrillard, Jacques Lacan, Julia Kristeva, Susan Sontag, Jürgen Habermas, Pierre Bourdieu, Felix Guattari o Gilles Deleuze, se preocuparon por detectar, definir y explicar cuáles eran los viejos y nuevos mecanismos de dominación del hombre: qué formas adoptaba el poder en las sociedades modernas; qué parte del sujeto se conocía o desconocía; qué pulsiones pertenecían al orden traumático; qué manifestaciones subjetivas se inscribían en el orden cultural; qué fórmula del compromiso podía adquirir el hombre

---

<sup>1</sup> Este libro se inscribe dentro del Proyecto Prometeo 2016/133 (Generalitat Valenciana).

o la mujer públicos y, en fin: qué tipo de relaciones se podían establecer entre los ciudadanos, el Estado y los proyectos políticos.

Por ello, individuos, instituciones, ideología, poder, dominación o género fueron –y siguen siendo– conceptos puestos en relación y en cuestión al mismo tiempo por estas disciplinas. De ahí que se ofrecieran y se ofrezcan nuevas herramientas con las que interpretar desde la historia contemporánea hasta las diversas manifestaciones culturales que en ella se generan.

El segundo de esos acontecimientos, fundamental desde los años sesenta, fue la apertura del interés académico y científico por espacios del campo cultural que, hasta entonces, habían sido ignorados, cuando no menospreciados por completo. Como respuesta a la universidad tradicional europea, en 1964 se fundó en Birmingham el Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)<sup>2</sup>, que supuso la cristalización de la nueva corriente de los Estudios Culturales. Ello comportó una renovación metodológica y, en consecuencia, ayudó a abrir el foco de estudio al cómic, el diseño, los medios de comunicación, las representaciones de género o las nuevas formas de dominación poscoloniales.

Sin pretender establecer relaciones causa-efecto entre unas y otras propuestas, sino más bien intentando comprender el cambio de paradigma epistemológico que se produce en estos años, cabe destacar la publicación, también en 1964, de *Apocalittici e integrati*, de Umberto Eco, un ensayo de referencia en el estudio de la cultura de masas que abarca temas como la música, el cómic, la televisión o la radio en las sociedades modernas. Por otra parte, Marshall McLuhan, el mismo año publicó *Understanding Media: The Extensions of Man* y, pocos años antes, en 1957, Roland Barthes sacaba a la luz una serie de reflexiones en torno a las *Mythologies* contemporáneas.

En el caso español, esa nueva ola de estudios en torno a la cultura popular y las nuevas formas de comunicación se manifestó muy pronto. En 1966 apareció *Tebeo y cultura de masas*, de Luis Gasca, y en 1968 *Los cómics. Arte para el consumo y formas pop*, de Terenci Moix. En ellos era innegable el interés social que suscitaban los nuevos temas que, a su vez, reflejaban el desarrollo y el avance de la cultura de masas, que tras la Segunda Guerra Mundial y durante la Guerra Fría, había luchado por imponerse en el bloque capitalista.

Por lo tanto, cabría preguntarse hasta qué punto esta revolución metodológica y epistemológica cuajó en las instituciones de educación superior y en centros de investigación de los países occidentales. Sin duda, sirvió de aval para que las disciplinas tradicionales adoptaran una mirada menos rígida, más abierta y más permeable a la colaboración con otras disciplinas, y comenzaran a analizar aspectos marginales del campo cultural o los efectos que las obras artísticas producían en

---

<sup>2</sup> <http://www.birmingham.ac.uk/schools/historycultures/departments/history/research/projects/cccs/index.aspx>.

distintos niveles en la sociedad. No obstante, una lectura menos optimista vendría ligada a la vigencia de una resistencia ante el estudio de objetos culturales como el cómic. Al abordar las perspectivas, la toma de conciencia y la consolidación de la historieta en el mundo académico (Martínez Rubio, Souto, 2016), ya apuntamos que, al menos, tres factores habían alejado a este del cómic: el carácter popular de su recepción, el imaginario elaborado en él y su inclusión en formatos y soportes considerados no literarios por la crítica clásica.

Bajo esta doble tensión, aperturista por un lado y resistente a los cambios por otro, el cómic de los últimos años ofrece numerosos títulos que comparten temas abordados por la ficción, la no ficción, el teatro o el cine, dialogando así con estas disciplinas artísticas y contribuyendo, por ejemplo, al debate público sobre el papel de la memoria en las sociedades postraumáticas, los usos públicos del pasado, el feminismo, los derechos humanos, la enfermedad, la educación, los movimientos sociales, los procesos históricos de descolonización o las nuevas formas de relaciones humanas. Por ejemplo, si nos detenemos en la historieta relacionada con la Guerra Civil española, Viviane Alary (2016) constata esta doble tensión por su relación, además, con los debates sociales de los que el tema elegido participa:

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 (Alary, 2016: 25-26).

Todo lo anterior pone de manifiesto, pues, el creciente interés académico por el cómic, al cual se añade la aparición de asociaciones, revistas, catálogos, portales como Tebeosfera o la Plataforma Académica sobre el Cómic en Español (PACE)<sup>3</sup>. Mediante estos canales, los investigadores pueden compartir sus trabajos, organizar actividades o contribuir así a la difusión de las obras. De estas vale la pena recordar títulos de esa resignificación del cómic en la actualidad: *Maus* (1980-1991), de Art Spiegelman; *Adolf* (1982-1985), de Tezuka; *V for Vendetta* (1982-1988), de Alan Moore; *From Hell* (1993-1997), de Campbell y Moore; *Palestine* (1993-2001), de Joe Sacco; *Persépolis* (2000), de Marjanie Satrapi; *No pasarán* (2000-2007), de Vittorio Giardino, o *El grito del pueblo* (2001-2004), de Jacques Tardi. Y en ámbito hispánico, aparte de los clásicos *El eternauta* (1957-1959), de Germán Oesterheld y Francisco Solano López, y *Paracuellos* (1975-1979, 1997-2003), de Carlos Giménez, podríamos

---

<sup>3</sup> Véase <https://www.tebeosfera.com>. Sobre PACE: <https://pace.hypotheses.org/wuzwu>.

citar *Un largo silencio* (1997), de Miguel Gallardo; *Las serpientes ciegas* (2008) y *Las oscuras manos del olvido* (2014) de Bartolomé Seguí y Felipe Cava; *He visto ballena*, de Javier Isusi (2014); *Arrugas* (2007) o *Los surcos del azar* (2013) de Paco Roca; *Prisionero en Mauthausen* (2011), de Javier Cosnava y Antonio Carrillo Bosch; *Tristísima ceniza* (2011), de Mikel Begoña e Iñaket; *Joan: Sobrevivir en la Guerra Civil Española* (2012), de Robin Wood y Carlos Pedrazzini; *Las guerras silenciosas* (2014), de Jaime Martín; *Una posibilidad entre mil* (2011) o *Cuando no sabes qué decir* (2015) de Cristina Durán y Miguel Ángel Giner; *El arte de volar* (2009) o *El ala rota* (2016) de Antonio Altarriba; *El convoy* de Denis Lapière y Eduard Torrents (2015); *La vida es un tango y te piso bailando*, de Ramón Boldú (2015); *La araña del olvido* de Enrique Bonet (2015); o la trilogía dedicada por Sento Llobell al doctor Uriel: *Un médico novato* (2013), *Atrapado en Belchite* (2015) y *Vencedor y vencido* (2016).

Los títulos, los guionistas y los dibujantes son muchos más, pero este breve repaso da cuenta de cómo la historieta de carácter más o menos popular –y de dentro y fuera del ámbito hispánico– viene suscitando cada vez mayor interés por parte de lectores, creadores y críticos, insertándose, como resaltábamos, en los debates propios de los que participa el campo cultural en su conjunto. Por consiguiente, y con tal perspectiva, este libro congrega veinte contribuciones que evidencian, por fortuna, la vitalidad del cómic en el mundo académico. No se trata de reflexiones ajustadas a un solo contexto social, ni a un único autor, tampoco a una temática restringida. Las autoras y autores provienen de catorce universidades que abarcan diferentes latitudes y continentes: Argentina, España, Francia, Japón y la República de Mauricio. El hilo que unifica sus aportaciones es, sobre todo, el compromiso de varias generaciones de guionistas e ilustradores con problemáticas propias de los siglos XX y XXI. Así, en su conjunto, *Las batallas del cómic* es un libro que pone en valor el devenir del cómic en nuestros días, y los estudios que suscita.

El volumen se presenta organizado alfabéticamente, mediante capítulos que muestran las líneas temáticas que dan coherencia a la selección. Cuantas líneas hemos repasado y queremos ofrecer se extienden sobre dos siglos marcados por la violencia, de modo que las viñetas analizadas también son un posicionamiento que puja por tratar de establecer un relato de la verdad, ya sea desde la reconstrucción de un pasado, ya sea con la denuncia de una situación social, ya sea con la visibilización de los colectivos en situación de riesgo, ya sea con la reivindicación de una lucha.

Entre dichas líneas temáticas sobresale la preocupación por la memoria histórica en diferentes contextos y situaciones. Con los trabajos de Florencia Battagliero, Analía Costa y Beatriz Velázquez se repara en la mirada infantil heredadas de las tragedias del siglo XX. Refuerzan esta cuestión los ensayos dedicados al contexto de la Guerra Civil española y sus consecuencias, escritos por Jaime Céspedes, Carmen P. García Navarro, Almudena Izquierdo Andreu y Michel Matly. Cabe distinguir, igualmente, el tratamiento de las problemáticas de género en los capítulos

de Aneta Vasileva, David González de la Higuera, Elena Masarah, Gerardo Vilches y Annick Pellegrin. También presente está el área de conocimiento de la didáctica, tan importante al transmitir temas de envergadura en las aulas. Estos son recuperados por Vicent Sebastián-Fabuel, respecto a la enseñanza de las humanidades, y por Gemma Burgos, acerca del abordaje de una enfermedad como el autismo. Y la enfermedad igualmente se vislumbra como bloque temático, ya que al estudio de Gemma Burgos se suma el de Sonia Gil Rumí, quien invita a reflexionar sobre el alzhéimer a partir de la propuesta de Paco Roca y de su traslación cinematográfica. Por otra parte, en torno al compromiso social y político en el siglo XXI se sitúan los trabajos de Juan Gómez Capuz, Pierre Alain de Bois y Benoit Mitaine. Y otro nutrido punto de resistencia germina desde el manga, analizado por María Abellán Hernández, Rodrigo García Aparicio y Miguel Ángel Pérez Gómez. Tal diversidad de razonamientos la completan dos aportes sobre la alianza de la ilustración con otras disciplinas, tal como muestran Purificació Mascarell y Diego Matos Agudo.

Estos estudios los abre María Abellán Hernández (Universidad Complutense de Madrid), con un acercamiento a los orígenes del *shōjo manga* (manga para chicas) a través de la revisión de los hitos y las figuras seminales que han sido clave para el desarrollo histórico y formal del género. “La construcción del *Shōjo Manga*. Apuntes para situar históricamente el cómic japonés para chicas” propone una mirada sobre la innovación y la subversión del cómic japonés, unido a la reivindicación de un público femenino activo en la transformación cultural.

Un segundo capítulo lleva por título “Infancia y violencia de Estado en el cómic: de la obra individual a la denuncia colectiva”. A partir de las obras *Persépolis*, de Marjane Satrapi, y *Paracuellos*, de Carlos Giménez, Florencia Battagliero Bocco (Universitat de València) se ocupa de la representación de la infancia marcada por la violencia de Estado. Ofrece, pues, una reflexión sobre dos contextos del terror muy diferentes: la dictadura franquista y la violencia islámica. La vía comparatista le permite a la autora enfocar su trabajo desde la mirada infantil, y lo hace a través de los elementos de autofiguración que dan voz tanto a los niños y niñas como a la comunidad en su conjunto. De la Universitat de València también procede “*María y yo, el autismo en las aulas a través del cómic*”, de Gemma Burgos Segarra, cuyo trabajo se centra en la descripción del autismo por medio de las viñetas, a partir de las obras en las que Miguel Gallardo refleja la enfermedad de su hija: *María y yo* y *María cumple 20 años*. El análisis que se desprende es reforzado con una propuesta en el ámbito de la educación secundaria.

Continúan la inmersión en las viñetas comprometidas dos capítulos provenientes de universidades francesas. El primero de ellos, “El perspectivismo histórico en *Las memorias de Amorós* de Federico del Barrio y Felipe Hernández Cava”, de Jaime Céspedes (Université d’Artois), rastrea la influencia de la figura del escritor y periodista Eduardo de Guzmán en la serie *Las memorias de Amorós* (1993), del

dibujante Federico del Barrio y el guionista Felipe Hernández Cava. Por su parte, Pierre-Alain de Bois (Universidad de Angers) recupera la obra de Carlos Giménez menos abordada por la crítica: *Historias de Sexo y Chapuza*, realizada en los años 90; *Cuentos del 2000 y pico* (2001) y *Los cuentos del tío Pablo* (2007). Su estudio se centra en la función social de la historieta de Giménez y en cómo estos álbumes retratan en clave de humor satírico los numerosos problemas que asolan a la sociedad moderna en los albores del siglo XXI.

"*Hadashi no Gen* y las atrocidades de la bomba atómica", de Analía Costa y Beatriz Velázquez del Pozo (Universidad de Buenos Aires / Kyushu University), retoma el hilo iniciado por Florencia Battagliero en cuanto a la voz infantil que estructura el relato, aunque ahora el foco se centra en otra de las atrocidades del siglo XX: la bomba atómica de Hiroshima y sus secuelas, que son vistas desde de los ojos de Gen, un niño de diez años. Así, el análisis de *Hadashi no Gen* (1973-1985), de Nakazawa Keiji, hace hincapié en la capacidad del cómic para narrar la supervivencia en un Japón devastado y en cómo la visión del testigo no solo logra una eficaz crítica a la sociedad contemporánea, sino que también construye un espacio para cuantos habían sido excluidos del discurso oficial.

Esta importancia del manga en la visión catastrófica de las sociedades contemporáneas también se destaca en "Rebelión, control y resistencia: *Akira*, de Katsuhiro Ōtomo", de Rodrigo García Aparicio (Universidad de Burgos). En su aportación, García analiza semióticamente la construcción de Tetsuo, uno de los personajes de *Akira*, y explora cómo se dibuja la violencia, la rebeldía, la resistencia y la contemplación de un futuro apocalíptico, secuelas que bien podrían ser herederas de la experiencia de Hiroshima.

Le siguen los aportes de Carmen P. García Navarro (Universidad de Salamanca) y de Sonia Gil Rumí (Universitat de València), ambos centrados en la producción de Paco Roca. Por un lado, "Viñetas de memoria: *Los surcos del azar* de Paco Roca" analiza el universo narrativo del ilustrador valenciano atendiendo a su dimensión histórica y cultural. El objetivo de García Navarro es evidenciar la capacidad del cómic como vehículo para la recuperación de la memoria colectiva. Para ello, hace hincapié en el manejo de dispositivos narrativos que son afines tanto al cómic como a la literatura, tales como la autorreferencialidad y la metaficción, estrategias cuya finalidad es apostar por un arte al servicio del relato histórico. Por otro lado, Sonia Gil selecciona *Arrugas* (2007), obra galardonada con varios premios, entre ellos el Premio Nacional del Cómic 2008. Con esta elección recupera la línea iniciada por Gemma Burgos, respecto al abordaje de la enfermedad a través de las viñetas, aunque Burgos trata de la convivencia con el autismo. Sonia Gil analiza en concreto la repercusión de la obra y sus personajes buscando similitudes e influencias entre el cómic y el cine, una relación que indaga a partir de la adaptación cinematográfica de *Arrugas* (2011), realizada por Ignacio Ferreras.



En el ámbito de la producción valenciana también se centra “El humor gráfico y verbal de Lalo Kubala...”. En su estudio, Juan Gómez Capuz (Universitat de València / Grupo Val.es.co.) distingue dos etapas en la producción de Lalo Kubala: la primera, centrada en la serie *Palmiro Capón*, publicada en *El Jueves*, donde sobresale un panorama nostálgico y evocador de la vida española de los años 70. La segunda, más reciente, es una clara denuncia de la situación política valenciana en los últimos quince años, tal como se refleja en *Barbaritats valencianes*.

Prosigue en las batallas del cómic David González de la Higuera Garrido (Universidad Complutense de Madrid), quien parte de *Lisístrata* (411 a. C.) de Aristófanes para analizar el cómic homónimo del alemán Ralf König. De tal modo, en “Sublevación del sexo femenino y liberación homoerótica: las claves contestatarias de *Lisístrata* de Ralf König”, el autor ofrece una comparación entre la comedia de la Grecia clásica y el cómic que König realizó en 1987. Este cruce temporal y de formato permite avanzar sobre una polémica relectura que se centra en las políticas de género.

A la comparación con los clásicos también acude Almudena Izquierdo Andreu (Universidad Complutense de Madrid), aunque esta vez el término “clásico” hará referencia a la tradición medieval de los libros de caballerías. Así, en “*El guerrero del antifaz: una historieta caballerescas en la España de Franco*”, la autora se distancia de quienes ven en la obra de Manuel Gago una propaganda de la dictadura e inserta esta producción en la recuperación de las historias de caballeros que tuvieron su auge en el siglo XVI, con especial atención en *Amadís de Gaula*. Para ello examina tres ítems utilizados por el cómic y ya empleados en los libros de caballerías: la concepción del héroe y el guerrero, la ambientación de las aventuras y los comportamientos de las diferentes féminas del cómic.

De la historieta en los años del franquismo pasamos a la transformación del mercado durante los años de la Transición española. Ello lo viabilizan los trabajos de Elena Masarah Revuelta (Universidad de Zaragoza) y Gerardo Vilches Fuentes (UNED), quienes nos brindan una aproximación a los estudios de género y el *queer* a través de dos series españolas enmarcadas en el *boom* del cómic adulto (1977-1986): *Zora y los hibernautas* de Fernando Fernández y *Anarcoma* de Nazario.

Como muestra de la ganancia que supone trazar una imagen que complete la palabra, en “Ilustrar el pensamiento. Frédéric Pajak y el ensayo gráfico”, Purificació Mascarell (Universidad Complutense de Madrid) se inmiscuye en las páginas de *La inmensa soledad. Con Friedrich Nietzsche y Cesare Pavese, huérfanos bajo el cielo de Turín*. El detallado estudio aborda la superación de la biografía y sus convenciones, e indaga en cómo Pajak ofrece un acercamiento original y alternativo a las imponentes figuras del poeta Pavese y del filósofo Nietzsche.

Michel Matly (Université Blaise Pascal), por su parte, nos aporta una minuciosa reflexión sobre los cómics españoles y extranjeros que abordan la Guerra Civil española. Su investigación se centra en las diferencias temáticas derivadas de la

contienda y en su evolución. Para demostrar los cambios en la memoria y los diferentes abordajes se detiene en viñetas que destacan episodios del exilio y la cárcel. El autor subraya que el análisis de la situación carcelaria en el cómic ha sido mucho más tardío y más controvertido, ya que representa la violencia a civiles y señala la responsabilidad de uno y otro bando.

Sobre el deber de memoria en el cómic también escribe Diego Matos Agudo (Universidad Pontificia de Salamanca), aunque a diferencia de los textos anteriores, ahora la aproximación es desde el "cómic periodístico". Este capítulo se detiene en las formas del "nuevo Nuevo Periodismo" y en su complementariedad con el cómic, recuperando, como ejemplo y complemento de la investigación, la magistral producción de Joe Sacco.

Por su parte, Benoit Mitaine (Universidad de Borgoña), tras algunas consideraciones teóricas sobre el concepto de compromiso social, en "Globos subversivos y compromiso social en España. De *Butifarra!* hasta *Dinero* de Miguel Brieva" aborda la hipótesis de que el cómic siempre incorpora una función social. Se concentra en la forma más extrema de dicho compromiso: la subversión, y, a partir de las figuras de Alfonso López y Miguel Brieva, Mitaine analiza las revistas *Butifarra!* y *Dinero*, y así ejemplos paradigmáticos de autores comprometidos.

Otro capítulo que se suma a los debates de género es el de Annick Pellegrin (Universidad de Mauricio), quien realiza una aproximación a la historieta erótica *Gisèle et Béatrice* (2013), de Benoît Feroumont, un autor que hace pocos años sorprendía a su público con un cambio radical en la temática artística, ya que su producción anterior estaba destinada al entretenimiento familiar. Pellegrin da cuenta de cómo esta fábula erótica feminista incorpora matices complejos y paradójicos sobre los roles femeninos y masculinos.

Con Miguel Ángel Pérez-Gómez (Universidad de Sevilla) se retoma el manga comprometido, ahora para reflexionar sobre la situación de los japoneses que tienen que emigrar para buscar trabajo, los *nikkei*. Así, con las crónicas gráficas *Monster*, *El manga de los cuatro inmigrantes* y *Casualmente* plasma las vicisitudes de la diáspora japonesa.

Le sigue el capítulo de Vicent Sebastián-Fabuel (Universitat de València), titulado "El uso del cómic y la narrativa gráfica como estrategia didáctica en el aula de historia y ciencias sociales", donde el autor ofrece una exhaustiva recopilación de la narrativa gráfica de temas históricos como atractivo recurso para la enseñanza. Completa su trabajo un anexo con propuestas didácticas.

Este libro lo cierra Aneta Vasileva Ivanova (Universitat de València), quien nos sumerge en las historietas de los años ochenta creadas por las protagonistas de la Transición española, historietas en las cuales reflejan los cambios en la autopercepción femenina y la construcción de una identidad de género influida tanto por el pensamiento feminista como por el contexto político. La autora recupera las

obras de Marika, Oduber y Ana Miralles, y desde ellas vislumbra una conciencia de la identidad femenina y una proyección hacia los diferentes espacios sociales.

Como conclusión, los editores de este libro queremos agradecer la colaboración de los autores y autoras citados, quienes, por medio de sus trabajos, han hecho posible que se evidencien las múltiples batallas que el cómic ha emprendido ilustrando y narrando el contexto del que emerge.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ALARY, Viviane (2016). "La Guerra Civil española vista desde la historieta". En Martínez Rubio, José; Souto, Luz C. (2016). Monográfico "Historieta y sociedad". *Diablotexto Digital*, n. 1, pp. 6-28.
- BARTHES, Roland (1957). *Mythologies*. París: Seuil.
- ECO, Umberto (1964). *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura di massa*. Milano: Bompiani.
- GALLARDO, Miguel (1997). *Un largo silencio*. Bilbao: Astiberri.
- GASCA, Luis (1966). *Tebeo y cultura de masas*. Madrid: Editorial Prensa Española.
- MARTÍNEZ RUBIO, José; SOUTO, Luz C. (2016). Monográfico "Historieta y sociedad". *Diablotexto Digital*, n.º 1.
- MCLUHAN, Marshall (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill.
- MOIX, Terenci (1968). *Los cómics. Arte para el consumo y formas pop*. Barcelona: Llibres de la sinera.
- SARTRE, Jean-Paul (1948). *Qu'est-ce que la littérature*. París: Éditions Gallimard.
- TEBEOSFERA. Página web: <https://www.tebeosfera.com>.

# LA CONSTRUCCIÓN DEL SHŌJO MANGA. APUNTES PARA SITUAR HISTÓRICAMENTE EL CÓMIC JAPONÉS PARA CHICAS

THE CONSTRUCTION OF SHŌJO MANGA.  
NOTES FOR LOCATING THE JAPANESE COMIC FOR GIRLS HISTORICALLY

**MARÍA ABELLÁN HERNÁNDEZ**  
Universidad Complutense de Madrid

## 1. Introducción

El comic japonés o manga ha ido colonizando poco a poco las estanterías de puntos de venta especializados y generales, así como de coleccionistas y lectores de cómic occidentales. El éxito de lo que algunos autores llaman la “ola nipona” (Madrid y Martínez, 2011) ha traído al contexto de las viñetas nacional una diversificación de géneros y narrativas extremadamente amplia que difícilmente es observable en otras industrias actuales de la historieta. Si hay algo que distingue al manga del cómic que se produce en Occidente, más que su canon visual de grandes ojos y excéntricos peinados, es su sistema de producción y su especialización narrativa. En Japón existe manga para todos los gustos y géneros. Se trata de una producción ingente y amplia cuya clasificación puede variar y atender desde cuestiones temáticas hasta aspectos basados en la designación de un público específico. Una manera de clasificar esta diversidad es, precisamente, mediante una taxonomía basada en el público al que va dirigido (Prough, 2011; Napier, 2008). El resultado de dicha organización es una colección de productos específicamente dirigidos a chicos y chicas que además se pueden ajustar por edades, desde un público infantil hasta una audiencia adulta. Esta clasificación habitual, útil especialmente para la industria a la hora de ubicar mercantilmente sus productos, se traduce en grandes familias de manga como el *shōnen* (para chicos jóvenes), *shōjo* (para chicas jóvenes), *gekiga-seinen* (para adultos, consumido indistintamente por hombres y mujeres), *jōsei* (para mujeres adultas), *yaoi* (género homoerótico de relaciones masculinas destinado al público femenino) o *bara*

(género homoerótico dirigido al público gay masculino), entre otros. Muchos de estos bloques clasificatorios son entendidos, no obstante, como subgéneros o derivaciones lógicas de otros (Napier, 2000). Sin embargo, esta distinción entre el público y el relato que es consumido, parece traducirse en el establecimiento de determinadas formas narrativas y discursivas específicas asignadas a los distintos géneros. Esto es, el público que consumirá en último término el relato, parece mediar en el modo en que la industria genera cierta estereotipia visual y narrativa de dicho producto.

El objetivo principal que busca este artículo es rastrear el surgimiento del género destinado al público femenino juvenil del shōjo manga y observar el proceso de configuración de la construcción de la identidad femenina japonesa basada en un ideario visual de delicadeza y pureza vinculada a la importancia de las relaciones sentimentales. Con una aspiración comprensiva, se pretende entender cómo el devenir histórico japonés y la propia evolución del medio y la industria del manga, fue configurando una determinada entidad femenina que contagia y se presenta en los productos culturales destinados a las lectoras asumiendo valores estéticos propios de la tradición japonesa así como elementos de innovación introducidos, especialmente, a partir de la II Guerra Mundial.

La primera consideración a la que quizás haya que atender cuando se aborda una investigación sobre shōjo manga es la de su delimitación como objeto de estudio. En este sentido, en nuestro trabajo sugeriremos dos maneras de aproximación mediante la que configuraremos este objeto formal de investigación. Por un lado, la definición histórica y por otro, la definición conceptual. Con la primera —la aproximación histórica— nos referimos a la organización de un discurso determinado que define cómo se construye y cuenta la historia, los acontecimientos que determinan el devenir evolutivo del medio mismo. Esta articulación se basa habitualmente en unos intereses que delimitan distintos grupos de poder (industria, política, academia, ideología...) y que marcan el proceso creativo del manga desde sus primeras producciones en revistas a principios del siglo XX hasta el actual modelo de producción. Con la segunda, atendemos a cuestiones que tienen que ver con la propia configuración del objeto, con sus elementos consustanciales o su manera de construir una determinada forma de relato visual que en principio, hacen que se distinga de otros productos dirigidos a otros públicos. En lo que concierne a esta propuesta teórica, se intenta que ambas maneras de aprehender la realidad del objeto de estudio avancen paralelamente y sirvan para comprender cómo la definición del manga para chicas se encuentra comprometida con los sucesos históricos ocurridos en Japón desde su aperturismo a Occidente a finales del siglo XIX y con las variaciones estilísticas y narrativas introducidas por la incorporación de autoras femeninas en la industria del manga que supusieron un punto de inflexión y ruptura con los primeros relatos de shōjo manga.

## 2. Una aproximación conceptual al shōjo manga

Robin Brenner describe el shōjo manga de la siguiente manera en su libro *Understanding Manga*: “If there are lots of slender, beautiful people of both genders, bursts of flowers, and parades of fashion, then you're reading a shojo manga”<sup>1</sup> (2007: 30). Esta fórmula, no exenta de cierta ironía, ha servido (y aún hoy parece operativa) para identificar, de manera rápida y apenas de un vistazo, una obra de shōjo manga. Obviamente, no todo el manga para chicas responde a estas características ya que a día de hoy el catálogo es tan amplio y los subgéneros tan numerosos que sería muy complicado compartimentar los productos pero sí encierra cierta veracidad, sobre todo si se rastrean los orígenes del shōjo manga.

El investigador y traductor de manga Matt Thorn afirma que shōjo manga es lo que los editores dicen que es shōjo manga<sup>2</sup>. Thorn, explica que resulta habitual desde la óptica occidental realizar la categorización del manga atendiendo a los elementos visuales que parecen distinguir a un género de otro –parecida a la apreciación de Brenner señalada anteriormente–. Sin embargo, para Thorn la cuestión es mucho más sencilla y el género shōjo corresponde al manga dirigido a todo el público femenino sin distinción de edad ya que, según los datos que maneja el investigador, cerca de la mitad de las mujeres japonesas que tienen menos de 40 años leen manga con relativa asiduidad y cuanto más jóvenes son las lectoras mayor frecuencia de lectura tienen (Thorn, 2001). La decisión sobre la correspondencia entre la obra y el género en el que se coloca obedece únicamente a decisiones editoriales. Esto explicaría cómo autoras que podrían estilísticamente corresponderse con la etiqueta shōjo, como el archiconocido colectivo CLAMP, editan muchas de sus obras como shōnen. La clasificación del shōjo manga, en definitiva, corresponde a un tipo de narración que ha sido definida para el público femenino, porque responde a una serie de estrategias comerciales que los editores despliegan para un consumo más estratificado y una colocación más adecuada y específica de sus productos de venta.

Dentro del vasto mundo del manga, el shōjo manga posee una caracterización visual relativamente marcada que deviene esencialmente de su influencia de la ilustración de las revistas femeninas japonesas de principios del siglo XX. No obstante, aunque la construcción del canon clásico del shōjo manga ha marcado un amplio número de sus producciones, a las particularidades estilísticas o estéticas hay que

---

<sup>1</sup> Si hay montones de personas esbeltas, hermosas de ambos sexos, estallidos de flores, y desfiles de moda, entonces estás leyendo un shōjo manga. (Traducción propia)

<sup>2</sup> Shōjo manga are manga published in shōjo magazines (as defined by their publishers), and shōnen manga are manga published in shōnen manga magazines (likewise defined by publishers) (Thorn, 2001) [shōjo manga son los mangas publicados en revistas para chicas (como es definido por sus editores), y shōnen manga son los mangas publicados en las revistas para chicos (igualmente definido por los editores)]. (Traducción propia)

cohesionar un concepto que aparece como clave para su definición: el *ningen kankei* o “relaciones humanas” (Prough, 2011: 2). En este amplio rango de posibilidades los relatos van desde las historias más sencillas desarrolladas en la común vida escolar de los adolescentes hasta las posibilidades más remotas como poseer poderes para salvar el mundo como en *Sailor Moon* (1992-1997) de Naoko Takeuchi o ser la reencarnación de unos extraterrestres que tuvieron que huir de su planeta como en la obra *Boku no Chikyū o Mamotte*<sup>3</sup> (1987-1994) de Saki Hiwatari. El shōjo no sería lo que es a día de hoy si no hubiera pasado por unas más que considerables etapas de maduración y no hubiera recolectado las influencias internas y externas, especialmente las acaecidas en las primeras décadas del siglo XX hasta la II Guerra Mundial y la revolución temática llevada a cabo por autoras mujeres dentro de la industria, sobre todo en la década de los 70.

### 3. Shōjo bunka y jojō-ga como formas seminales del shōjo manga

La gestación del shōjo manga tiene su origen en los inicios del siglo XX (antes de la II Guerra Mundial) fundamentalmente cuando comienza a generarse la segregación de público de las revistas japonesas. El período de apertura japonés al intercambio con otros países tras la restauración de la era Meiji (1868-1912), permite una influencia muy intensa de publicaciones occidentales (como la revista británica Punch), lo que modificará los sistemas de edición en Japón tanto en contenido como en forma. Occidente había llegado a Japón para quedarse y con él sus productos culturales que, poco a poco, fueron siendo absorbidos por la cultura local. Este mestizaje de ida y vuelta (cabe señalar la especial relevancia que el exotismo oriental de principios del siglo XX tendría en el arte occidental) permitió que la estricta cultura japonesa incorporara, por ejemplo, publicaciones satíricas y críticas con el gobierno así como asumió las innovaciones industriales en los sistemas de edición y distribución. Esto coadyuvaría a que el mercado fuera expandiéndose y llegando cada vez más a una diversidad de públicos potenciales.

Así, a la primera revista para chicas, llamada *Shōjo Kai* surgida en 1902, se sumarían títulos a lo largo de todo el siglo XX que tendrían mayor o menor continuidad. Cabeceras como la *Shōjo Sekai* (1906-1931), la revista *Shōjo no Tomo* (1908-1955) o la *Shōjo Club* (1923-1963), citando sólo algunas, señalan el paulatino aumento de consumo de manga en las jóvenes japonesas y la creación de una audiencia definida a la que se le designa un determinado producto distintivo. La investigadora y crítica Mizuki Takahashi, al igual que la investigadora norteamericana Deborah Shamoan (2012), establece que “[s]hōjo manga as a distinctive genre is

---

<sup>3</sup> Obra comercializada en España con el título *Please Save my Earth* y editada por Manga Line.

intimately linked to the subculture of Japanese girls known as *shōjo bunka*"<sup>4</sup> (Takahashi, 2008: 114).



Fig. 1. Revistas femeninas del período Meiji. Fuente: Matt Thorm

El *shōjo bunka*, se entiende como la subcultura que aparece alrededor de las primeras revistas femeninas del siglo XX en Japón y que ofrecen una salida natural de consumo a las chicas, hasta entonces limitadas a la lectura de manga infantil dirigido a ambos sexos. Es decir, supone un salto cualitativo para las jóvenes consumidoras de manga hacia territorios más acertados a sus edades. Dentro de la generación de esta cultura femenina del *shōjo bunka* juegan un papel fundamental los trabajos de ilustración de autores como Kashi Takabatake o Yumeji Takehisa que contornean lo que se denomina estilo *jojō-ga* y que marcarán el estilo visual de las revistas femeninas japonesas. Aunque Takehisa y Takabatake suponen las figuras seminales del estilo *jojō-ga*, posteriormente destacarán otros autores como Jun'ichi Nakahara o Macoto Takahashi que conformarán el nexo de unión perfecto entre las primeras concepciones visuales del manga para chicas basado en el *jojō-ga* y el estilo visual del *shōjo* manga moderno. Muchos de los esquemas visuales constitutivos de configuración del *shōjo* manga –como los grandes ojos y las figuras esbeltas– son debidas, en gran parte, al trabajo de Nakahara y Takahashi.

La palabra *shōjo* suele equipararse al término *chica*, pero "specifically indicates a young woman who is not allowed to express her sexuality"<sup>5</sup> (Takahashi, 2008: 115).

<sup>4</sup> El *shōjo* manga como género distintivo está íntimamente ligado a la subcultura de las chicas japonesas, conocida como *shōjo bunka*. (Traducción propia)

<sup>5</sup> Específicamente indica una mujer a la que no se le permite expresar su sexualidad. (Traducción propia)



Esta incapacidad no se debe a la inmadurez física de la chica sino a una inmadurez impuesta socialmente que responde al hecho de que el reconocimiento social es el de una joven sexualmente inmadura con lo que "is therefore identifiable as neither male nor female"<sup>6</sup> (Takahashi, 2008: 115). La palabra *shōjo* sirvió por tanto para identificar a un modelo de feminidad aislado, cercano a la imagen del cuerpo burgués puro, cuyos recursos sexuales no habían sido explotados. Esta idealización de la juventud femenina era entendida como el momento en que se está lleno de vida y ensoñaciones a punto de florecer y que se alejaba de la realidad de muchas chicas que vivían en medios rurales con condiciones físicas bastante duras. El nuevo contexto social que la época de aperturismo de la era Meiji había iniciado hizo que las jóvenes pudiesen aspirar a una educación y una formación que las cualificara para realizar trabajos más allá de las labores del campo, a pesar de que los currículos estuvieran ciertamente limitados y segregados por género. En esta democratización educativa se mantenía la distancia entre lo que se adecuaba a la futura vida de la niña como madre, esposa y ama de casa.

El ideal que se empezó a manejar dentro de la cultura femenina de las revistas *shōjo* fue la de una jovencita de piel blanca, frágil y fresca que se oponía al trabajo duro del campo y el envejecimiento y los achaques propios del esfuerzo físico. La imagen *shōjo* se revestía así de un aura inocente y elegante que encontró su esquema básico en la obra ilustrada de Yumeji Takehisa. Las imágenes juveniles, pálidas y afectadas de Takehisa encajaban perfectamente con los nuevos ideales femeninos. Las jóvenes que aparecían en sus imágenes resultaban frágiles, delicadas y con apariencia ensoñadora, muchas de ellas tenían la mirada perdida y poseían una actitud meditabunda, como si indagaran en su propio interior. Esta representación visual femenina fue denominada *jojō-ga* (imagen lírica) y nació del intento del mismo Takehisa de mostrar un poema mediante un dibujo, es decir, de captar la esencia de la lírica poética mediante imágenes. El surgimiento del estilo *jojō-ga* haría más que evidente la importancia que la vehemencia de los sentimientos tendría en estas nuevas ilustraciones y, de nuevo, serviría de sustrato para alimentar la relevancia que las emociones y las relaciones humanas tendrían en el desarrollo narrativo del *shōjo* manga con posterioridad. La investigadora Mizuki Takahashi recoge y traduce un extracto en el que se explica cómo la aspiración de la imagen lírica del *jojō-ga* va más allá del propio interés por iluminar o dar cuenta de un determinado texto mediante una imagen de apoyo.

The defining characteristic of *jojō-ga* is the visual representation of the artists' delicate sensibility in a way that combines the artist's imagination with realism. The difference between mere illustration and *jojō-ga* is that illustration simply depicts the narrative of the

---

<sup>6</sup> No puede identificarse ni como masculina ni como femenina. (Traducción propia)

novel, while *jojō-ga* reflects the emotions of the artist, such as his view of nature or life... I think *jojō-ga*, like poetry, conveys the feeling of the artist and provokes an emotional response in its audience. (Sudō, 1984:30; citado en Takahashi, 2008: 118)<sup>7</sup>

La relevancia que la capacidad de este tipo de imágenes tenía para captar y mostrar las emociones más profundas del artista era algo que debía dejarse ver claramente. De hecho, se buscaba que las imágenes que se realizaban fueran capaces de sacudir al observador con apenas un vistazo y quizá, por este motivo, muchas de estas ilustraciones se utilizaban en las portadas para las revistas femeninas. Su poder de reclamo debía ser –y, de hecho, era– fuerte y, con el objetivo de afianzar su capacidad cautivadora, comenzaron a tomar una importancia capital los ropajes, los rostros y la decoración en la ilustración. Como particularidad asociada al asentamiento de la imagen del *jojō-ga* y de su impulsor Yumeji Takehisa, aparecerían los primeros consumibles y pequeños objetos (*guzū*) asociados a los artistas que participaban en ellas. Todos los productos, alimentaban la cultura femenina que iba fraguándose en los principios fundacionales del consumismo capitalista. Era frecuente la comercialización del papel estampado para cartas o las toallas de mano con los diseños de los dibujantes de *jojō-ga*, vinculándose de este modo la cultura femenina del *shōjo bunka* a formas de consumo específicamente pensadas e ideadas para las chicas. Esta asociación del pequeño regalo o del consumible destinado a la joven lectora acabará siendo la norma en las revistas *shōjo* actuales donde se reserva un apartado a los pequeños productos de venta por catálogo o los regalos que se incluyen con la propia publicación adquirida por la lectora (Prough, 2011: 57-88).

---

<sup>7</sup> La característica definidora del *jojō-ga* es la representación visual de la sensibilidad delicada del artista en el modo en que se combina la imaginación del artista con el realismo. La diferencia entre la mera ilustración y el *jojō-ga* es que la ilustración simplemente ilustra la narración de una novela, mientras que el *jojō-ga*, refleja las emociones del artista, como su visión de la naturaleza o de la vida... Pienso que el *jojō-ga* como la poesía, verbaliza el sentimiento del artista y provoca una respuesta emocional en su audiencia. (Traducción propia)



Fig. 2. Ilustración de Yumeji Takehisa. Viento del norte (Hoppo no fuyu) de la serie "Diez temas de Mujeres" (Onna judai) (1920) publicación póstuma realizada por Kato Junji  
Fuente: Colección del Museo de Arte de Santa Barbara.

La importancia de las imágenes de Takehisa residía, además de en la figura, en la ambientación del espacio. Deborah Shamoan apunta que la atmósfera recreada en las obras de Takehisa ayudaba a remarcar el carácter delicado de las chicas que aparecían bajo densos ropajes donde las finas líneas que definían la figura femenina alimentaban la androginia que se ponía en valor con el estilo visual de la estética "chūsei (neutralidad de género)" (Shamoan, 2012: 61) propio del *jojō-ga*. Tal y como habíamos comentado, en los primeros años del siglo XX, muchas jóvenes atendían a las clases en un sistema de formación segregado donde el contacto con el sexo contrario era escaso e incluso censurado. Este aislamiento educacional contribuyó a despertar y generar en las publicaciones de la época una cultura de la mismidad. Dentro de estos espacios de igualdad, es donde se ensalzará el amor espiritual (*ren'ai*) entre chicas en lugar del amor heterosexual y erótico (*koi*) de la tradición literaria más ancestral de Japón como la que se aprecia en el s. XI con la *Novela de Genji* de Shikibu Murasaki. Así, "friendship between girls was expressed in the language of spiritual love"<sup>8</sup> (Shamoan, 2012: 29) y recurrente en las narrativas de las revistas *shōjo*. La cultura de la mismidad entre chicas estaba marcada por un cierto aire de homosexualidad casta que se encontraba más próxima a la idolatría que la hermana pequeña (*imoto*) profesaba por la figura de la hermana mayor (*onesan*).

---

<sup>8</sup> Amistad entre chicas era expresada en el lenguaje del amor espiritual. (Traducción propia)

El perfilado de la imagen de la japonesa burguesa y moderna (en parte, occidentalizada, es decir, aceptando de buen agrado las innovaciones venidas de Occidente) pasaba por su ubicación en la cultura estudiantil femenina, y también, por la idea de la admiración ante la hermana mayor. La esfera de acción propuesta para las chicas refinadas, afianzarían de este modo algunos de los valores que perdurarían en la representación de la imagen shōjo actual como son la pureza, la elegancia y la inocencia (Shamoon, 2012: 30). En la imagen de la chica shōjo convergían tanto las atribuciones afectivas del *jojō-ga*, las delicadas manifestaciones gráficas de este estilo y la amistad idolátrica de la cultura del *shōjo bunka*.

El género del shōjo parece, desde su nacimiento, una construcción interesada en distinguir a las jóvenes de los chicos. El mercado de los contenidos y géneros apropiados para el consumo de las chicas japonesas le ofrecían ciertos recursos para encarar la adolescencia y negociar los cambios sociales y emocionales que tenían lugar en la etapa del paso de la pubertad a la adultez. El sentimiento de comunidad de las chicas aumentaría con estas estrategias de integración que las revistas procuraban, de tal modo que incluso a día de hoy una revista puede “fidelizar” a una lectora desde sus primeros años escolares hasta la edad adulta.

Hasta la II Guerra Mundial, la imagen shōjo que se definía en las publicaciones, posee un marcado carácter homosocial cuyo objetivo era prometer a las chicas insertas en dicho ideal “a discrete discourse premised on a private, closed world of girls”<sup>9</sup> (Shamoon, 2012: 58), esto es, un espacio específico sólo para ellas. Según Deborah Shamoon, esta fortificación del mundo de las chicas y la adquisición de una cultura propia será algo que tanto las revistas como las novelas de autoras japonesas de la época, como Nobuko Yoshira, trabajarán y alimentarán paralelamente (Shamoon, 2008; 2012). La cultura de la mismidad entre las chicas japonesas ha sido señalada por algunas voces teóricas occidentales como una forma de resistencia a las estructuras patriarcales pero, tal y como apunta Shamoon, la función que la experiencia del *ren'ai* tenía en los primeros años del siglo XX en Japón, era la de “delaying heterosexual experience until girls were old enough for marriage”<sup>10</sup> (Shamoon, 2008: 140). Es decir, tenía un carácter moratorio para con el paso de la edad adulta y el compromiso social que se esperaba de las mujeres en la época. Este retraso en la inserción de la conducta social adulta esperada es algo que un sector teórico –crítico contra el manga–, ha achacado a muchas publicaciones manga en general (Kinsella, 1995).

---

<sup>9</sup> Un discurso discreto instalado sobre un mundo de chicas privado, cerrado. (Traducción propia)

<sup>10</sup> Retrasar la experiencia heterosexual hasta que las jóvenes fueran lo suficientemente mayores como para casarse. (Traducción propia)

#### 4. Las innovaciones del shōjo manga tras la II Guerra Mundial y el grupo de las magníficas del 24

Paul Gravett (2004) señala que el gobierno japonés fomenta la interpretación universalista del manga desde una historiografía de la gráfica japonesa que permite la progresión sincrónica y continua de la evolución visual desde los ukiyo-e, toba-e o emaki hasta el manga moderno<sup>11</sup>. Sin embargo, el cómic japonés no existiría tal cual lo conocemos ahora si en la cultura tradicional japonesa no hubiera irrumpido la influencia de la prensa, las caricaturas, cómics y los dibujos animados, primero británicos y luego estadounidenses y se hubieran conjugado con las formas artísticas tradicionales que, en definitiva, no dejaban de ser herencia de la tradición China. Tomando estos aspectos como referentes, el manga moderno puede sugerirse que apareció gracias al “wakon yōsai - «espíritu japonés y aprendizaje occidental»” (Gravett, 2004: 18). Sin duda una de las figuras claves en esta idea fue el autor Osamu Tezuka que revolucionó el mundo de la edición tras la II Guerra Mundial instaurando un estilo visual altamente dinámico, cinematográfico y con escasez de texto, lo que permitía enriquecer mucho más el trabajo narrativo de las viñetas.

La definición histórica del shōjo manga, por tanto, recoge tanto los procesos seminales generados en la época prebélica japonesa con las imágenes del *jojō-ga* y el *shōjo bunka* así como la influencia de las nuevas formas narrativas impulsadas por Tezuka y sus seguidores en los años inmediatamente posteriores al conflicto.

En los aspectos visuales, conviene detenerse en la figura de Jun'ichi Nakahara que, tras la II Guerra Mundial, introducirá otra innovación estilística que calará en el posterior desarrollo del shōjo manga: la incorporación de motivos florales a los fondos. Todo un simbolismo se articulará junto este nuevo recurso que servirá para mostrar la personalidad de la chica dibujada. De este modo, “adding roses to the background might indicate that girl is cheerful, while balloon flowers suggest she is reserved”<sup>12</sup> (Takahashi, 2008: 122). La ropa comienza a tener una mayor importancia en las ilustraciones *jojō-ga* descubriendo la relevancia que la moda y el consumo acabarán teniendo en la cultura femenina japonesa. De hecho, el mismo Nakahara trabajará como ilustrador de moda.

---

<sup>11</sup> Por ejemplo, Jaqueline Brendt recupera la postura teórica de Hirohito Miyamoto que afirmaba que “manga become a subgenre of painting at the end of the nineteenth century, “when forms of artistic expression that combined text and image had to be identified either as 'literature' or 'painting'” (Miyamoto, 2002: 44; citado en Berndt, 2008: 308) [“el manga se convirtió en un subgénero de la pintura al final del siglo XIX, «cuando las formas de expresión artística que combinaban texto e imagen no podían ser identificadas ni como 'literatura' ni como 'pintura'”.] (Traducción propia)

<sup>12</sup> Añadir rosas al fondo podía indicar que la chica era animada, mientras que los lirios sugieren que es reservada. (Traducción propia)



Fig. 3. Anna of the Green Gables (Ana de las Tejas Verdes) (1997)  
Fuente: Macoto Takahashi, *Dreaming Girls*, p. 118.

La incorporación de los brillos y destellos oculares llegaría al paroxismo en las ilustraciones de Macoto Takahashi. Este dibujante, nacido en Osaka, desarrollaría toda su carrera profesional tras el conflicto internacional y será fiel a su estilo hasta el día de hoy. En la obra de Macoto Takahashi convergerán todas las convenciones anteriormente mencionadas, piel pálida, flores junto a unas miradas vibrantes y enormes, repletas de constelaciones.

En los años inmediatamente posteriores a la II Guerra Mundial el manga para chicas comienza a transformarse. Pero en esta primera época del manga posbélico, especialmente entre los años 50 y 60, las historias que se contaban en el manga para chicas seguía siendo una narración generada, en su mayoría, por autores varones. Paul Gavett recoge una anécdota curiosa en su obra *Manga. La era del nuevo cómic* (2004) cuando habla de la aparición de una de las revistas de shōjo más longevas de Japón: *Nakayoshi* (1955). En dicha revista, debutó Tetsuya Chiba, *mangaka*<sup>13</sup> célebre por su obra shōnen *Ashita no Joe* (1968-1973). Según recoge Gravett, para Chiba era muy complicado confeccionar historias para chicas. En primer lugar, por el hecho de ser hombre, en segundo lugar porque no tenía hermanas y por último, por no ver en su madre un modelo femenino idealizado. Según comentaba Chiba “en aquel entonces el manga para chicas era un auténtico dramón. Pensaba que, si era eso lo que querían, yo debía hacer lo mismo” (Gravett, 2004: 77). La mayoría de las producciones de shōjo del momento, por tanto, mantenía ciertas estructuras argumentales limitadas y las posibilidades performativas de las protagonistas se hallaban limitadas a la visión de los hombres con respecto al mundo de las mujeres. Pero en la década de los 50 también hubo algunas autoras que destacaron sobre la producción predominantemente masculina. Como ejemplos de ello cabe destacar a Hideko

---

<sup>13</sup> El término *mangaka* se refiere a *dibujante de manga*.

Mizuno, Maki Miyakoo Masako Watanabe. La figura de Mizuno es relevante ya que comienza a romper con el maniqueísmo narrativo del shōjo manga siendo su obra *Fire!* (1969-1971) clave por sus transgresiones algunas, como que el protagonista fuera un chico o aparecieran por primera vez escenas de cama heterosexuales. La obra de Hideko Mizuno jugó con las posibilidades formales del cómic de manera libre. De este modo, la relación espacial entre viñetas comenzó a ser definida por la acción y los acontecimientos internos de la historia más que por una retícula regular prefijada por el formato del papel. La dimensión emocional de los personajes cobra una importancia capital en los relatos de Mizuno y para incorporar esta perspectiva en sus páginas, acabará desdibujando muchas de las líneas de los marcos de las viñetas, generando así un sentido de simultaneidad espacial y temporal muy expresiva que se reiterará en autoras posteriores.

El número limitado de autoras dentro de la industria del manga se mantendrá hasta aproximadamente los años 60 y 70, cuando la auténtica revolución del shōjo manga tiene lugar canalizada, fundamentalmente, en la figura de un grupo de mujeres dibujantes que revitalizarán tanto la temática como la forma de contar las historias dentro del género. El grupo de las magníficas del 24<sup>14</sup> (*Hana no nijūyū-nen gumi*), fue un conjunto de *mangakas* mujeres que nacieron a los pocos años del conflicto bélico mundial y crecieron al abrigo de las historias de Osamu Tezuka y de la legión de imitadores que su novedoso estilo cinematográfico y dinámico provocó. Las integrantes más notorias de este grupo eran Mōto Hagio, Riyoko Ikeda, Keiko Takemiya, Yumiko Ōshima, Ryōko Yamagishi, Minori Kimura y Toshie Kihara (Thorn, 2001). Sin embargo, las magníficas del 24 se alimentaron tanto de las publicaciones shōjo de preguerra con sus enormes ojos, sus hermosas figuras y sus delicadas ropas – el estilo *jojō-ga*–, así como estuvieron influenciadas por los *comic strips* norteamericanas que se editaban en las revistas japonesas en el final del conflicto mundial durante la ocupación americana. Como apuntan Dan Mazur y Alexander Danner, “«la revolución del año 24» miró tanto al pasado como al futuro, ya que infundió a las tradicionales estructuras narrativas y las convenciones de género del shōjo una sensibilidad sorprendentemente moderna” (2014: 72).

La eclosión creativa de este grupo de mujeres tiene lugar, además, en el período de revolución narrativa de los años 60 donde se producía en Japón tanto manga narrativo que seguía el modelo *mainstream* del estilo Tezuka, así como el *gekiga*, un tipo de manga mucho más alternativo e intimista cuyo público era más limitado. El grupo de las del 24 comenzaría a definir el escenario medial del shōjo al aunar tanto las tendencias gráficas heredadas de la estilística prebélica como las tendencias del manga comercial y la versión *underground* del *gekiga*. A esta combinación, se suma la indagación profunda de las emociones, la reelaboración de la

---

<sup>14</sup> Se trataría del año 24 de la era Sowa según el calendario japonés (Mazur y Danner, 2014).

puesta en página acorde con la expresividad emocional de las historias –que ya habían iniciado autoras en los 50 como Hideko Mizuno– y su inserción en un mercado ansioso por capturar y cautivar a las chicas del momento que comenzaban a hastiarse con las dulzotas historias de shōjo clásico.

La incorporación progresiva de las mujeres al sistema de producción de manga desde los años 70 supondrá la superación de la visión ultradramática del mundo femenino proyectado por los dibujantes varones y una diversificación temática centrada en lo que Jennifer Prough ha llamado el interés por el *ningen kankei* o historias de relaciones humanas (2011: 2). La irrupción del televisor en las casas japonesas y la necesidad de renovar las infantiles historias de los primeros shōjo creados por hombres hicieron que los editores tuvieran cada vez más presentes a las autoras femeninas ya que éstas, formadas con otro bagaje precisamente el de las revistas shōjo donde convergían literatura, poesía y algún manga, tenían otra forma de mirar y contar la realidad. Dentro del grupo de las del 24 y de su novedosa mirada hacia la narración del manga, se distinguieron fundamentalmente dos autoras: Mōto Hagio y Riyoko Ikeda, ambas por su particular acercamiento a la exploración de la identidad y el género en sus obras. La primera por tratar en sus argumentos historias homoeróticas entre chicos y la segunda por plantear críticas a la identidad de género en la protagonista de la historia.

La recurrencia de las relaciones homoeróticas dentro del shōjo manga es una de las cuestiones que más llaman la atención del género. Algunas de las explicaciones que se dan para justificar la aparición de las relaciones chico-chico dentro de un género destinado a chicas es la de que las autoras encontraban más libertad a la hora de expresar ciertas emociones y deseos a través de las figuras masculinas, pero también que estas nuevas historias servían a las *mangakas* para introducir temas más adultos en el shōjo manga manteniéndolos, no obstante, en un lugar protegido y alejado de las relaciones heterosexuales a las que estaban abocadas el grueso de las jóvenes lectoras. La sustitución de las chicas por los chicos en las historias homoeróticas del shōjo, permitió “more sexually explicit stories, which could still be coded as safe or innocent”<sup>15</sup> (Shamoon, 2012: 111). Según esto, las historias de amor entre chicos que se definían en la época, servían a las lectoras como formas de explorar sus propias emociones hacia los chicos y los hombres en un espacio seguro de fantasía. “Boy's love manga is a strategy for heterosexual teenage girls to negotiate their feelings about relationships with boys”<sup>16</sup> (Shamoon, 2012: 111) y permiten en cierto aspecto que las chicas arrojen una mirada libidinosa al cuerpo masculino,

---

<sup>15</sup> Historias sexualmente más explícitas, que aún podían ser codificadas como seguras o inocentes. (Traducción propia)

<sup>16</sup> El manga de amor entre chicos es una estrategia para las chicas adolescentes para negociar sus sentimientos acerca de las relaciones con los chicos. (Traducción propia)



agendando así sus deseos sexuales de una manera que no sería posible con otros productos de la época. En estos términos, Mōto Hagio, destacó por ser la primera autora que planteó como línea argumental la relación de dos chicos adolescentes, el llamado *shōnen-ai* o amor entre chicos. Su obra más reconocida en este sentido es *Tōma no Shinzō* (traducible como *El corazón de Thomas*) (1974-1975) donde la historia se centra en la tortuosa relación de Juli y Erich, dos jóvenes internos en un colegio de ambiente europeo en un entorno aparentemente de principios de siglo XX (Thorn, 2001). El aura que sobrevuela la obra de Hagio es similar a la de las obras homosociales del período prebélico según la cultura del *shōjo bunka*, donde la exaltación del ren'ai esta vez es ejecutado por dos chicos en vez de por dos chicas. Shamoan, ha señalado en su libro *Passionate Friendship. The Aesthetics of Girls' Culture in Japan*<sup>17</sup> (2012), que las obras shōjo manga que se produjeron en los años 70 sirvieron a las autoras para indagar y explorar las emociones y las relaciones (el *ningen kankei*), con independencia de que se tratara de protagonistas chicos o chicas. La complejidad psicológica del shōjo manga en esta época se vinculó con la formación identitaria de la adolescencia, motivo por el cual muchos de los personajes protagonistas en esta época son púberes o adolescentes.

Además de las novedades dentro de las convenciones de género que Mōto Hagio introdujo, sus obras también experimentaron profundamente con la gramática narrativa del shōjo manga cuyo interés evidente era la dinamización de la narración a través de las emociones y sensaciones de los personajes. Las superposiciones de imágenes en la página hacían que las retículas se rompieran y que numerosas imágenes poseyeran un carácter metafórico y evocador antes que informativo o de progresión del relato. Las viñetas no tenían por qué tener una función específica de clausura y claridad narrativa.

El shōjo manga no tenía un excesivo interés social, académico, ni crítico en la época de desarrollo de las magníficas del 24 –ni aún a día de hoy– (Takahashi, 2008) lo que sin duda acabó colaborando con que las autoras no sintieran presiones comerciales ni mercantiles de ningún tipo y pudieran, de este modo, experimentar profundamente con las imágenes, las viñetas y la disposición de las páginas. La ruptura del globo de texto que se disuelve para evocar el monólogo interior es una de las grandes aportaciones de la renovación estilística del shōjo manga. Alrededor de esto, toda una legión de posibilidades expresivas (dispersiones, irradiaciones, brumas hechas con tramas, motivos decorativos, etc.) acompañarán tanto las imágenes como los textos con la intención de que la experiencia de consumo de la lectora sea lo más intensa e inmersiva posible. Las metáforas visuales resultaron otra de las grandes aportaciones de la época de mayor esplendor del shōjo manga. Dentro de la narración aparecían imágenes, ajenas a la diégesis, que se dirigían eminentemente al público

---

<sup>17</sup> Título original.

lector, para evocar las emociones de los personajes, como si de hacerlos cómplices del drama se tratara. Estas formas expresivas y metafóricas serán explotadas por casi todas las autoras del momento e irán configurando la codificación narrativa y visual del shōjo manga. Muchos de los investigadores que han asumido el shōjo manga como objeto de estudio como Mizuki Takahashi, Jennifer Prough, Deborah Shamoan o Matt Thorn, señalan que la lectura del shōjo manga requiere de un cierto adiestramiento y familiaridad con el medio para seguir satisfactoriamente la narración y entenderla plenamente. Esto se debe, en parte, a su densidad visual y a las poco convencionales formas de poner en página la acción, primando ocasionalmente la expresión y la intensidad narrativa frente a la claridad de la acción.

Formalmente, la obra de Riyoko Ikeda mostrará otro amplio catálogo floral y expresivo cuando retrate las complejas situaciones psicológicas y de intriga desarrolladas en su trabajo *Bersaiyu no Bara (La Rosa de Versalles)* (1972-1973). *La Rosa de Versalles* está ambientada en la Francia del María Antonieta en los años previos a la Revolución Francesa. Es ahí donde el personaje ficticio de Oscar François de Jarajayes, protagonista de la narración, aparece. Oscar es una chica que ha sido criada como chico y militar, llegando a ser capitán de la Guardia Real de la Reina, lo que despertará entre ambas una estrecha amistad. Pese a todo, Oscar es una mujer y todos en la corte saben de su sexo, más allá de su atuendo militar masculino y de su capacidad para la lucha. De hecho, según señala Shamoan, Ikeda define a Oscar con caracteres femeninos como el largo cabello, los ojos grandes con amplias pestañas y con valores tradicionalmente asociados como propios de la feminidad como la compasión y la empatía (2012: 119-136). En la obra de Ikeda, las relaciones de mismidad serán negadas en favor de la búsqueda del amor heterosexual de su protagonista. Oscar busca un amor adulto. Así, Oscar intentará seducir al amante de la reina, el conde Hans Axel von Fersen, que solo la ve como un compañero, es decir, niega su parte femenina. Tras este primer romance frustrado, el padre de Oscar arreglará una propuesta de matrimonio con el conde de Girodelle. Sin embargo, Girodelle sólo ve a Oscar como una mujer –y por tanto como un ser inferior–, lo que hará que sea ella misma la que boicotee por todos los medios el matrimonio. Finalmente será André Grandier, compañero desde la infancia de Oscar, el que se unirá sentimentalmente a Oscar. No obstante, según Deborah Shamoan sigue describiendo, la relación entre ambos es compleja y supone ciertas alteraciones de rol que emergen conforme avanza la historia. Los sentimientos de Oscar por André sólo aparecen claros para ella cuando André está en la situación desvalida de haber perdido un ojo en la batalla y estar quedándose ciego del otro. Para Shamoan, la relación entre Oscar y André está configurada, a pesar de la heterosexualidad de los personajes, como una relación homoerótica en la que Oscar es “a masculine woman

and [André] an emasculated man<sup>18</sup> (2012: 127). La historia de Oscar, André, von Fersen y Maria Antonietta, acabará dramáticamente. Oscar y André morirán en los procesos de revolución, donde Oscar toma partido por el pueblo al ser consciente de su apoyo a un régimen corrupto. Las jóvenes fans de *Bersaiyu no Bara* clamaron a la autora y los editores de la revista *Margaret*, donde se estaba editando el trabajo de Ikeda, por la resurrección de Oscar y André, sobre todo en ese momento en el que ya habían conocido su amor mutuo. Pero nada se pudo hacer por los trágicos desenlaces lo que, según Shamoon, sirvió a las lectoras de shōjo manga como tránsito de las visiones infantiles que hasta el momento se habían presentado hacia una narración más adulta con dramas reales, conflictos complejos e imágenes cruentas que presentan la muerte de los protagonistas.

Por supuesto, no todas las obras de la década de los 70 se implicaron de tal modo en los complejos problemas identitarios de sus protagonistas (Danner y Mazur, 2014: 77). La obra de Hagio y de Ikeda, aunque no son muestras exclusivas de la exploración psicológica y de identidad en el shōjo, sí han sido las figuras más relevantes y más estudiadas, quizá por ser parte del grupo seminal de las magníficas del 24 y por sus trasgresiones ante un sistema de representación de lo femenino y de la cultura de las chicas monolítico y normativo.

## 5. Conclusiones

El escenario dentro del mundo del manga femenino fue ampliándose y los títulos creados por mujeres eran cada vez más frecuente en las casas editoriales. No sólo aquellas editoras que buscaban una mayor producción de shōjo sino también las revistas con propuestas alternativas como *Garō* donde autoras como Murasaki Yamada destacaron con posterioridad y comenzaron a vincular la producción del shōjo a un público más adulto y heterogéneo. En esta línea, a día de hoy podemos reconocer a otras autoras como Kiriko Nananan o Mari Okazaki.

La alternancia temática a partir de los años 90 es increíble y la diversidad del shōjo manga en circulación es únicamente comparable con el número de autoras en activo. En el nuevo milenio observamos desde obras que retoman la cultura de la mismidad de las primeras obras de las revistas shōjo manga como *Life* (2002-2009) de Keiko Suenobu, donde la protagonista lidia en silencio con el *bullying* que sufre en la escuela hasta que encuentra una amiga a la que admira y gracias a la que deja de autolesionarse; hasta las más típicas historias de triángulos amorosos estudiantiles como *Moe Kare!!* (2005-2006) de Go Ikeyamada. Pero la herencia del shōjo manga de la revolución de las magníficas del 24 (muchas de ellas aún en activo) también aparece en los conflictos de género parecidos a los de *Bersaiyu no Bara* (aunque salvando las

---

<sup>18</sup> Una mujer masculina y [André] un hombre emasculado. (Traducción propia)

distancias) como *Shōjo Kamukei Utena* (1996-1997) de Chiho Saito, donde una joven que queda impresionada por un príncipe que conoce de niña y que hace que su objetivo al crecer sea convertirse en un príncipe tan resplandeciente como el que vio de pequeña. El shōjo manga se ha expandido y casi se puede encontrar cualquier temática tratada en este género. Desde los deportes (subgénero llamado *spokon*) clásicos como el *volley-ball* en *Crimson Hero* de Mitsuba Takanashi (2003-2011), hasta los más nacionales como *Chihayafuru* (2007-actualidad) de Yuki Suetsugu en el que la trama de amor y amistad de los protagonistas se encuentra enmarcada en la reivindicación de un juego de cartas típico japonés como es el *karuta*. Desde las historias más convencionales como la comedia romántica de *Lovely Complex* (2001-2006) de Aya Nakahara hasta el romance histórico de *Otoyomegatari* (2008-actualidad) de Kaoru Mori o la historia de amor, drama, ciencia ficción y ecología de *Global Garden* (2001-2005) de Saki Hiwatari, el repertorio dentro del shōjo manga hace indiscutible no sólo la relevancia que tiene dentro de la historia sino la libertad potencial a la hora de tratar temas que en otro tipo de relatos serían más complejos. En sí, el shōjo manga se ha erigido como un universo en sí mismo, donde las apreciaciones y conexiones entre obras, autoras, acontecimientos históricos y dinamización de mercados pueden ser interminables pero donde, desde luego, se sigue la máxima de buscar implicar a las lectoras en las historias que se cuentan, haciéndolas partícipes de la revista y su cultura y generando un espacio propio para las lectoras, sus ideales, sus anhelos o sus inquietudes como jóvenes y como mujeres.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- BERNDT, Jaqueline (2008). "Considering Manga Discourse. Location, Ambiguity, Historicity". En Mark W. MacWilliams (ed). *Japanese visual culture: explorations in the world of manga and anime*. Armonk (Nueva York): Sharpe, pp. 295-310.
- BERNDT, Jaqueline (2009). "Manga and 'Manga': Contemporary Japanese Comics and their Dis/similarities with Hokusai Manga". En Arkadiusz Jablonski, Stanislaw Meyer y Koji Morita (eds.). *Civilitation of Evolution, Metamorphoses in Japan 1900-2000*. Cracovia (Polonia): Manggha/Museum of Japanese Art and Technology, pp. 210-222.
- BRENNER, Robin (2007). *Understanding Manga and Anime*. Estados Unidos: Libraries Unlimited.
- GRAVETT, Paul. (2004). *Manga. La Era de un Nuevo Cómic*. Traducción Elena María Feito y Sergio Carvajal. Madrid: H Kliczkowski-Onlybook.
- MADRID I MORALES, Daniel y MARTÍNEZ, Guillermo (2011). "La Ola Nipona: consumo de cultura popular japonesa en España". En Pedro San Ginés Aguilar (ed.), *Cruces de Miradas, Relaciones e Intercambios*. Granada: Editorial Universidad de Granada, pp. 49-61.
- MAZUR, Dan y DANNER, Alexander (2014). *Cómics. Una historia global, desde 1968 hasta hoy*. Traducción Antonio Díaz Pérez. Barcelona: Blume.
- NAPIER, Susan J. (2005). *Anime. From Akira to Howl's Moving Castle: Experiencing Contemporary Japanese Culture*. Nueva York: Palgrave/Macmillan.
- PROUGH, Jennifer S. (2011). *Straight from the Heart. Gender, Intimacy and the Cultural Production of Shojo Manga*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- SHAMOON, Deborah (2008). "Situating the Shojo in Shojo Manga: Teenage Girls, Romance, Comics, and Contemporary Japanese Culture". En Mark W. MacWilliams, (ed.) *Japanese visual culture: explorations in the world of manga and anime*. Armonk (Nueva York): Sharpe, pp. 137-154.
- SHAMOON, Deborah (2012). *Passionate Friendship. The Aesthetics of Girls' Culture in Japan*. Honolulu: University of Hawai'i Press.
- TAKAHASI, Mizuki (2008). "Opening the Closed World of Shojo Manga". En Mark W. MacWilliams (coord.) *Japanese visual culture: explorations in the world of manga and anime*. Armonk (Nueva York): Sharpe, pp. 114-136.
- THORN, Matt (2008). "The Adventures of Little Shô". [10/06/2015] en <http://matt-thorn.com/wordpress/?p=183>.
- THORN, Matt (2001). "Shojo Manga. Something for Girls". *Japan Quarterly*, (julio-septiembre/2001), 48, 3 (pp. 43-50).
- THORN, Matt (2004). "What Shôjo Manga Are and Are Not". [12/06/2015] En [http://www.matt-thorn.com/shoujo\\_manga/whatisandisnt.php](http://www.matt-thorn.com/shoujo_manga/whatisandisnt.php)
- THORN, Masami (2004). "The Power of Girls' Comics: The Value and Contribution to Visual Culture and Society". En [http://www.csuchico.edu/~mtoku/vc/Articles/toku/Power\\_Girls\\_Comics.html](http://www.csuchico.edu/~mtoku/vc/Articles/toku/Power_Girls_Comics.html) (Presentación)

# INFANCIA Y VIOLENCIA DE ESTADO EN EL CÓMIC: DE LA OBRA INDIVIDUAL A LA DENUNCIA COLECTIVA

CHILDHOOD AND STATE VIOLENCE IN COMIC:  
FROM THE INDIVIDUAL WORK TO COLLECTIVE DENUNCIATION

**FLORENCIA BATTAGLIERO BOCCO**

Universitat de València

En el presente estudio, tal y como indica su título, desmenuzaremos la representación de la infancia dentro de dos trabajos que marcaron un antes y un después en la historia del cómic tanto a nivel nacional como internacional. Se trata de *Persépolis* (2000), de la artista iraní Marjane Satrapi, y de *Paracuellos* (1977), del ilustrador español Carlos Giménez. En primer lugar, se reflexionará sobre el desarrollo de la infancia bajo dos regímenes dictatoriales, represivos y violentos, comparando los dos casos desde sus diferentes contextos culturales y sociales. En segundo lugar, se analizará cómo la representación autobiográfica desde la mirada infantil es la base de ambas obras, correspondiendo cada una a un proceso de escritura y de (re)construcción de la identidad diferente. Por último, y teniendo en cuenta la adaptación del formato gráfico de *Persépolis* a la gran pantalla y el trabajo realizado por parte de Carlos Giménez para la película *El espinazo del diablo* (2001) de Guillermo del Toro, se contrastarán de forma breve las producciones, lo que finalmente nos llevará a las conclusiones del estudio.

Adentrándonos en el tema del trabajo, observamos que ambas obras asumen la autobiografía como género de “no ficción” y se sirven del formato híbrido para plantear un escenario de expresión personal pero sobre todo, de reflexión política, social, ética y moral en el que la autofiguración<sup>1</sup> es el componente estimulador. Este aspecto, sin duda corresponde al proceso madurativo del cómic como género. De esta forma, dado el reconocimiento y la dignidad que cosecha a partir de los años sesenta y

---

<sup>1</sup> Entendiendo por autofiguración como “aquella forma de autopresentación que complementa, afianza o recompone la imagen propia que el individuo autor de una autobiografía ha llegado a labrarse en el ámbito en que su texto viene a insertarse” (Amícola, 2007: 14).

setenta (lo que demuestra que no permanece al margen de las revoluciones sociales del momento), la percepción sobre cuál es su público lector como objetivo cambia radicalmente. El cómic ya no se relaciona de forma directa con el mundo infantil y se llega incluso a abrir un debate sobre la consideración del lector de este género, tal y como afirma Santiago García cuando dice que “repentinamente, leer cómics es elegante entre adultos inteligentes” (García, 2010: 22).

Lo curioso resulta cuando ambos mundos se fusionan, y un adulto tiene entre manos una obra de apariencia infantil narrada desde la mirada de un niño –como lo son los trabajos que serán analizados en el presente estudio–, pero cuyo crudo y violento contenido llega a conmover de tal forma (sobre todo al tener en cuenta que se trata de una expresión testimonial) que consigue despejar el camino del entretenimiento hacia la reflexión y al cuestionamiento de los valores morales, sociales y políticos no solo de los periodos de ambas obras, sino también en la repercusión y en las actuales consecuencias palpables y visibles como lo son, por ejemplo, el número de muertos y refugiados debido al crecimiento del Estado Islámico<sup>2</sup>.

Centrándonos en *Persépolis*, esta obra ha cosechado numerosos premios y reconocimiento desde su publicación en la editorial independiente francesa L'Association, colectivo que le sugirió a la artista –con muy buen atino– plasmar sus recuerdos de infancia en un cómic. La autora, Marjane Satrapi, articula en la obra su infancia desde los 10 años de edad, cuando en 1979 estalla en su país la llamada Revolución islámica, que se termina perpetuando en un régimen fundamentalista el cual perdura hasta la actualidad bajo el nombre de República islámica.

Debido al tema del estudio, cabe destacar que aunque la historia narre la vida de la autora hasta los 25 años, nos centraremos en los episodios ocurridos hasta los 14 –es decir, dos de los tres tomos que conforman la obra, todos ellos ilustrados en blanco y negro–, para de este modo, aportar uniformidad al trabajo a la hora de realizar el contraste con *Paracuellos*. Sin embargo, brevemente se comentará la estructura general del trabajo para situar al lector en la historia de Satrapi. La autora divide la historia en tres apartados, correspondiendo el inicio a las primeras experiencias de una guerra interna en su país, la segunda parte a la guerra de Irán e Irak en el que destaca los bombardeos, la escasez de suministros y la instrucción de los niños soldados; y por último, la articulación de sus experiencias adolescentes en Austria, cuando es enviada por sus padres como refugiada para escapar de los continuos horrores de la guerra.

---

<sup>2</sup> Francisco Carrón, en “El califato, un Estado en pleno crecimiento” (2015). analiza la manera en la que el Estado Islámico se ha ido desarrollando y aumentando su poder durante los últimos años a través de las redes sociales, donde se pueden encontrar diversas guías para la lucha de los *muyahidines* (guerreros santos).

Posteriormente, debido a un estado depresivo causado por una combinación de sucesos (el trauma infantil de haber sido testigo directo de la represión violenta por parte del Estado, de la guerra y la acumulación de estrés ante el intento frustrado de integrarse en la sociedad occidental), se ve obligada a volver a su país, un hecho que le provoca aún más dolor al sentirse como pez fuera del agua en su propia tierra, ya que muchas veces tampoco llegar a ser aceptada por los suyos. Además, cabe destacar que su carácter ha sido forjado en un ambiente de libertad del que no puede disfrutar en Irán a causa del régimen islámico. Por todo ello, emigra rumbo a Francia, desde donde nos cuenta esta historia.

Las últimas páginas de la obra se caracterizan por ser un anexo explicativo a color en el que observamos a una Marjane adulta que nos narra los comentarios (algunos frutos de la ignorancia) que ha oído sobre su país. Denuncia también que aunque se rumoree que Alemania vendió armas químicas a Irak que estos utilizaron contra los iraníes durante la guerra y posteriormente se enviaron a los afectados a Alemania para su curación utilizándolos en realidad como cobayas humanas, a los únicos a los que la visión occidental criminaliza es a los pueblos orientales; en mi opinión, una acción fomentada por la información parcial, fugaz y coaptada a los intereses occidentales, que se emite para proteger al imperialismo moderno el cual permite esta imagen con el fin de encubrir y perpetuar sus despreciables actos de *biopoder*<sup>3</sup> sobre otros pueblos.

Retomando lo mencionado sobre el primer volumen, la pequeña Marji –como la llaman en la obra–, es testigo de primera mano del entramado político del momento, algo que deja claro desde el principio de la historia en el capítulo titulado “El pañuelo”. En él refleja cómo ella y sus compañeras del liceo francés vivieron uno de los primeros cambios: la imposición del pañuelo y la separación por sexos en lo que hasta el momento había sido una escuela laica (Fig. 1). Al criarse en una familia liberal de pensamiento progresista que se opone de forma activa al gobierno del *Sha*, el impacto que esta situación produce en la niña es enorme.

Desde el inicio de la narración la autora nos atrapa gracias a su toque irónico, contándonos el modo en el que asimila la disyuntiva de llevar o no el velo como un conflicto interno entre religión y familia (Fig. 2).

---

<sup>3</sup> En *La voluntad del saber* (1978), Michel Foucault analiza la transformación del poder y de sus modos de ejercerlo, llegando a la conclusión de que “el hombre moderno es un animal en cuya política está puesta en entredicho su vida de ser viviente” (Foucault, 1978: 173). De esta forma, bajo el término de biopolítica se recoge cómo los procesos fisiológicos del individuo y su regulación dentro del Estado conforman una misma entidad que debe ser controlada, derivando así en la idea del cuerpo como máquina al servicio del Estado.





Fig. 1. *Persépolis* (Marjane Satrapi, 2010)



Fig. 2. *Persépolis* (Marjane Satrapi, 2010)

El argumento que utiliza para apoyar su creencia religiosa es una tierna anécdota: nos desvela que años atrás, cuando tenía seis años, estaba segura de ser la sucesora de Mahoma y Jesús. Sus ansias de ser profeta tenían como objetivo luchar contra las clases sociales al ver por ejemplo que Mehri, la criada, comía apartada de la familia; que su padre lucía un flamante Cadillac (un coche que reflejaba frente a los demás su estatus social) y que su abuela, pese a ser generosa y justa, sufría fuertes dolores en las rodillas. Sobre todos estos temas conversaba por las noches con Dios; y aunque el hecho de querer ser profeta cuando fuera mayor no significaba ningún problema ni un estado de perturbación como su profesora les quiere hacer ver a sus padres, cuando le preguntan en público por su futuro ella disimula su verdadera ilusión y contesta que “será doctora” (Fig. 3).



Fig. 3. *Persépolis* (Marjane Satrapi, 2010)

Si nos centramos en la obra de Carlos Giménez, *Paracuellos*, podemos encontrar una escena muy parecida. A lo largo de este cómic, el autor narra una serie de recuerdos vividos en primera persona en los Hogares del Auxilio Social como también aquellas experiencias que le contaron sus compañeros. Por ese motivo, podemos observar diferentes nombres de hogares en los muros de las ilustraciones que indican de qué asilo está tomado ese testimonio. Se trataba de unos centros de acogida de ideología franquista que tenían como objetivo adoctrinar a través del miedo y la automatización de la violencia a los hijos de republicanos y de aquellos que habían perdido la guerra<sup>4</sup> (Pons Prades, 2004: 156-159).

La escena en *Paracuellos* que recuerda a la de la pequeña Satrapi diciendo que en el futuro querría ser doctora cuando en realidad desea ser profeta ocurre en el momento en el que Mistol, el instructor de falange, le pregunta a los niños que qué quieren ser de mayores y Pablito, uno de los personajes que representa al autor, contesta que médico, deseando en realidad ser dibujante de tebeos tal y como afirma más tarde (Fig. 4).

<sup>4</sup> En *Los niños republicanos en la guerra de España* (2004), una reedición de *La guerra de los niños republicanos* (1997), Eduardo Pons Prades recoge el testimonio de aquellos que vivieron en los Hogares del Auxilio Social, entre ellos el de Carlos Giménez: "El mayor sarcasmo es que se llamase Hogares a aquellos siniestros lugares. Y bajo el amparo del llamado Auxilio Social, que nunca auxilió, socialmente hablando, a nadie. El daño que hicieron a cientos, a miles de niños y niñas fue irreparable. Porque éstos, aunque les estuviesen repitiendo constantemente que sus padres eran la hez de la humanidad y que ellos estaban redimiéndolos con sus sufrimientos, la verdad es que la inmensa mayoría no comprendieron nunca lo que les estaba asando" (Pons Prades, 2004: 156).



que ocurre en *Paracuellos* realiza la recreación de unos personajes reales, de carne y hueso, mediante la abstracción de la ilustración, ya que si se logra eliminar los rasgos particulares de cada individuo, se terminará por crear una figura icónica, un símbolo de representación que facilitará el proceso empático del lector con todo el colectivo que sufre la represión y no con un rostro en particular. Es decir, ampliamos la lectura gracias a que se trata de ilustraciones e incluimos en ella a todos los niños y niñas que viven el conflicto y no solo a los pequeños Giménez y Satrapi.

En la obra de Satrapi, este mecanismo se observa al despersonalizar a las niñas mediante la utilización del pañuelo y en el caso de Giménez, al no poder diferenciar entre un niño y otro debido a la representación tan similar que comparten todos los personajes y que complica el poder distinguirlos, destacando sobre todo su extrema delgadez a causa del hambre que sufren en los hogares.

*Persépolis* se identifica además por la influencia del neorrealismo italiano y del expresionismo alemán combinado con el estilo oriental, tal y como podemos contrastar en la Fig. 2. Por los símbolos que representan los dos mundos entre los que se mueve Satrapi, comprendemos que este conflicto cultural entre Oriente y Occidente que muestra en la edad adulta, ya aparece determinado desde su infancia. Gracias a una educación mediante el diálogo y al explicarle a la pequeña Satrapi con naturalidad la situación del país, la autora reproduce la explicación histórica como si de un cuento se tratase. Este ambiente familiar, choca con el que ha de enfrentarse a partir de la revolución, pasando de un año al otro de jugar a ser revolucionarios, a golpearse el pecho dos veces al día por las víctimas de la guerra. Aún así, como afirma la autora en el festival de Cannes del año 2007 “no hay arma más subversiva que la risa”, y de eso dan prueba algunos episodios dentro de *Persépolis*, como en el que muestra la risa no solo como acto de rebeldía contra el régimen, sino también como una reivindicación de la infancia que les están robando, tal y como justifican sus padres ante la directora de la escuela que les exige a sus hijas obediencia, a lo que ellos le recriminan que esa obediencia lo único que hace es alejarlas de la niñez que merecen vivir. El padre de Satrapi zanja la discusión diciéndole a la directora: “si los pelos son tan excitantes como dice, ¿por qué no se depila el bigote?” (Satrapi, 2010: 107), cerrando la secuencia con el toque de humor que realiza la denuncia. En este sentido, la ironía, el humor y por consiguiente la risa actúan como puntos de fuga en la narración de unos acontecimientos traumáticos, los cuales se combinan con el relato de situaciones que intentan proseguir con las acciones de la vida cotidiana.

Sin olvidar que tanto *Persépolis* como *Paracuellos* emplean el artificio de la autofiguración desde la perspectiva de la infancia vivida, la risa surge gracias al uso de este mecanismo que ordena la narración de lo indecible y de aquello que puede exceder el discurso. Se sirven del juego<sup>5</sup> propio de la infancia como un espacio de

---

<sup>5</sup> Sigmund Freud en este sentido indica que “Todo niño que juega se comporta como un poeta, pues se

creación que les permite resistir ante el entorno que intenta situarlos de forma prematura en el mundo adulto y forjarlos según los fines que persigue el Estado. En ambas obras, la risa consigue que los autores se distancien de las situaciones dramáticas que están narrando y puedan (re)elaborar sus recuerdos, de modo que el humor irónico provoque además una lectura crítica de las viñetas. En el caso de *Paracuellos*, la visión y la actitud de resistencia desde una perspectiva infantil como si se tratara de un juego (entre otras actividades, se las ingenian para crear sus propios cómics y títeres a modo de evasión) es, recordando las palabras de Satrapi, la única arma subversiva de defensa ante el contexto de violencia, hambruna y desamparo en el que viven los niños; o que les permite continuar siendo niños, con sus juegos y bromas a pesar de la situación en la que se encuentran.

Sin embargo, en *Persépolis* tras cada toque de humor la violencia en su forma más cruda hace su aparición (Fig. 5) y la religión se desvincula de la justicia y el amor que en un principio la pequeña Satrapi creyó posible cuando quiso ser profeta. El régimen recluta a niños de lugares desfavorecidos para instruirlos, fanatizarlos y enviarlos a la batalla como máquinas de guerra. Antes de ello, en la escuela les dan una llave de plástico que simboliza la apertura del paraíso una vez mueren en el campo. Esta secuencia (que sin duda es una de las más desgarradoras sobre todo al pensar que continúa siendo una realidad<sup>6</sup>), deja patente nuevamente la manipulación de la infancia con fines políticos y militares<sup>7</sup>.

---

crea un mundo propio o, mejor dicho, inserta las cosas de su mundo en un nuevo orden que le agrada. Además, sería injusto suponer que no toma en serio ese mundo; al contrario, toma muy en serio su juego, emplea en él grandes montos de afecto. Lo opuesto al juego no es la seriedad, sino la realidad afectiva" (Freud, 1999: 127). Recordemos los ejemplos citados anteriormente, cuando Satrapi relata que deseaba ser profeta y mantiene conversaciones con Dios, o cuando juega junto a sus compañeras con los pañuelos o con otros niños del barrio a ser guerrilleros revolucionarios.

<sup>6</sup> En el artículo "Iran recruits child soldiers. Again" (2016), Michel J. Totten relata cómo la rama paramilitar de los Cuerpos de la Guardia Revolucionaria Islámica (*Pasdaran*) llamada Basij reclutaron niños para despejar campos de minas durante la guerra de Irak e Irán, manipulándolos con la misma idea de la llave de plástico que narra Satrapi, una práctica que continúa vigente. UNICEF llega a calcular que actualmente existen alrededor de 300.000 niños y niñas forzados a participar con diversas funciones en conflictos armados, sin contar los antiguos "niños soldado" (UNICEF, 2015).

<sup>7</sup> En *Paracuellos* la presencia de lo militar entre los niños es indiscutible al observar las escenas en las que a los niños se les obliga a formar filas durante horas, marchar, mantener las distancias, como si se tratase de un entrenamiento.



Fig. 5. *Persépolis* (Marjane Satrapi, 2010)

La viñeta en la que Satrapi finaliza la narración del episodio diciendo que “la llave del paraíso era para los pobres”, continúa con una imagen alegre y de jolgorio personal en el que representa su primera fiesta. La oposición resalta el contraste entre la narración autobiográfica, y la de un episodio que corresponde a la memoria colectiva. Esta consideración nos dirige hacia la verdadera motivación del contenido elegido para *Persépolis*; y es que como la misma autora afirma a través de numerosos elementos paratextuales (la contraportada, entrevistas a medios de comunicación, conferencias, etc.), el móvil que principalmente le lleva a crear la obra no es “escribir sobre mi vida sino sobre la historia de mi país, lo que pasó allí durante mi infancia, sobre la situación política que se vivió” (Satrapi, 2010) Desde el prólogo nos muestra la herencia de su pueblo: la invasión árabe del oeste (la primera de muchas), la invasión mongol del este, la dictadura de los emperadores y el imperialismo moderno que derivará en la narración de la guerra entre Irán e Irak. Es por esta razón por la también incluye su memoria familiar, al ser su abuelo el último príncipe de la dinastía persa de los Qadjar, que al verse desheredado por el padre del *Sha* se hace comunista y es torturado casi hasta la muerte.

En cuanto a la obra de Giménez, resulta evidente el contenido histórico con el que trabaja. Esta obra consta de seis álbumes redactados e ilustrados entre los años 1976 y 2003 en los que el autor relata su vivencia y la de sus compañeros en los hogares del Auxilio Social durante el régimen franquista. Giménez estuvo interno en diferentes centros entre los seis y los catorce años, pero es del Hogar Batalla del Jarama del que toma los recuerdos para ilustrar *Paracuellos*.

Estos centros se crean en 1936 siendo una copia de los hogares nazis (*Winterhilfswerk des Deutschen Volkes*), ya que toman no solo su filosofía, sino también su funcionamiento y organización. Por este motivo, tampoco es de extrañar que al igual que sus precursores, correspondan a un espacio de adoctrinamiento para los hijos de aquellos que han perdido la guerra en el que se les inculca a través de



rezos, cantares y castigos corporales el ideario del régimen basado en la disciplina y la devoción por la religión y la patria (Cenarro Lagunas, 2010).

La censura y el cambio de identidad también es un factor visible en la obra, como cuando se muestra el momento en el que el autor quiere enviar una carta a su madre, y una de las profesoras se niega a enviársela ya que “a las familias no hay que contarles cosas tristes” (Fig. 6), cambiándole además la J de su apellido por una G, porque aparentemente, así sonaba mejor; o cuando se refleja cómo a los niños en realidad se les llamaba por el número por el que estaban inscritos en el Hogar, o con un apodo despectivo, rompiendo de este modo su identidad.



Fig. 6. *Paracuellos* (Carlos Giménez, 2007)

El objetivo final es la desvinculación total del niño con su pasado, con su origen considerado reaccionario para el régimen dictatorial, es decir, se busca la eliminación tanto de su identidad individual como colectiva. La fractura que se produce a través de la vinculación que existe entre esta y su nombre, logra manipularlo psicológicamente hasta convencerlo de que no es más que un número, lo que permite reeducarlo dentro de la ideología franquista como si se tratara de una pizarra en blanco con el fin de que, una vez alcanzada la edad adulta, termine por apoyar al régimen. De este modo, se observa la manipulación y la distorsión de la realidad en la infancia, con el claro fin político de destrucción del enemigo desde su raíz<sup>8</sup>.

Aunque en *Paracuellos* los niños permanezcan aislados, las escenas violentas, los rezos y concretamente los lemas a los que fueron sometidos, quedan grabados de

<sup>8</sup> Carlos Giménez comenta los motivos por los que opina que se normalizó la violencia contra los niños del asilo: “Por eso se ensañaron con nosotros, porque nos veían como futuros herederos de las normas libres de nuestros padres. Y se dijeron “[a] esta gente menuda le vamos a quitar las ganas de vivir ya está”. Era la eterna lucha entre libertad y opresión” (Pons Prades, 2004: 157).

por vida en las retinas de los dos ilustradores por la carga psicológica del ambiente. En el caso de Giménez, es el símbolo de los hogares (Fig. 7) y la bandera franquista con su respectivo lema (Fig. 8).

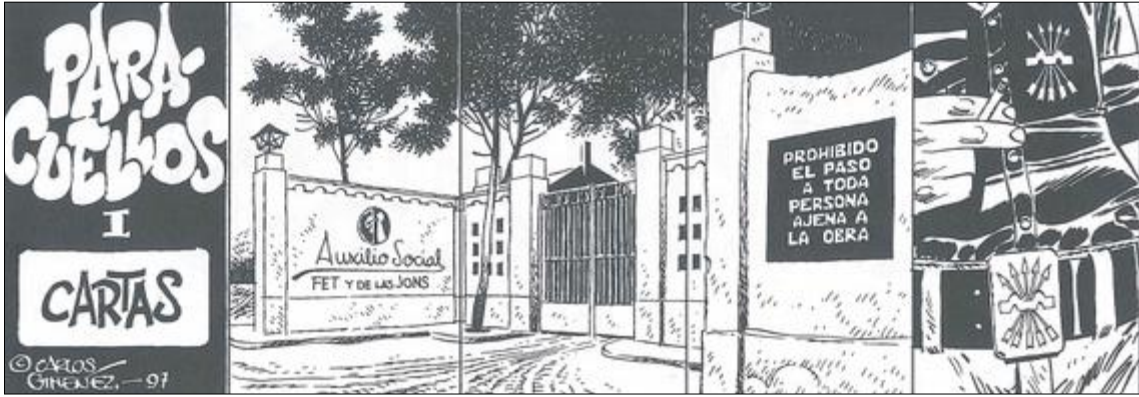


Fig. 7. *Paracuellos* (Carlos Giménez, 2007)

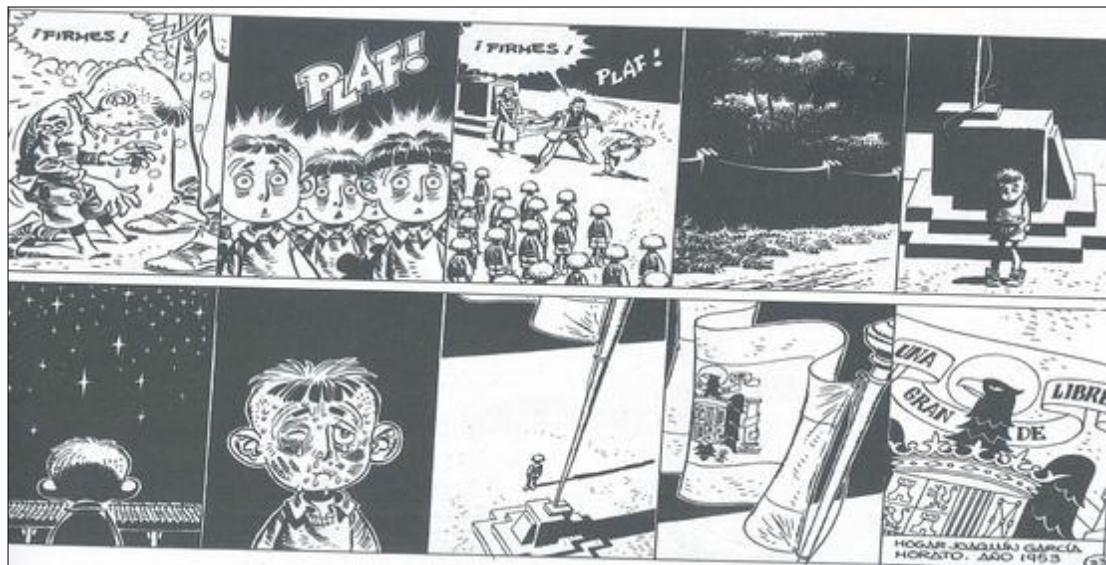


Fig. 8. *Paracuellos* (Carlos Giménez, 2007)

En el de Satrapi, las pintadas en la calle; sobre todo una que dice “Morir como mártir es inyectar sangre en las venas de la sociedad” (Fig. 9).





Fig. 9. *Persépolis* (Marjane Satrapi, 2010)

Cabe destacar que estas imágenes entran a formar parte de la memoria personal de los autores desde el momento en el que las relacionan con el entorno y con los sentimientos que este les provoca, no con la simbología e ideología que se esconde detrás. Aunque tal vez en el caso de Satrapi la construcción de su memoria política puede ser prematura por haberse criado en un entorno familiar en el que se fomenta el pensamiento crítico, en ambos casos intentan reflejar aquello que les impactó como niños, no como adultos con cierto conocimiento histórico y político. Sin embargo, a veces resulta inevitable que su yo adulto se deje llevar y cuente sus impresiones actuales. En *Persépolis* puede resultar más visible al proporcionar, a veces, escenas en las que la protagonista reflexiona sobre la situación narrada dirigiéndose directamente al lector. Por otro lado, se puede deducir esta misma reflexión en *Paracuellos* si desciframos aquello que no dice entre lo que nos enseña en una viñeta y la siguiente.

La influencia estética de la tradición agencial resulta evidente en el caso de Giménez<sup>9</sup>, quien nos adentra con un trazo firme en un entorno en el que el afecto y el cariño hacia los menores son términos desconocidos ya que lo que prima es la represión y el control total de los niños<sup>10</sup>. De hecho, cuando una de las cuidadoras<sup>11</sup> le da un beso en la mejilla al protagonista, este dice que “no le daban un beso desde que era pequeñito” (Fig. 10) cerrando así la secuencia.

---

<sup>9</sup> Giménez comenzó su carrera profesional en 1958 como ayudante de López Blanco, trabajando después en la agencia Ibergraf y aprendiendo de José Carlos García, Manuel Zatarain, Pepe García Pizarro y demás ilustradores.

<sup>10</sup> Por este motivo, y por el trato que reciben los niños se relacionan los hogares del Auxilio Social con la ideología y la estética concentracionaria, algo que Carlos Giménez refleja con sus ilustraciones ya que evidencia a los lectores la utilización del biopoder a través de los castigos. En numerosas viñetas el autor muestra los muros que rodeaban el hogar, lo que deja patente el carácter hermético y asfixiante del entorno que nos recuerdan a un campo de concentración.

<sup>11</sup> Las cuidadoras más jóvenes al igual que los familiares son ilustrados de forma idealizada, reflejando así no solo su bondad, sino también su no pertenencia al mundo perverso de los represores.



Fig. 10. *Paracuellos* (Carlos Giménez, 2007)

No resulta descabellada esta afirmación, en vistas de cómo trataban a los niños, por hablar en las filas, por hacerse pis en la cama o simplemente por moverse a la hora de la siesta en la que debían permanecer inmóviles tumbados en el cemento bajo el abrazador sol del verano. Por este motivo, por la violencia con la que curas, profesoras de catequesis, instructores y demás adultos del hogar trataron a todos los niños, resulta previsible que en sus obras posteriores Giménez focalice sus críticas sobre militares y fascistas que tanto dolor le causaron en su niñez. Sobre todo si se tiene en cuenta que este un tema que se pretende silenciar y olvidar desde el ámbito político para evitar responsabilidades. De este modo, la obra de Giménez mediante un discurso historiográfico en el que se deja entrever como participante, ejerce un reclamo de la memoria colectiva.

En *Paracuellos* se denuncia el hambre que sufrían los niños, viéndose obligados a masticar la suela de los zapatos hasta que estas quedan blandas, o a comer ramas de los árboles cercanos para paliar el hambre en caso de que les castigaran y dejaran sin comida durante días, o la falta de agua. Esta situación, crea un mercado interno en el que los niños recurren al engaño y al intercambio en su microsistema diario. En cuanto a los adultos, muchos padres también deben recurrir al soborno para poder asegurarse de que sus hijos reciben la comida que les traen. En las imágenes de corrupción, el protagonista siempre es Antonio, el instructor de falange. Este hecho, no se indica si es sabido o no por los niños, a contraposición de las escenas que aparecen en *Persépolis*, donde sí son testigos de la corrupción por parte de los protectores de la revolución, así como de la existencia del mercado negro de su país.

En cuanto a la figura autobiográfica que se refleja en *Paracuellos*, a diferencia de *Persépolis*, la imagen que se ofrece del autor es difusa: a veces no podemos reconocerlo entre los otros niños, ya que a casi todos se les ilustra de manera parecida (muchas veces como figuras demacradas a causa del hambre, como ya se mencionó), con unas características muy similares. Pareciera significar que la experiencia narrada

es la misma en cada caso, que todos los niños en el Hogar estaban considerados como una masa homogénea, como *los otros* o el enemigo en una guerra.

Además, para focalizar la atención en que lo importante son los niños de los hogares y no su autor, Giménez despista al lector al aparecer bajo el nombre de Carlos y de Pablito. Lo podemos detectar en una de las escenas más llamativas en la obra que se mencionó anteriormente: cuando un niño de nombre Pablito Giménez (con G), afirma querer ser ilustrador de tebeos (Fig. 11).



Fig. 11. *Paracuellos* (Carlos Giménez, 2007)

Este deseo también es visible en la película *El espinazo del diablo* (2001), de Guillermo del Toro, a quien Carlos Giménez prestó su memoria y realizó el *story board* del proyecto. En esta historia, uno de los niños de un hogar para huérfanos hijos de republicanos expresa a un compañero sus ganas de ser ilustrador, a lo que el otro le responde que él se dedicará a escribirle la historia, tal y como ocurre en *Paracuellos*. No podría considerarse una adaptación ya que la temática y el contexto entre ambos trabajos son bien distintos<sup>12</sup>. Lo que destacaría, es que tanto la película como el cómic comparten rasgos como lo son, por ejemplo, la vestimenta, la forma de hablar y que sobre todo, el tebeo se convierte en uno de los pasatiempos preferidos para los niños; aunque en la película ningún tutor presenta inconveniente con su lectura, frente al cómic en el que una de las monjas en un ataque de ira llega a quemar la colección nueva de cómics del protagonista.

<sup>12</sup> En la película de Guillermo del Toro los niños viven y reciben instrucción en un centro que acoge a los hijos huérfanos de republicanos pero, al contrario de lo que ocurre en la obra de Giménez, no son tratados con violencia o crudeza sino todo lo contrario. Uno de los profesores, incluso llega a mostrar su simpatía por la causa republicana. Otra de las diferencias radica en que la película se inscribe en el género del terror y el drama: la aparición del fantasma de uno de los niños que había vivido en el centro abre la puerta a un mundo de fantasía. Aún así, este hecho permite reflexionar y extrapolar la situación, entendiendo que el director no solo busca hablar sobre espíritus, sino también de los fantasmas de la guerra y de los traumas irresolubles de la historia española, tal y como lo refleja en la bomba semienterrada que aparece en el medio del patio del centro a la que todos los personajes temen.

La película homónima de la obra de Satrapi y Vicent Parrannoud, claramente sí se presenta como una adaptación. Estrenada en Francia en el año 2007, utiliza el recurso del *flash-back* para dotar a la obra de intensidad autobiográfica. La película comienza mostrando el intento fallido de la autora al estar en un aeropuerto francés y querer tomar un avión para viajar a su país. Esta situación pone de manifiesto la situación real que vive Satrapi, al tener prohibida la entrada a Irán desde la publicación de su trabajo.

Al igual que en el cómic, la secuencia en la que Marjane es adulta aparece a color y es que Satrapi fue fiel al cómic original en todos sus detalles, tanto en el guión como en el estilo aportando; eso sí, el color gris para poder jugar con las sombras, algo que no encontramos en el cómic, un elemento que ayuda a poder distinguir la importancia de las diferentes situaciones narrativas. Destaca además la influencia del neorrealismo italiano y del expresionismo alemán (aspectos que deja patente también en el formato cómic), al tratarse del trabajo de una experiencia posterior a un conflicto bélico, así como las raíces persas de la autora mediante su estilo ornamental.

No se puede obviar el valor de la música de Olivier Bernet, la cual aporta énfasis a los momentos más tensos. De la misma forma, el movimiento recalca la acción y ensalza la denuncia; y es que en esta hibridación, la imagen cobra vida y se potencia la capacidad de representar los valores políticos y morales de cada escena, resultando muchas veces innecesario el recurso verbal.

Por último, y tal y como se ha ido observando a lo largo del presente trabajo, podemos destacar que la autobiografía no es solo un medio para la reconstrucción de la identidad para así “no olvidar quién eres y de dónde vienes” (Satrapi, 2010: 161), o de la expresión de una experiencia traumática personal vivida en la niñez, sino que también es un medio para dar voz a la injusticia y al sufrimiento colectivo.

Tampoco podemos olvidar cómo la fuerza de la abstracción (tal y como se ha desarrollado previamente) que se logra mediante el empleo de líneas simples al tratar temas de represión, guerra e identidad amplía el mensaje propuesto en ambas obras. Queda así patente que la denuncia a través del cómic no necesita realizarse en un estilo complejo. En este sentido, aunque presenten ciertas diferencias, ambos logran su objetivo: rescatar la memoria colectiva de su comunidad por medio de una historia personal a la vez que se da voz a las víctimas más desfavorecidas –los niños y las niñas–, denunciando su invisibilidad en los conflictos.

Por lo tanto, ya no debe haber dudas que si nos referimos al cómic como género, podemos afirmar que se trata de un medio de masas comprometido tanto en lo social como en lo político, el cual despierta al público y evita que los horrores en la historia lleguen a permanecer impunes o se los relegue al olvido.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- AMÍCOLA, José (2007). *Autobiografía como configuración. Estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*. Rosario/La Plata: Beatriz Viterbo Editora.
- ARROYO REDONDO, Susana (2012). "Formas híbridas de narrativa: reflexiones sobre el cómic autobiográfico", *Escritura e imagen*, n.º 8, pp. 103-124.
- BÓRQUEZ, Néstor (2013). "Historias y viñetas, una visión del pasado traumático. Carlos Giménez: variaciones entre España y Argentina", *Olivar*, vol. 14, n.º 20, pp. 111-147.
- CAAMAÑO TOMÁS, Alejandro (2009). "Una mirada al franquismo desde el posfranquista *Paracuellos* de Carlos Giménez", *Fuentes Humanísticas*, n.º 39, pp. 48-58.
- CARRÓN, Francisco (2015). "El califato, un Estado en pleno crecimiento", *El Mundo*, 26/06/2015, en <http://www.elmundo.es/internacional/2015/06/29/558fd23922601deea8b4574.html> [Fecha de consulta: 8 de noviembre de 2016].
- CENARRO LAGUNAS, Ángela (2010). "Historia y memoria del auxilio social de Falange", *Pliegos de Yuste*, n.º 11, pp. 71- 74.
- DE LA FUENTE SOLER, Manuel (2011). "La memoria en viñetas: historia y tendencias del cómic autobiográfico", *Revista Signa*, n.º 20, pp. 259-276.
- DEL TORO, Guillermo (dir.) (2001). *El espinazo del diablo* [videograbación], [Coproducción México, España]: Canal + España.
- FOUCAULT, Michel (1978). *Historia de la sexualidad. 1 La Voluntad de saber*. México: Siglo XXI.
- FREUD, Sigmund (1990). "El creador literario y el fantaseo". En *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen y otras obras (1906-1908)*, Vol. IX. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- FUENTES VEGA, Alicia (2012). "Carlos Giménez. ¿Una autobiografía?", *Escritura e imagen*, n.º 8, pp. 313-323.
- GARCÍA, Santiago (2010). *La novela gráfica*, Bilbao: Astiberri.
- GIMÉNEZ, Carlos [1977] (2007). *Todo Paracuellos*. Prólogo de Juan Marsé. Barcelona: Debolsillo.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2010). "El cómic Persépolis y su reescritura fílmica". En Pérez Bowie, José Antonio (ed.), *Reescrituras fílmicas: nuevos territorios de adaptación*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 241-256.
- MAGAÑA HERNÁNDEZ, Diana M. (2009). "*Persépolis*: La vida de una mujer en un régimen islámico", *Fuentes Humanísticas* (2009), n.º 39, pp. 59-78.
- MARTÍNEZ-SALANOVA SÁNCHEZ, Enrique (2012). "*Persépolis*, una mujer entre varias culturas", *Aularia*, n.º 1 y 2, pp. 133-141.
- MERINO, Ana (2010). "Perspectivas de la niñez adulta: el cómic como espacio de denuncia desde la marginalidad de sus personajes", *Revista Científica de Información y Comunicación*, n.º 7, pp.149-167.
- MONTENEGRO GONZÁLEZ, Catalina B. (2010). "Novelas gráficas: una reconstrucción de la memoria". En *I Jornada de Historias de Vida en Educación. Cuestiones*

- epistemológicas, metodológicas y de formación*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- PONS PRADES, Eduardo (2004) "Los siniestros hogares de Auxilio Social. Testimonio de Carlos Giménez". En *Los niños republicanos en la guerra de España*, Madrid: Oberon, pp. 156-159.
- SATRAPI, Marjane [2000] (2010). *Persépolis*. Barcelona: Norma.
- SATRAPI, Marjane; PARONNAUD, Vincent (dir.) (2007). *Persépolis* [videograbación], [Francia]: Sony Pictures Classics, The Kennedy/Marshall Company.
- SOUTO LARIOS, Luz C. (2013). "Las narrativas sobre la apropiación de menores en las dictaduras española y argentina. El relato de la memoria y el de la identidad", *Olivar*, Vol. 14, n.º 20, pp. 221-243, en <[http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2013v14n20a10/pdf\\_59](http://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/Olivar2013v14n20a10/pdf_59)> [Fecha de consulta: 15 de abril de 2016].
- TOTTEN, Michael. "Iran recruits child soldiers. Again", *World Affairs*, 2/5/2016, en <<http://www.worldaffairsjournal.org/blog/michael-j-totten/iran-recruits-child-soldiers-%E2%80%93-again>> [Fecha de consulta: 8 de noviembre de 2016].
- UNICEF (2016). "Niños y niñas soldado", UNICEF, 13/02/2015, en <<https://old.unicef.es/actualidad-documentacion/publicaciones/ninos-y-ninas-soldado>> [Fecha de consulta: 7 de noviembre de 2016].

# **MARÍA Y YO, EL AUTISMO EN LAS AULAS A TRAVÉS DEL CÓMIC**

MARÍA Y YO, IN THE CLASSROOM THROUGH COMIC

**GEMMA BURGOS SEGARRA**  
Universitat de València

Las enfermedades del espectro autista son poco conocidas por la población en general. Más concretamente, el autismo es un trastorno neurológico que una buena parte de la población cree conocer, pero es un conocimiento lleno de generalidades, prejuicios y falsas creencias basadas en estereotipos<sup>1</sup>. Estereotipos altamente relacionados con la imagen que se transmite en cine y televisión de estos niños o adultos afectados por el autismo. Una serie de conductas e imágenes que se repiten y que inciden en alguno de los rasgos más llamativos del autismo, sin representar el amplio abanico tanto de grados como de características que puede tener un autista, pues cada individuo es un caso único. Esta imagen debe cambiar y por ello es necesario un plan educativo que incluya la presentación de esta y otras enfermedades y trastornos a los estudiantes de secundaria desde las aulas con el fin de evitar prejuicios e incompreensión.

La realización de actividades dinámicas, tanto individuales como grupales que aporten nuevas perspectivas, más realistas, más amables incluso, ayudará a los alumnos a salir de su *zona de confort* para que sean capaces de conocer y comprender algunas enfermedades socialmente estigmatizadas. En este sentido, con la reciente aparición de cómics como *Arrugas* de Paco Roca (2007), *Lucille* de Catherine Debeurme (2007), o *María y yo* (2010) y *María cumple 20 años* (2015), ambos de Miguel Gallardo,

---

<sup>1</sup> Como ejemplo, en *eldiario.es* (Ender, 2014) se publicó en abril de 2014 un artículo en el que el padre de una niña autista de seis años cuenta cómo ha sido la batalla librada con la administración para conseguir que le fuera concedida una plaza de minusválido ya que no pueden ir en transporte público. En este marco, habla de los estereotipos negativos que el cine ha mostrado generalmente, aunque desde que se diagnostica un número mayor de casos protagonistas de conocidas series de televisión las familias de estos se han convertido en un objetivo como audiencia y presentan a personajes más sociables, carismáticos, que generalmente responden al síndrome de Ásperger, no al autismo concretamente, de modo que siguen dando una imagen distorsionada de la realidad.

se ha producido un cambio de perspectiva en la representación de enfermedades como el alzhéimer, la anorexia, la parálisis cerebral o el autismo con la que se abre una nueva oportunidad para acercar a la población más joven estas enfermedades con obras bien documentadas y, a su vez, alejadas de tecnicismos.

*Arrugas* presenta desde una perspectiva amable pero desgarradora cómo es la evolución del alzhéimer en Emilio, un anciano cuyos hijos no pueden cuidar y que es internado en un geriátrico. Junto a él y a sus compañeros conocemos cómo es el proceso de adaptación a esta nueva situación, pero también asistimos a cómo su memoria se desvanece...

*Lucille* aborda un tema diferente pero igualmente interesante. El tema principal es el de una joven que acaba padeciendo anorexia por su baja autoestima, y de las recaídas que sufre durante la enfermedad. Entretejido en esta historia aborda otros problemas que muchas veces afectan a los adolescentes pero que raras veces se aborda desde las aulas: el alcoholismo de los padres, la falta de recursos... historias durísimas que la autora aborda de manera directa pero que, sobre todo en el caso de la anorexia, crean un retrato fiel de la realidad que conviene presentar a los alumnos, muchas veces ajenos a estas realidades.

El docente no tiene el conocimiento de un médico, ni es psicólogo, pero con estas obras se pueden presentar las enfermedades desde un buen grado de rigurosidad, que se empapa de la visión personal del autor, que se encuentra implicado en lo que cuenta en diversos grados: documentación y trabajo con enfermos para sus viñetas, vivencias personales... pero en todas estas obras, se aleja de la línea *Lucille* mucho más fría y dura en la narración de problemas derivados en buena medida de la adolescencia, encontramos detalles sobre lo que se está contando de modo que podemos conocer el proceso o características, complementándolo con un lado humano, completamente necesario en el trabajo con adolescentes cuando se busca la reflexión y la concienciación ante determinadas actitudes.

Los cómics de Miguel Gallardo, que serán analizados en profundidad más adelante, son un material excelente para introducir el autismo en las aulas de secundaria, sobre todo si se complementa con el material adicional que entre la publicación de ambas obras ha elaborado el autor en colaboración con la Fundación Orange.

Desde la perspectiva docente tenemos la obligación de formar a nuestros alumnos no solo en conocimientos teóricos, sino también en cuanto a todo lo relacionado con su vida social y su inserción en la sociedad como adultos. Se adquiere, o se debería adquirir, un compromiso desde las aulas con el fin de que los estudiantes sean más críticos y conscientes con la sociedad para que ello los aleje de prejuicios, y falsos estereotipos.

Si el cómic presenta un gran potencial para su trabajo en asignaturas del área de lengua tanto en el estudio de la lengua como de la literatura, pronto se descubre



que su campo de aplicación en el aula no se reduce solo a esto. Es mucho más amplio y puede cobrar gran relevancia dentro de los procesos de educación y transmisión de valores en la acción tutorial por la gran variedad de temas que tratan.

Entre las ventajas que presenta el cómic en el trabajo de valores en el aula está su brevedad y rapidez de procesamiento de la información. Aunque hay cómics muy extensos, son obras cuya lectura e interpretación generalmente es mucho más rápida que la de una novela tradicional, sobre todo si nos encontramos trabajando con grupos heterogéneos de lectores en los que podemos encontrar alumnos que no disfruten con la lectura o que tengan problemas de comprensión. Esto en ningún caso implica que el cómic se destine a grupos con dificultades, sino que en el caso de la acción tutorial se emplea con un fin igualador y motivador para que todo el grupo trabaje conjuntamente.

Los cómics están llenos de posibilidades de interpretación, tanto de la palabra como de la imagen. Como Silva-Díaz (2009:157) señala, su "complejidad estructural [...] puede ayudar a ejercitar uno de los aspectos que facilita el disfrute de la literatura: descubrir 'cómo funciona' ", una funcionalidad básica para el trabajo no solo en el fomento de la lectura, sino en el de valores, ya que la mejora en la comprensión del texto y una mayor experiencia estética ayuda en la introducción de obras que apelan al sentido crítico de los estudiantes que, de otro modo, pueden perder el mensaje que este busca transmitir y que como docente se quiere trabajar por el desconocimiento de los mecanismos textuales.

Lejos de la creencia generalizada de que se trata de obras de poca calidad, apoyada "en la idea de que se trataba de historias mal construidas, simplistas y dirigidas a las masas para anestesiarlas" (Silva-Díaz, 2009:158), nada más lejos de la realidad si nos detenemos a analizar, por ejemplo, algunas de las obras arriba mencionadas.

Silva-Díaz (2009) se refiere en su estudio a cómo todas las experiencias llevadas al aula hasta el momento empleando cómics han obtenido resultados positivos, aunque siempre refiriéndose en ámbitos relacionados con la promoción de la lectura. El tráfico en las bibliotecas que los introducen aumenta, lo que remarca la idoneidad para trabajar determinados temas a través del cómic antes que a través, por ejemplo, de novela o los cuentos, ya que se trata de obras con gran acogida en la educación secundaria. Con ello no quiero decir que se trata de una lectura más fácil o con menos matices, sino que se trata de obras lo suficientemente complejas como para utilizarla en lugar de los materiales comúnmente empleados en estas sesiones pero que presentan determinadas características que los hacen más atractivos y asequibles, además de que en la historieta se ha encontrado una coincidencia temática, con un tratamiento similar que por su calidad narrativa y su perspectiva más cercana no podía dejarse a un lado. La tarea de educar, para el filósofo Francesc Torralba:

tiene un sentido eminentemente personal y social, pues su fin último consiste, por un lado, en ayudar a la persona del educando a descubrir los valores fundamentales de la existencia (en qué consiste la felicidad, el amor, la libertad, la salud, la dignidad) y, por otro lado, tiene como objetivo, articular una sociedad solidaria y justa, tolerante y pacífica. (Torralba, 2002: 8)

Una de las tareas principales del educador es la de ayudar en la articulación de una sociedad crítica como ya se ha dicho. Se educa al estudiante “para alcanzar [...] su ciudadanía, [y] debe tomar conciencia de sus derechos y también de sus deberes fundamentales” (Torralba, 2002: 8). Para el filósofo, ser ciudadano se caracteriza principalmente por atributos éticos y políticos, por lo que consiste “en vivir intensamente las virtudes cívicas” (Torralba, 2002:8). De este modo, la educación debe llevar al estudiante a un estado de autonomía y responsabilidad ante él mismo y ante la sociedad.

La misión del docente es, por tanto, educar no solo en materias teóricas, sino también educar en los valores y las responsabilidades sociales. Sin embargo, esta educación cívica no puede llevarse a cabo desde el desconocimiento del mundo real.

El filósofo señala que uno de los elementos esenciales dentro del proceso educativo es que el educando se mueva, que se modifique su espacio y su entorno con el fin de alejarlo de su zona de confort y que lo enfrenten a nuevas circunstancias. Esto suele llevarse a cabo “a través de la práctica del viaje, ya sea de carácter físico o mental” (Torralba, 2002: 16). Las consecuencias de este viaje deben ser, en primera instancia, la constatación de que no se es el centro del universo ni tampoco lo son las circunstancias particulares de cada uno de ellos, sino que existen contextos completamente diferentes al suyo.

Por este motivo, presentar otras realidades en el aula es fundamental para conseguir que se amplíe la cosmovisión del alumnado, ya que no siempre puede realizarse el viaje físico, el cómic permite, al unir texto e imagen llevar a cabo este viaje, un movimiento mental hacia otros ámbitos de la realidad. Entre estas realidades podríamos situar la enfermedad, que muchas veces es una completa desconocida para los alumnos; y otras, aunque conocida es incomprendida porque en algunos ambientes todavía hoy hablar de la enfermedad o de la muerte es tabú.

En los últimos tiempos, sobre todo a partir de mediados de los 2000 la historieta ha virado hacia una ambientación cotidiana en la que cobra también una mayor relevancia el terreno de la memoria como espacio dibujable (García, 2013: 18). Ello implica un mayor espacio para la historia personal y la narración de temas cotidianos antes rara vez representados, como la enfermedad.

Los cómics anteriormente citados, cuyo historia gira en torno a este tema, son una muestra del material que se puede llevar a las aulas con el fin de dar a conocer la realidad cotidiana de los enfermos de alzhéimer, autismo o anorexia y de sus familias

de una forma clara, directa, y a la vez accesible y cercana de dicha enfermedad, aunque sin matizar ni esconder los aspectos más duros de esta.

Esta propuesta se centra únicamente en una de estas enfermedades, el autismo a partir del análisis y trabajo de los dos cómics de Miguel Gallardo *María y yo* y *María cumple 20 años*. El análisis de estos cómics puede realizarse utilizando como complemento algunos materiales audiovisuales que han surgido a partir del primero de estos cómics y a través de la fundación Orange, toda una serie de material transmedia que lo conforman breves cortometrajes animados acercan las cualidades que los enfermos de trastorno del espectro autista poseen, completando la visión única focalizada en María que se da en los cómics. Además del documental que se grabó a partir de *María y yo*.

En una entrevista al autor (Gallardo, 2011) se le pregunta por qué acerca a la cultura popular (el cómic) un tema al que la población no sabe muy bien cómo acercarse. En su respuesta alude al hecho de que *María y yo* pusiera *patas arriba* el mundo del cómic por tratar el tema del autismo con humor, pero la única finalidad era la de explicar a los demás cómo era su experiencia y, a modo de diario, contar cómo se sentía en esta situación. El toque humorístico podía permitírsele por ser el padre de María, ya que no quiere más dramatismo sobre el tema. Insiste en el hecho de que se trataba, en principio de una obra personal, que no se iba a publicar, pero cuando se ha publicado, el autor resume muy bien su esencia, lo que se siente al leerlo: “es un libro muy sencillo pero que sin embargo ha *tocao* (sic) algo en la gente” (Gallardo, 2011), una obra que llega al lector y lo marca.

En esta misma entrevista afirmarí que no tener la intención de dibujar una segunda parte. Sin embargo, en 2015, María es ya una persona adulta, y lo que menos conoce la sociedad del autismo es la relación con los autistas adultos, de modo que siente la necesidad de presentar y de explicarse a sí mismo cómo es María ahora, pues en algunos aspectos no ha cambiado, pero en otros sí.

La intención de la obra es explicar y compartir cómo es la comunicación con su hija María, para que los lectores se identifiquen con ella y a través de los dibujos del autor -los autistas se comunican utilizando pictogramas, un sistema simbólico de representación de acciones y conceptos a partir de dibujos- entiendan el mensaje “simple y breve de una manera inequívoca” (Gallardo, 2010).

El trabajo del autor no se limita solo a estos dos cómics, sino que está implicado en la Fundación Orange<sup>2</sup> y para ella ha realizado unos cortometrajes animados que completan y siguen trabajando el autismo desde este punto de vista claro y directo pero amable, diferente y divertido sobre los niños con autismo y las

---

<sup>2</sup> <http://www.fundacionorange.es/junto-al-autismo/cortometrajes/> En esta página se puede acceder a los cortometrajes arriba mencionados, pero también a diferentes propuestas e iniciativas que buscan acercar la realidad del autismo al resto de la población.

habilidades que poseen. *Academia de especialistas* (Gallardo, 2012) es uno de estos cortos y en él se nos muestran cómo son los compañeros de la escuela de María, la academia de especialistas, en que cada uno de estos niños es retratado como un especialista en algo. Desde habilidades tan impresionantes como la capacidad para tocar melodías de oído, hasta otras mucho más *divertidas* como quien atrapa pelusas o cierra puertas rápidamente. Manías, comportamientos, que representadas humorísticamente nos acercan más a la vida cotidiana de estos niños y de sus familias y profesores.

Nuestra sociedad tiene que crear un camino para todos ellos, un camino siempre entre nosotros, con nosotros. Un camino basado en la responsabilidad de todos, en que María vaya creciendo y realizando logros laborales, afectivos, personales, y en que la mano acompañante hasta ahora de sus padres vaya convirtiéndose en otras manos responsables que la acompañen. Un camino que no sea un túnel negro que dé miedo a María y [...] a sus padres, [...] sino un camino luminoso y alegre que todos nos sintamos responsables de construir y mantener (Gallardo, 2015).

Así es como Amaia Hervas, psiquiatra infanto-juvenil y directora de la Unidad de Psiquiatría infanto-juvenil del Hospital Mutua de Terrasa, concibe la cuestión de la necesidad de la integración en la sociedad. *María y yo* y *María cumple 20 años* se acompañan de sendos epílogos elaborados por la psiquiatra, con cuyas palabras aporta la perspectiva del especialista, aunque sin abandonar el tono cálido y lleno de humor que atraviesa los trabajos de Gallardo sobre el autismo. Aporta una serie de datos precisos que completan nuestra lectura y aquellos que Gallardo, como padre y testimonio de la vida de alguien con trastorno autista, puede darnos de primera mano. En ambos epílogos encontramos el cierre perfecto a las obras, se resume lo que hemos leído en términos expertos, sus porqués y sus motivos, pero también se unen a la reivindicación que a lo largo de ambas obras hace el dibujante y que las últimas palabras al epílogo de *María y yo* resumen tan bien: la necesidad de aceptar a María tal y como es.

La diversidad es completamente necesaria para una obtener una sociedad plural y tolerante aunque generalmente se ha tendido a la normalización y homogeneidad dentro y fuera de las aulas, lo que deja fuera del sistema *normativo* a muchos niños y que ha sido criticado desde las viñetas por el dibujante Francesco Tonucci, como se puede apreciar a continuación.



Fig. 1. La evaluación. FRATO<sup>3</sup>

Solo el niño que es un calco de la profesora es *normal*, del resto, todos presentan defecto que ¿realmente lo es? Seguramente no, pero solo lo que la profesora considera como normal, es decir, su forma de ser y de actuar, es la considerada como normativa, sin embargo, a partir de esta viñeta, y de la camiseta con el mensaje *I'm unique, just like everyone else* se puede llevar a la clase a la reflexión sobre la conveniencia de ver las características que hacen de cada uno de nosotros un ser diferente, único, para introducir el tema del autismo, pues la capacidad de apreciar las cosas únicas y a las personas tal como son debe transmitirse ya desde la escuela.

Los autistas ven el mundo de una manera distinta a la nuestra, o al menos así nos lo cuentan en el corto *Academia de especialistas*, al que ya hemos hecho referencia anteriormente, pero no por ello deben ser rechazados o excluidos como señala la siguiente cita del epílogo a *María y yo*:

Un gran atractivo de este libro es que corrige muchos tópicos sobre los niños con autismo, un síndrome que se diagnostica cada vez con más frecuencia. María no es distante ni fría, sino emocional, afectuosa, más allá de las peculiaridades del trastorno que padece. Todo lo que María hace tiene un significado para ella. Nosotros también podemos hacer más feliz a María y a todos los niños como ella, sencillamente aceptándola tal cual es: "única, como todos los demás" (Gallardo, 2010).

<sup>3</sup> Imagen disponible en <https://s-media-cache-ako.pinimg.com/736x/f4/a4/1f/f4a41ffc7480d6bcda11dad837a9145a.jpg> [consulta: 30/4/2016]

Con el fin de seguir las recomendaciones de la especialista en los epílogos, esta propuesta tiene dos objetivos en el ámbito educativo: el primero, dar a conocer el autismo a alumnos de entre 13 y 18 años con el fin de aportar una perspectiva diferente que invite a la reflexión y a la construcción de una visión crítica, más tolerante y consciente; el segundo, dotar al alumnado de una conciencia de la diferencia, de la existencia del otro, para así encontrar la aceptación de la diferencia y de aquello que nos hace únicos. No se proponen actividades concretas, sino solamente tópicos y características que pueden tratarse a partir de ambos cómics y el porqué de trabajar esta cuestión, apuntando, en ocasiones, algunas ideas sobre cómo enfocar el tema.

Ambos cómics se estructuran del mismo modo y cuentan un mismo periodo de tiempo: las vacaciones de verano, cuando Miguel va a Canarias para recoger a María y pasarlo juntos. Durante este tiempo que pasan juntos se puede ver cómo es María y, por tanto, aunque no se puede generalizar ya que cada caso es diferente, cómo es el día a día de una persona que padece un trastorno del espectro autista.

La narración no se articula de manera lineal: aunque se estructura tomando como inicio el principio del verano y como conclusión el fin de este, lo que se cuenta no implica necesariamente una linealidad. En cada uno de los capítulos, quizás sería mejor llamarlos secciones, aparece un título que encabeza la sección y que anticipa qué va a tratar: "Caras"<sup>4</sup>, "Turbulencias", "Los deberes de María"... son algunos de los títulos. En estas páginas, tanto en uno como en otro volumen, se explica detalladamente algunas situaciones esporádicas -como las que se viven cuando hay turbulencias en el avión en que viaja María- o habituales de su comportamiento.

Este detallismo es lo que convierte a estas obras en el material idóneo para que los alumnos inicien un viaje hacia el conocimiento de la realidad del autista y de sus familias, de modo que lleve a la comprensión de algunas situaciones que pueden haber contemplado previamente, pero sin conocer los motivos difícilmente puedan comprenderla. Así pues, hay toda una serie de aspectos del trastorno del espectro autista que se pueden estudiar en las aulas a través de la obra de Gallardo y que detallaré a continuación.

Tras la lectura de *María y yo*, el lector puede hacerse una idea de qué es el autismo. No obstante, una tabla resumen que aparece al final del cómic para explicar, según el objetivo marcado, todas las características que puede presentar un autista a través de pictogramas. Entre los más conocidos la insistencia reiterativa o la repetición de palabras o frases; entre aquellos quizás menos conocidos: la falta de miedo al peligro o la aparente insensibilidad al dolor.

---

<sup>4</sup> Ambos cómics están editados sin numeración de página.



Fig. 2. Gallardo, 2010

Cabe destacar cómo se emplean los pictogramas para comunicarse con nosotros y cómo estos ayudan a fijar el conocimiento en el lector. El tema de la comunicación ocupa buena parte de las dos obras, un tema a través del cual puede mostrarnos en conjunto cómo se produce la evolución en algunos aspectos de la enfermedad, cómo se comunica Miguel con María y cómo lo hace María con los demás y si esto ha cambiado con el paso de los años es una cuestión relevante para conocer esta faceta adulta ya indicada. Se dibuja de manera clara y precisa cómo es la comunicación con María y el uso de pictogramas, sencillos dibujos que representan acciones y objetos con los que es posible explicar rutinas y anticipar los acontecimientos del día a día. Como Gallardo (2010) señala, esto es así porque “los niños con autismo son buenos procesadores visuales” y estos sencillos dibujos ayudan para poder comunicarse con ellos.



Fig. 3. Gallardo, 2010

Muestra de las dificultades que puede llegar a suponer comunicarse con María son las viñetas que se recogen bajo el título: "Una conversación con María" en la que Miguel va preguntando cosas a María y sus respuestas nada tienen que ver. Cuando deja de insistir en la pregunta, al fin, esta responde. Con un toque de humor, como siempre, finaliza la secuencia con la siguiente pregunta: "¿No somos la mejor pareja de comediantes que hayáis visto?" (Gallardo, 2010), que en cierto modo destaca la frustración que puede llegar a sentirse en ocasiones como esta, pero el mensaje es claro: mejor con humor, y es que hay que estar muy preparado para llevar bien estas situaciones.

Ellos, sin embargo, tienen más complicado establecer comunicación con nosotros y, a veces, esta puede resultar confusa: María emplea ruidos para comunicarse, y habla de sí misma en tercera persona, pero también usa golpes y pellizcos, muchas veces como muestra de cariño, como *aclara* en *María cumple 20 años*, que pueden ser malinterpretados desde fuera. Además del hecho de que generalmente procesan los enunciados de manera literal, por lo que las frases con dobles sentidos, refranes, frases hechas... son interpretadas con dificultad por su parte, algo que se puede trabajar en el aula a partir de la interpretación de refranes poco conocidos, por ejemplo, en los que el alumno deba buscar una interpretación que desconoce, pues son expresiones con un significado fijado con el tiempo que no siempre se deduce claramente de las palabras que lo conforman. Gallardo también explica muy claramente cómo son las estereotipias, es decir, "la repetición de un acto de forma reiterativa e innecesaria" (Gallardo, 2010), o comportamientos repetitivos en los autistas. Es uno de los comportamientos que externamente puede resultar más llamativo y que generalmente, como explica el autor, se dan cuando María se aburre o pierde el interés, y que se suceden hasta que se le ofrece un plan concreto.





Fig. 4. Gallardo, 2010

La explicación gráfica y verbal de cómo y por qué se dan las estereotipias, ayuda a entender un poco mejor una imagen que se ha transmitido, por ejemplo desde la televisión, a la sociedad sin mayor explicación y cuya motivación, aunque sigue en cierto modo sin conocerse completamente, es mucho más clara a través de la viñeta de Gallardo, donde se puede apreciar que no suele ser una repetición aleatoria, sino que obedece a una serie de patrones.

Cómo es el día a día de un niño autista es algo que a través de pequeños gestos refleja, siempre con un toque de humor, el autor. Algo tan cotidiano como ponerse unos calcetines con dos manos resulta ser todo un éxito en el caso de María, pues los problemas relativos con la psicomotricidad fina, con la coordinación, implican una mayor dificultad en numerosas tareas cotidianas. ¿Por qué no proponer actividades de identificación relacionadas con esto a los alumnos? Por ejemplo proponer la realización de alguna tarea cotidiana con solo una mano, o con algún elemento que les impida moverse con total normalidad.

Las rutinas son muy importantes en la vida diaria de un autista y los cambios que cualquier niño o adulto suele recibir con alegría, como la llegada de las vacaciones, puede convertirse en un elemento desestabilizador para un autista. Las rutinas se rompen y dificultan su día a día hasta que encuentran unas nuevas. Por este motivo, Gallardo cuenta en ambos cómics cómo crea rutinas diarias e itinerarios a los que María pueda aferrarse facilitando la transición entre periodos.

Con la siguiente frase Gallardo intenta señalar cómo realmente esa ligazón a las rutinas que tiene María no está tan lejos de las suyas, aunque en el caso de su hija provengan en buena parte de su enfermedad: "Compartimos además manías y costumbres, las mías me las he inventado yo, las suyas son mezcla de su discapacidad

y de ser terca como su abuela. Somos los dos reacios a los cambios y queremos que las cosas estén en su sitio” (Gallardo, 2010), e ilustra el fragmento con la imagen de un mueble lleno de cajones, y cada uno de ellos tiene un nombre, el de aquello que lo ocupa, una excelente representación de cómo se ordenan las cosas mentalmente.

Sin embargo, aunque el trabajo de las características del trastorno autista en el aula constituya la mayor parte de las actividades sobre el tema, hay otras cuestiones que se tratan en ambas obras y que resultan igualmente relevantes o más, ya que en estos apartados es donde puede llegar a producirse una mayor identificación entre el lector y la situación representada. Se trata de aquellas secciones que se dedican no a lo que hace María, sino a cómo la gente reacciona ante determinados comportamientos de esta. Me refiero a las situaciones en que se producen las ya explicadas estereotipias o los gritos, junto con ese “muro” que señala Gallardo que separa a su hija de los demás. Un muro ante el que muchos chocan por miedo, por desconocimiento a aquello que puedan encontrar o provocar, por lo que se la aísla de la sociedad.



Fig. 5. Gallardo, 2010

Trata el tema de las reacciones de las personas que están a su alrededor cuando María tiene un comportamiento *inadecuado* en *María y yo* y lo retoma, dedicándole una mayor extensión, en *María cumple 20 años* para confesar, en esta segunda obra, que años después, que es un tema que él no consigue superar<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Me remito de nuevo al artículo publicado por eldiario.es para citar la siguiente situación, que entronca claramente con la situaciones que Gallardo dibuja, y vive, en *María y yo*, donde, ante los accesos de ira y descontrol de María en el aeropuerto, la niña es vista como malcriada o maleducada. El siguiente testimonio lo ilustra claramente: “Movernos por la ciudad en transporte público, una auténtica pesadilla. No comprendía por qué el movimiento cesaba al detenernos en un semáforo, [...]. Era incapaz de estar quieta, muchos menos sentada, y éramos incapaces de transmitirle que era peligroso para ella ponerse a correr por dentro de un autobús en movimiento. Así que reaccionaba con



Fig. 6. Gallardo, 2015

Un tema que como padre le afecta y por ello le gustaría poder corregir el comportamiento de todos ellos ante la forma de actuar de su hija del mismo modo que *debe* corregirla a ella. Generalmente encuentra miradas, muchas miradas, y esto es lo que más le molesta: son miradas de reproche, de pena e incluso de desaprobación, cuando se confunde su comportamiento con el de alguna niña malcriada... lo que verdaderamente quisiera Gallardo es poder contar las cosas "Tan sorprendentes que tiene María", como su gran memoria para los nombres, por ejemplo, y que aquellos que la ven desde fuera no se queden solo con esa impresión que viene del desconocimiento, de ahí la importancia de enseñar cómo es el autismo.

Las reacciones personales se pueden presentar desde la perspectiva de qué comportamientos resultan socialmente inadecuados ante situaciones como las que presenta este cómic. Es posible que los alumnos con que trabajamos alguna vez hayan reaccionado de este modo o hayan observado a personas de su entorno que ante el comportamiento de alguien con una enfermedad mental hayan mostrado una reacción desmesurada, de manera voluntaria o no. La cuestión puede abordarse desde este punto de vista, desde el de la identificación del alumno con las reacciones de las personas que aparecen en el cómic y desde la propuesta de un cambio de lugar, de ponerse en el lugar del padre y no del que mira.

La importancia del trabajo conjunto de las obras radica en el hecho de que desde ellas se puede observar cómo es la evolución de la enfermedad desde la infancia hasta la vida adulta. Observar su evolución, que en algunos aspectos notable y en otros se mantiene igual con el paso de los años, ayuda a comprender cómo es la

---

explosiones de ira incontrolada. Se tiraba al suelo, pataleaba, llegaba a arrancarse el pelo a puñados. Por supuesto, las reacciones de muchos viajeros eran [...] desde miradas desaprobadoras, a comentarios impertinentes, del tipo "vaya niña más maleducada" (Ender, 2014)

preocupación que sienten las familias antes sus hijos, hermanos o nietos autistas, que se expresa directamente en las últimas páginas de *María cumple 20 años* y de la que reproducimos una secuencia de viñetas a continuación.



Fig. 7. Gallardo, 2015

Las preguntas que se hacen los familiares expresan la preocupación clara sobre cómo la sociedad acoge a los enfermos y cómo será su mañana, frente al momento actual en que hay un grupo de personajes que teje una red de cariño en torno a María y en torno a estos niños que, como ella, necesitan ser comprendidos.

Miguel [...] [e]stá más preocupado que nunca. María entra en un mundo adulto que no está nada preparado para ella ni para otras personas como ella. Nuestro mundo de adulto significa válete por ti mismo, y si no, búscate la vida. Esto es lo que sienten los padres con hijos con autismo cuando crecen, que están solos o bastante solos. Mientras ha sido niña, al menos ha tenido su escuela, los profesionales que los han acompañado y ayudado a ella y sus padres. El que una persona tenga autismo no significa que siempre tenga que ser tratada como una niña [...] María quiere crecer en todos los sentidos, [...] en madurez y autonomía (Gallardo, 2015).

Es por ello que educar desde los valores y desde una perspectiva crítica y basada en el conocimiento de las realidades posibles y diversas contribuye a mejorar situaciones como la arriba la descrita, la incertidumbre, la inseguridad sobre su futuro no pueden cambiarse completamente pues las redes de afectos que se construyen implican también el reconocimiento por parte del autista, no solo por parte de la sociedad, sin embargo, una sociedad mucho más comprensiva, educada desde la tolerancia y el conocimiento implica un lugar mejor para ellos y con menos preocupaciones para sus familiares.

Así, el cómic ofrece toda una serie de posibilidades dentro del ámbito educativo, hoy todavía poco explotado pero en el que paulatinamente va tomando fuerza y empieza a ser aceptado e introducido en las bibliotecas y colegios con éxito. Supone, pues, una alternativa al uso de películas o novelas en el ámbito de la acción tutorial en un formato que combina imagen y palabra, lo que produce un mayor estímulo. Su atractivo se fundamenta sobre todo en el uso de la imagen, que puede ir más o menos acompañada de palabras, algo que implica un mayor trabajo por parte del estudiante para la comprensión. Es una tarea atractiva y que implica un nivel mayor de procesamiento que el simple visionado de una película, la imagen complementará, además, aquello que la palabra a veces no transmite, o al menos no con tanta fuerza, pues hemos visto viñetas que reforzaban las palabras del autor, mientras otras por ellas mismas estaban llenas de significados, de interpretaciones en una dirección, dejando un gran espacio para la crítica y la reflexión por parte del estudiante.

*María y yo* y *María cumple 20 años* son un buen ejemplo de cómo trabajar la cuestión de los valores, la tolerancia y el acercamiento a temas menos frecuentes en los planes de estudio como la enfermedad, en este caso el autismo. La visibilización de estas enfermedades desde las aulas es esencial para lograr la inclusión de los afectados por trastornos mentales -que según el grado en que esto les afecte seguramente asistan a colegios e institutos adaptados y preparados, lo que todavía esconde y hace menos evidente todo esto para niños y adolescentes- y una sociedad más tolerante, más crítica y comprometida que no se deje llevar por prejuicios. Y para ello, el cómic se convierte en una herramienta dotada del poder para transmitir todo esto: una nueva perspectiva, dotada de mayor cercanía y una aproximación mucho más humana alejada del distanciamiento clínico o científica que en otro tipo de materiales se podría encontrar.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- DEBEURME, Ludovic (2007). *Lucille*. Barcelona: Norma.
- ENDER (2014). "Otras voces: Kafka y el retrón invisible" en *eldiario.es*, en [http://www.eldiario.es/retrones/Voces-Kafka-retron-invisible\\_6\\_247135319.html](http://www.eldiario.es/retrones/Voces-Kafka-retron-invisible_6_247135319.html) [Fecha de consulta: 15/04/2016]
- GALLARDO, Miguel; GALLARDO, María (2010). *María y yo*. Bilbao: Astiberri.
- GALLARDO, Miguel (2011). "Entrevista" en *Versión española- María y yo. 11 de octubre de 2011*. [Vídeo], en <http://www.rtve.es/alacarta/videos/version-espanola/version-espanola-maria-yo/1221264/> [Fecha de consulta: 03/05/2016]
- GALLARDO, Miguel (2012). *Academia de especialistas* [Vídeo], en <https://www.youtube.com/watch?v=fCoBk1tWYEg> [Fecha de consulta: 03/05/2016]
- GALLARDO, Miguel; GALLARDO, María (2015). *María cumple 20 años*. Bilbao: Astiberri.
- GARCÍA, Santiago (2013). *Supercómic. mutaciones de la novela gráfica contemporánea*. Madrid: Errata Naturae.
- ROCA, Paco (2007). *Arrugas*. Bilbao: Astiberri.
- SILVA-DÍAZ, M.<sup>a</sup> Cecilia (2009). "Entre el texto y la imagen: Álbumes y otros libros ilustrados". En Teresa Colomer (Ed.): *Lecturas adolescentes*. Barcelona: Graó. pp. 151-168.
- TORRALBA, Francesc (2002). *Pedagogía de la vulnerabilidad*. Madrid: CCS.

# EL PERSPECTIVISMO HISTÓRICO EN *LAS MEMORIAS DE AMORÓS* DE FEDERICO DEL BARRIO Y FELIPE HERNÁNDEZ CAVA

HISTORICAL PERSPECTIVISM IN FEDERICO DEL BARRIO  
AND FELIPE HERNÁNDEZ CAVA'S *LAS MEMORIAS DE AMORÓS*

**JAIME CÉSPEDES**  
Université d'Artois

En este artículo estudiamos el sentido de las referencias históricas y la influencia de la figura del escritor y periodista Eduardo de Guzmán en la serie *Las memorias de Amorós* (1993) del dibujante Federico del Barrio<sup>1</sup> y el guionista Felipe Hernández Cava<sup>2</sup>. Nuestro ángulo de estudio es hermenéutico y se basa en interpretaciones particularmente influidas por el carácter anarquista de Eduardo de Guzmán<sup>3</sup>, figura en

---

<sup>1</sup> Federico del Barrio (nacido en 1957) y Felipe Hernández Cava (nacido en 1953) habían coincidido en la revista *Madriz* a mediados de los años ochenta, aunque separadamente. Hernández Cava era entonces miembro del colectivo El Cubri, escribía los guiones de la serie *Luis Candelas* con que se abrían los primeros números de *Madriz* y ejercía también la labor de director artístico de la revista. Del Barrio tenía en ella una sección propia –frecuentemente a dos páginas, a veces cuatro– que destacaba por su marcado colorido (aunque a veces prefería el blanco y negro), la línea fina, la estilización de los personajes y el uso de muy pocas palabras, un estilo prácticamente opuesto al de la serie dedicada al mítico bandolero madrileño de principios del siglo XIX. La colaboración de Federico del Barrio y Hernández Cava en *Las memorias de Amorós* da lugar a un relato en blanco, negro y gris basado en la línea fina del dibujante, menos estilizada que en sus contribuciones para *Madriz* y más detallista en los objetos, en los decorados y en la caracterización de los personajes.

<sup>2</sup> Posteriormente, otros proyectos conjuntos de Federico del Barrio y Felipe Hernández Cava fueron *El artefacto perverso* (1994) o *Las oscuras manos del olvido* (2014).

<sup>3</sup> Eduardo de Guzmán nació en Villada (Palencia) en 1908, en el seno de una familia acomodada. Su padre era abogado y poseía tierras. Tras la muerte del padre en 1918, la familia se instala en Madrid. Allí empieza Eduardo de Guzmán a escribir en varios periódicos anarquistas y se afilia al sindicato de prensa de la CNT. Es redactor-jefe de *La Tierra* con 22 años (desde finales de 1930). Salieron de su mano algunas de las crónicas sociopolíticas que más perjudicaron a los gobiernos de la II República, como la represión de Casas Viejas en enero de 1933. Durante la Guerra Civil dirigió *Castilla Libre*, órgano de la Regional Centro de la CNT, y publicó *Madrid, rojo y negro*, libro que contiene exaltadas crónicas de la Columna Durruti en Madrid y de las batallas que se libraron en torno a Madrid, Toledo, Sigüenza y la

la que se basa la del protagonista de la serie, el periodista Ángel Amorós. Aunque haremos alguna alusión al interés de esta serie en su calidad gráfica, no nos extenderemos aquí en este aspecto que desbordaría los límites de esta publicación, prefiriendo centrarnos en su perspectivismo histórico desde una perspectiva hermenéutica. Como es normal en este caso, la labor interpretativa afecta a la intención del autor o de los autores, no solamente a la textualidad de la obra (Gadamer 1986). Asimismo, no es nuestra intención establecer conclusiones definitivas sobre la intención de la obra, sino abrir nuevos ángulos de comprensión abiertos a la discusión, a partir de la interpretación que se irá exponiendo en estas páginas. En primer lugar, presentaremos brevemente los volúmenes que componen *Las memorias de Amorós*, particularmente en lo que concierne a su contenido y a su contexto de producción. Seguidamente, introduciremos a Eduardo de Guzmán centrándonos directamente –dados los límites de este artículo– en los datos necesarios para entender su influencia en la serie. Finalmente, comentaremos el sentido de las referencias históricas y de los marcos históricos de la serie, con lo que mostraremos el carácter sociohistórico que corre paralelo al estilo folletinesco que el guionista de la serie subraya en su presentación de la obra. Según ese carácter, podremos ver que en qué sentido la perspectiva histórica subyacente –nunca expuesta de manera teórica o a modo de discurso– indaga en las causas de la Guerra Civil anteriores a la II República. Esta visión se fija en la radicalización de un sector del movimiento obrero en torno a la FAI (creada en 1927) como factor determinante para entender el estallido posterior de la guerra. La FAI, con su progresivo control de los órganos de la CNT (Termes 2011: 379), es vista aquí como el contrapunto necesario para entender la violencia posterior de Falange Española (creada en 1933). Los volúmenes primero y último en particular asientan esta visión que parece así querer ser presentada y confirmada –siempre de manera latente– por los autores. Pero estos

---

Sierra de Gredos. Tras ser detenido en el puerto de Alicante al final de la guerra, el mismo tribunal que condenó a Miguel Hernández en Madrid el 8 de enero de 1940 condenó a Guzmán a pena de muerte. Guzmán fue indultado en 1941 y puesto en libertad condicional a partir de 1943. Malvivió con su familia en Madrid hasta 1968 haciendo algunas traducciones y, sobre todo, escribiendo novelas de bolsillo o 'de a duro', del Oeste y policiacas. Se calcula que escribió al menos 400 novelas de ese tipo, firmadas con diferentes seudónimos. En 1965 fue elegido por la CNT del interior para participar en el intento de legalización sindical que planeó Falange y que recibiría el nombre coloquial de cincopuntismo (Termes, 2011: 668). Aunque el cincopuntismo quedase sin efecto, la participación de Guzmán le supuso duras críticas de los sectores anarquistas más radicales, particularmente los del exilio. En 1969, Guzmán empieza a colaborar para la Agencia Mexicana de Noticias en su delegación madrileña. En 1972 publica un libro dedicado al caso Hildegart de 1933: *Aurora de esperanza*. Guzmán había conocido en la redacción de *La Tierra* a la joven asesinada por su propia madre. Esta obra fue adaptada al cine por Fernando Fernán-Gómez en su película *Mi hija Hildegart* (1977). Escribe también por esos años su trilogía sobre la Guerra Civil y las cárceles franquistas: *La muerte de la esperanza* (1973), *El año de la victoria* (1974) y *Nosotros los asesinos* (1976). Gracias a la confianza de Eduardo Haro Tecglen, la colaboración de Guzmán en *Triunfo* y *Tiempo de Historia* a partir de 1973 afianza su popularidad durante la Transición. Guzmán fue finalmente oficialmente rehabilitado como periodista en la Transición, el 17 de enero de 1978.



van más allá de esta intención de resaltar la importancia de la violencia faísta como extremo opuesto de la violencia falangista y 'prefalangista' en los años anteriores a la II República, es decir, en los años de la dictadura de Primo de Rivera. Del Barrio y Hernández Cava aluden también al malestar del 98 como punto de inflexión que llevará indefectiblemente a la guerra a pesar de los intentos republicanos por evitarla. En la economía narrativa de la serie, estos intentos quedan fuera de la visión histórica en la que se desarrolla la acción, insistiéndose en cambio en la radicalización de los extremismos y en su conexión con causas finiseculares relacionadas con la represión del movimiento obrero y en particular del anarquismo, movimiento que tuvo un arraigo especialmente fuerte en España.

### **La serie *Las memorias de Amorós***

Los cuatro volúmenes que componen la serie se titulan *Firmado Mister Foo*, *La luz de un siglo muerto*, *Las alas calmas* y *Ars poética*. Estos volúmenes fueron de los últimos de la serie "Imágenes de la Historia", que la editorial Ikusager de Vitoria había lanzado en 1979 con *Eloy, uno entre muchos* de Antonio Hernández Palacios, cuya temática se situaba en la Guerra Civil. Aunque la acción de los cuatro volúmenes está ordenada cronológicamente, hay un salto significativo entre el tercer volumen y el cuarto. El primero, *Firmado Mister Foo*, se sitúa en 1927, año de fundación de la FAI, durante el periodo de ilegalidad de la CNT. La acción del segundo, *La luz de un siglo muerto*, transcurre a principios del otoño de 1928. El tercero, *Las alas calmas*, nos lleva a diciembre de 1929. El cuarto, *Ars poética*, a enero y febrero de 1934. Así pues, los tres primeros volúmenes se sitúan en la dictadura de Primo de Rivera. El último, en la II República, concretamente al principio de su segundo bienio, momento en el que el clima social es ya de preguerra civil, idea que implícitamente sostienen los autores frente a otras representaciones de las causas de la guerra que prefieren destacar los hechos revolucionarios de octubre de ese mismo año como factor irreversible hacia la guerra.

A pesar de la importancia de las referencias históricas y de los marcos históricos de la serie, no se ha de pensar que *Las memorias de Amorós* se presente como un cómic histórico que pretenda resumir o dar cuenta de los acontecimientos que marcan esos momentos históricos. En *Las memorias de Amorós* la trama policiaca se centra en las investigaciones del periodista sobre unos asesinatos para cuya resolución será necesario tener en cuenta las claves sociopolíticas del momento histórico en que se desenvuelven los personajes, que pueden no parecer necesarias al principio para desentrañar el misterio, con la excepción del último volumen de la serie, en el que desde el principio el clima político de principios de 1934 está claramente relacionado con los hechos investigados. El carácter folletinesco del argumento –según el término preferido por el guionista– puede dar la impresión de

que las historietas pueden ser leídas sin tener necesariamente en cuenta el contexto histórico, pero las implicaciones sociopolíticas de las historias solamente se entienden si se toma en consideración ese contexto. Este planteamiento responde a una estrategia didáctica evidentemente voluntaria por parte de los autores: si el código narrativo en que se desenvuelve cada historia es propio de la novela o del folletín policiaco –aunque esté protagonizado por un periodista–, el contexto se presenta como un trasfondo oscuro que el lector debe desentrañar también, prestando atención a su relación con los hechos criminales a medida que avanza la lectura.

La originalidad del planteamiento de Hernández Cava y Federico del Barrio puede entenderse también, en el contexto de producción de principios de los años noventa, como una manera de tratar las causas de la Guerra Civil en un momento en que el tema de la Guerra Civil en general no atraía ya demasiado comercialmente. Cómicos relacionados directa o indirectamente con la guerra siempre ha habido, así como lectores interesados por ellos, pero Michel Matly señala que los años noventa se caracterizan precisamente porque, en lo referente al tema de la Guerra Civil en el cómic, “la producción es casi inexistente, y solo algunos autores confirmados, como Cava, Giménez o Gallardo, lograron ser publicados” (Matly 2014: 2). Así, la serie *Las memorias de Amorós* puede ser vista como un ejercicio de memoria histórica presentado bajo un atractivo velo de novela gráfica policiaca cuya calidad hace muy amena la lectura sin renunciar a tratar un tema tan arriesgado como el de Guerra Civil, centrándolo aquí en una lectura novedosa –al menos en el terreno del cómic– sobre sus causas. No queremos con ello decir que el objetivo fundamental de Hernández Cava y de Federico del Barrio fuese comercial –Santiago García (2011: 260) dijo del guionista que “con diversos dibujantes ha estado durante muchos años escribiendo cómicos al margen de la industria”–, sino tratar de entender el estilo de la serie como una respuesta también a la situación que el tema de la Guerra Civil atravesaba en el cómic en los años noventa. Hernández Cava ha seguido escribiendo guiones relacionados con este tema de maneras tan diferentes como lo ha sido el estilo de los diferentes dibujantes con los que ha colaborado, y si *Las serpientes ciegas* fue un éxito comercial quizá fuese porque, además de ser una gran obra en sí, se produjo también en un clima editorial propicio para este tipo de obras.

Aunque, desde la perspectiva que adoptamos, el contenido de la trama policiaca de cada volumen no sea lo más importante –sino las implicaciones históricas y sociopolíticas que se manifiestan o se dan a entender en los breves diálogos en torno a las investigaciones del periodista Amorós–, argumentalmente el primer volumen de la serie gira en torno a varios asesinatos de anarquistas a manos de un misterioso Mister Foo. Amorós sospecha, sin poder comprobarlo, que el asesino es el propio comisario encargado de las investigaciones oficiales, Olmedilla, quien estaría colaborando con el gobierno primorriverista para deshacerse impunemente de

elementos de la FAI, fingiendo luego investigar sus asesinatos y declarando él mismo los casos cerrados. Desde este primer volumen, las sospechas de Amorós simbolizan y plantean en el lector la idea de que la historia oficial pueda no ser la que de verdad sucedió. Amorós es, y seguirá siendo a lo largo de la serie, el garante no de la verdad en este sentido 'histórica' sino de la legitimidad de la idea de que la historia oficial no sea la verdadera y, de manera más general, de la necesidad de cuestionar los relatos recibidos sobre la Historia. En el segundo volumen, el inspector es otro, Caparrós, pero las sospechas de Amorós son del mismo tipo. En este volumen, la trama gira en torno a unos asesinatos relacionados con el comercio de obras de arte falsas. Entre los traficantes surgen antiguos traficantes de armas de fabricación española para Abd-El-Krim, jefe de las tribus rifeñas que lucharon contra la colonización española en Marruecos. En el tercer volumen, la víctima es un veterano de la Guerra de Marruecos y excompañero de redacción de Amorós, Mariano Buendía. Amorós se dará cuenta antes que Caparrós de que su amigo era adicto a la droga a causa de la dependencia a la morfina que había adquirido en la guerra cuando fue herido. A través de esta historia, el lector puede adentrarse en algunos detalles de la crueldad de dicha guerra que contrasta con el heroísmo oficialmente atribuido a los soldados españoles. En el cuarto y último volumen de la serie, junto a algunas de las personas verdaderamente asesinadas en Madrid a principios de 1934, las víctimas más numerosas son ciudadanos anónimos que mueren a consecuencia de los actos terroristas de un desequilibrado de nombre ficticio pero de ideología falangista y reivindicador de la antigua grandeza de la Monarquía Hispánica en el Siglo de Oro.

### **Eduardo de Guzmán como trasunto de Amorós**

Como hemos dicho, para dar cuenta de la relación entre la trama y el contexto histórico, el guionista de la serie evita la exposición teórica de un narrador omnisciente. Se basa en los diálogos entre los personajes y en una instancia narrativa superior que sirve de marco. Este marco se sitúa en 1987, cuando Amorós recuerda para una joven periodista acontecimientos que vivió cincuenta años antes en Madrid. El especial carácter de este protagonista capaz de mantener el interés de los casos policíacos y de mostrar su relación con el contexto resulta determinante para este tipo de narración. Como el propio Hernández Cava explica en la introducción a la serie, aunque el guionista prefiriese llamar al protagonista Amorós, este personaje-narrador está inspirado en el verdadero periodista Eduardo de Guzmán. Al preferir un nombre ficticio, el guionista no quería renunciar a reconocer su deuda con otras figuras comprometidas que menciona también en su prólogo. El deseo de no identificar totalmente a Amorós con Guzmán permite también cierta libertad narrativa, necesaria para la cohesión de los argumentos en su aspecto folletinesco, que no tienen que depender exclusivamente de lo realmente visto o vivido por el verdadero

Guzmán, pero es muy importante tener en cuenta quién era Guzmán para entender el tipo de personaje al que es confiada la narración y una determinada visión de los hechos históricos. Así, Amorós representa

hombres y mujeres que nacieron marcados por el desastre colonial del 98 y terminaron en la guerra civil y el exilio. Talantes forjados en la adversidad, dieron muestras de unas inquietudes éticas y de una curiosidad intelectual fuera de lo común. Gentes como Barea, Carranque, Díaz Fernández, San José, Soria, Sender y los hermanos Ángel y Eduardo de Guzmán, ilustran ese carácter inquieto y profundamente honesto al que nos referimos. Pero la figura en la que más claramente se han inspirado Las memorias de Amorós es la de Eduardo de Guzmán. Amorós, al igual que él, trabajará en Castilla Libre, pero sobre todo participará de ese espíritu inquieto, de ese afán por perseguir la verdad que determinaron la trayectoria personal e intelectual de Eduardo de Guzmán.<sup>4</sup>

La idea de que se pueda apreciar a alguien por su sinceridad puede sorprender si pensamos en la adhesión de Guzmán a una corriente determinada, el anarquismo en su caso, en el que militó hasta el final de su vida, no solamente en la época en la que estuvo al frente de *Castilla Libre*, periódico de la CNT durante la Guerra Civil Española<sup>5</sup>. En la serie, Amorós es más un periodista que busca la verdad (las causas de unos hechos criminales y sus causas políticas) que un militante anarquista, pero para los autores la militancia de Guzmán no es un impedimento para considerarlo como referente mayor para su personaje protagonista. Para Guzmán, el anarquismo era más el marco ideológico en el que se encontraban quienes buscaban y defendían la verdad y la justicia social que una corriente (a)política revolucionaria, salvo si preferimos conjugar las dos cosas en la conocida máxima comunista 'La verdad es siempre revolucionaria'.

De hecho, Guzmán no era anarquista por origen social. Su familia era una de las más acomodadas de su pueblo palentino. Fue después, de adolescente, siendo testigo de las luchas obreras en Madrid, cuando se hizo anarquista. Sabemos que en 1930 ya estaba afiliado al sindicato de prensa de la CNT, pero su simpatía por el movimiento debió de ser bastante anterior. Eduardo Haro Tecglen –cuyo padre había sido redactor jefe de *La Libertad*, periódico en el que Guzmán fue redactor político en 1935– insiste en su prólogo al primer volumen de *Las memorias de Amorós*, en la pasión que Guzmán sentía por la verdad:

---

<sup>4</sup> Palabras del prólogo a la serie *Las memorias de Amorós* (sin numerar en el original).

<sup>5</sup> Eduardo de Guzmán dirigió este periódico anarquista desde su creación hasta su cierre: del 2 de febrero de 1937 al 28 de marzo de 1939, día en que Guzmán, como tantos otros, se dirigió a Alicante con la esperanza de poder embarcar hacia el extranjero. Su detención en el puerto y su reclusión en varios presidios franquistas en Alicante y en Madrid constituyen el núcleo de su trilogía *La muerte de la esperanza* (1973), *El año de la victoria* (1974) y *Nosotros los asesinos* (1976).

La verdad: algunos hoy creemos que sabemos qué enorme trampa es y cómo nos engañan con ella. No sé si Guzmán lo sabía ya cuando murió: probablemente, si lo sabía no le importaba, porque, aun con sus falsedades, con su conversación en utopía, conceptos como libertad y como verdad siguen mereciendo la pena, aunque no sea más que para enfrentarse con quienes las detentan, por su posesión de algunos medios.<sup>6</sup>

Particularmente después de su reclusión en cárceles franquistas, Guzmán fue visto con cierta desconfianza por los anarquistas más extremistas del exilio debido a su posición contra la violencia y a favor de la colaboración de la CNT con otras fuerzas políticas. Este aspecto no se refleja en *Las memorias de Amorós*, al situarse esta obra en los años previos a la guerra, pero para ilustrar lo que quieren decir los autores acerca de la sinceridad de Guzmán por encima de intereses partidistas o políticos podemos añadir lo que pensaba de él Rafael Cid, quien lo conoció en persona en los años setenta: "Jamás fue sectario [...], exhibiendo públicamente la mejor opinión de muchos escritores y periodistas muy alejados de sus ideales" (Cid, 2014: 53). Como muestra de ello, pueden considerarse algunos de los artículos que Guzmán escribió para las revistas *Triunfo* y *Tiempo de Historia* durante la Transición en los que elogia a figuras alejadas o enfrentadas ideológicamente con el anarquismo, entre las que hay comunistas, como José Antonio Balbontín (Guzmán 1978), y socialistas, como Sócrates Gómez (Guzmán 1980). Asimismo, en su trilogía sobre la guerra y los presidios franquistas, particularmente en el volumen *Nosotros los asesinos*, Guzmán no tiene reparo en referirse a casos de represión anarquista que agravaron las siempre deterioradas relaciones entre las fuerzas que compusieron el Frente Popular<sup>7</sup>.

Guzmán quiso ser visto como un anarquista de tipo pacifista, conciliador y antisectario, como 'apolítico' en el sentido de que estaba convencido de que la ideología de los partidos políticos deforma los hechos, pero como 'político' en la oposición interna entre anarquistas 'apolíticos' (los que rechazaban toda forma de colaboración con otros partidos, ya se considerasen obreros o no) y 'políticos' (los que estaban abiertos al colaboracionismo si con ello se beneficiaba el pueblo). Guzmán es una figura modélica para Hernández Cava y del Barrio también por el especial carácter de su exilio interior en la España franquista. Tras haber sido condenado a muerte tras la guerra, y posteriormente indultado y liberado, a Guzmán le fue prohibido ejercer el periodismo durante el franquismo. Aunque en el tardofranquismo empezase a retomar actividades periodísticas clandestinamente, para ganarse la vida, tuvo que dedicarse a hacer traducciones y a escribir novelas populares o 'de a duro' durante

---

<sup>6</sup> El prólogo de Eduardo Haro Tecglen aparecería después como uno de los capítulos de su obra *El niño republicano* (1996). Este prólogo aparece en una página no numerada en *Las memorias de Amorós*.

<sup>7</sup> Para conocer más datos sobre la vida de Guzmán, puede consultarse el texto de Manuel Blanco "Eduardo de Guzmán, un gran periodista" (2009). El episodio *Los anarquistas* de la serie de documentales *España, Historia inmediata*, dirigida por José Luis Guarner en 1983, está presentado por Eduardo de Guzmán y ofrece también datos sobre sus actividades.

veinte años. Aunque este aspecto no aparezca en *Las memorias de Amorós* (debido, de nuevo, a la cronología), sí está relacionado con *El artefacto perverso*:

*El artefacto perverso* es una especie de homenaje a muchos de aquellos historietistas de la posguerra, a los que su filiación republicana apartó de sus inquietudes profesionales y condujo a encontrar un refugio laboral en este medio de comunicación popular. Nuestra literatura de kiosco y nuestros tebeos estaban copados, en buena medida, por antiguos 'rojos' que, como nuestro Enrique Ponce, terminaron por hallar en los calificados como subgéneros narrativos una digna forma de subsistencia. [...] teníamos 'in mente' [también] a Ambrós, a Blasco y, por qué no, a escritores como Eduardo de Guzmán, González Ledesma o Marcial Lafuente Estefanía. [...] Que nadie vea, sin embargo, en esta obra un mero trabajo de resonancias históricas y de homenaje a una de las generaciones más maltratadas, y a uno de los oficios sociales más denostados [...]. *El artefacto perfecto* habla, una vez más, de la importancia vital de la memoria, tan débil siempre en nuestra historia pasada y reciente, y de la inevitabilidad en todos los que tratan de sepultarla para acabar, antes o después, topándose de frente.<sup>8</sup>

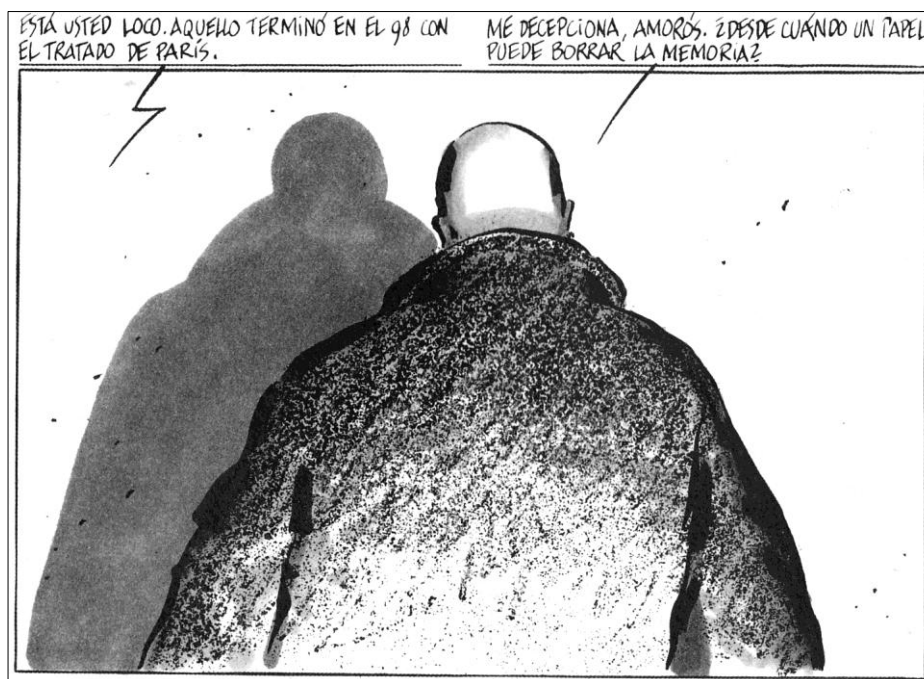


Fig. 1. Firmado Mister Foo, p. 36.

### El sentido del perspectivismo histórico

El talante libertario de Eduardo de Guzmán marca las implicaciones históricas que los autores distribuyen en su serie a través de ciertos motivos, diálogos y preferencias cronológicas. Hemos aludido anteriormente a la preferencia de los autores por situar la acción en la dictadura de Primo de Rivera más que en la II República, que solamente

---

<sup>8</sup> Palabras de Hernández Cava en la solapa –sin numerar– de *El artefacto perverso*.

es el marco histórico del cuarto volumen. Esta preferencia permite resaltar por un lado la importancia del movimiento obrero en la lucha contra la dictadura, y por tanto, a favor de la democracia, y, por otro lado, la influencia de la Guerra de Marruecos en el descontento del gobierno y de los mandos militares afectos al régimen, que descargan en el movimiento obrero sus frustraciones coloniales y establecen la base que llevará a la Guerra Civil a pesar de los intentos republicanos por evitarla. Se valora así implícitamente la contribución del movimiento al cambio de régimen. La idea de que el nuevo régimen fue republicano 'gracias a' la negativa de los anarquistas a formar ningún gobierno es propiamente anarquista y suele haber un rastro de ella en muchos libros de Historia que se refieren a la expresión 'la república por sorpresa' o a la frase 'España se acuesta monárquica y se levanta republicana', referidas al rápido cambio de régimen tras las elecciones municipales de abril de 1931. Para la ideología republicana, el cambio de régimen fue, en cambio, una acción empujada desde el Pacto de San Sebastián de agosto de 1930. Desde este punto de vista, la proclamación espontánea en Jaca en favor de la República fracasó precisamente porque no fue preparada en coordinación con los firmantes del Pacto de San Sebastián. Para la mentalidad republicana, es motivo de orgullo el hecho de que la II República se instalase de manera pacífica. Para la mentalidad libertaria, los republicanos supieron aprovechar una situación creada por la presión anarquista sobre los gobiernos de Primo de Rivera y posteriormente Berenguer y Aznar.

Una buena muestra de la intención latente en *Las memorias de Amorós* de situar las causas de la Guerra Civil no solamente en la II República sino también antes de ella se encuentra inscrita en la estructura del primer volumen, que transcurre en 1927 pero termina con una prolepsis a 1937, cuando Amorós trabaja para *Castilla Libre* y visita el frente de la Moncloa, donde sospecha que el comisario de policía corrupto al que conoció en 1927 (Olmedilla) sea un quintacolumnista (fig. 2). En los siguientes tomos, las referencias directas a la Guerra Civil desaparecen casi por completo, como si bastase para la reflexión el puente establecido en el primer volumen.



Fig. 2. Firmado Mister Foo, p. 55.

El interés histórico alcanza incluso a la Guerra de Filipinas en el primer volumen de la serie, en el que se lanza la hipótesis de que en 1927 el gobierno pudiera ser capaz de utilizar el miedo a represalias por parte de grupos armados filipinos para justificar la necesidad de mantener el régimen dictatorial (fig. 1). El misterioso personaje de Mister Foo (el presunto responsable de una serie de asesinatos) le dice a Amorós que "esta [guerra] sigue siendo la de Filipinas". Como hemos dicho anteriormente, no queda claro si la verdadera identidad de este misterioso personaje es el comisario que parece controlar el poder político y conocer la historia que estaría fingiendo investigar, pero la idea de que el poder político y las fuerzas del orden colaboran para proteger el sistema incluso al margen de la ley es propiamente libertaria, así como la idea de que provocar y mantener cierto clima de miedo en la sociedad es bueno para el sistema, que se afianza así en su necesidad de combatir los elementos que más atentan contra la paz y la estabilidad, en este caso los anarquistas y, en menor medida, los comunistas y los demás integrantes del movimiento obrero. Amorós plantea la hipótesis de que el gobierno esté queriendo atribuir los atentados a unos grupos de filipinos en busca de venganza, disimulados entre los inmigrantes chinos y aliados con los anarquistas de la FAI (fig. 3). La materia histórica recibe así, a medida que se sucede la acción y las especulaciones, un tratamiento de novela negra que no desemboca en discursos teóricos o doctrinarios sino que favorece la reflexión sobre la justificación del poder dictatorial y dibuja las claves de la época en su propia incertidumbre.





Fig. 3. Firmado Mister Foo, p. 51.

El interés histórico se desplaza en los volúmenes dos y tres directamente a la Guerra de Marruecos. En el segundo volumen, basado en una investigación en torno a unos falsificadores de obras de arte, se alude a la Guerra de Marruecos como foco de corrupción militar de unos oficiales que solo pensaban en los intereses que el conflicto podía ofrecerles, enriquecimiento personal y ascensos fáciles. Estas palabras de María Gájate sintetizan bien la cadena de intereses creados en los que se sustentaba la insistencia de una parte de los mandos del ejército español en continuar la colonización a pesar de los múltiples signos de debilidad de las posiciones españolas en Marruecos:

Bastantes africanistas hicieron de Marruecos el paraíso de la corrupción y del favoritismo. Sus preocupaciones y desvelos en pocas ocasiones se dirigieron a mejorar la calidad de vida de sus tropas. Sus intereses siempre fueron otros: o bien explotar 'la gallina de los huevos de oro' o bien satisfacer sus egos ganando ascensos meteóricos como pago a su ardor guerrero. Los primeros, como nos recuerda Madariaga, fueron los bautizados en la península como 'caponíferos'. Consiguieron significativas cantidades de dinero a través del pluriempleo, de la venta de armamento a los marroquíes y también desviando un porcentaje de los fondos públicos dedicados a la construcción de carreteras y cuarteles, así como al suministro de víveres, a las manos del oficial de turno. (2010: 104)

El motivo elegido en el volumen 2 para reflejar esta situación es la venta a los rifeños de armas de fabricación española por parte de algunos militares corruptos, tema de tratamiento ciertamente delicado que en este volumen se superpone –por

medio de la conexión a través de un personaje– a un caso de falsificaciones de obras de arte, que es el que motiva al principio la investigación de Amorós<sup>9</sup> (fig. 4).



Fig. 4. *La luz de un siglo muerto*, p. 15.

En el tercer volumen, la referencia a la Guerra de Marruecos no aparece hasta el final, casi inesperadamente, pero con una intención crítica no menos importante que en el segundo volumen. Basado, como hemos dicho, en la búsqueda por parte de Amorós de un compañero de redacción en el periódico, Buendía, quien había ocultado hasta entonces (diciembre de 1929) su drogadicción, la investigación de Amorós nos lleva a una de las consecuencias de la Guerra de Marruecos menos conocidas o más silenciadas: la drogadicción en la que podían caer los soldados para soportar el dolor físico y/o síquico producido durante la guerra, sin que por ello falten referencias al desastre militar en sí (fig. 5). A través del relato de Buendía acerca de la derrota en Monte Arruit (verano de 1921), se alude no solamente el trágico final del hermano del dictador (Fernando Primo de Rivera) y sus hombres, muertos en combate o ejecutados después, sino también el sinsentido de una guerra nada gloriosa para España, lo que no quiere decir que el verdadero heroísmo no fuese honroso<sup>10</sup>. Así, más

<sup>9</sup> Para el tratamiento en un cómic del tema de la venta de armas a los rifeños de su lado, puede verse la serie *L'Or et le Sang* (guion de Maurin Defrance y Fabien Nury, dibujos de Fabien Bedouel y Merwan), especialmente el volumen 2, *Inch'allah* (2010).

<sup>10</sup> El cómic de Jaime Martín *Las guerras silenciosas*, basado en las vivencias de su padre, aborda plenamente estos temas relacionados con la Guerra de Marruecos y otros silenciados por las políticas

que las represalias de los rifeños, se destaca en la obra la irresponsabilidad de los mandos del ejército español y, como hemos dicho, los intereses personales que en muchos casos podían motivar sus acciones sin calcular suficientemente la posibilidad de estrepitosas derrotas como la de Annual.



Fig. 5. *Las alas calmas*, p. 43.

La importancia de las referencias históricas en el cuarto volumen se amplía en comparación con los volúmenes anteriores, y al mismo tiempo se concentra más en la medida en que la investigación de Amorós sobre otros crímenes cometidos en Madrid necesita, por una parte, recuperar elementos de un pasado más alejado en el tiempo que los años veinte y, por otra parte, compararlos con el especial carácter de los conflictos sociopolíticos coetáneos a la acción, en particular en el contexto de los enfrentamientos entre falangistas y anarquistas y comunistas. La investigación de Amorós se desarrolla en enero de 1934, dentro ya, por tanto, del periodo de gobierno radical-cedista, marcado por el clima de preguerra civil que llevará a la represión en Asturias en octubre. Amorós debe en *Ars poética* adivinar el juego que le impone un individuo anónimo para poner freno a unos atentados que comete en apariencia caprichosamente pero que responden a una clave histórica según la lógica del criminal. Al margen de estos atentados, aparecen en la obra referencias a algunas de las verdaderas víctimas mortales de los enfrentamientos entre radicales falangistas y radicales del movimiento obrero por evitar que sus respectivos rivales sacasen su prensa a la calle. En particular, el motivo utilizado por el guionista es la aparición del semanario *FE* (fig. 6) y las muertes de los jóvenes simpatizantes falangistas Francisco de Paula Sampol (11 de enero de 1934) y Matías Montero (9 de febrero de 1934). Podría considerarse que el tratamiento de este tema está algo desequilibrado en favor

---

culturales oficiales.

de los primeros mártires del falangismo. Esta elección permite precisamente reflexionar acerca de las causas de la guerra desde el lado falangista, formación que, aunque contase con pocos afiliados antes de la guerra, produjo inmediatamente violentos grupos de descontrolados dispuestos a vengar a sus primeras víctimas. La sospecha inicial de Amorós de que el individuo que mata a víctimas totalmente inocentes (no involucradas en los enfrentamientos entre los falangistas y sus oponentes) sea un falangista fanático también pretende hacernos reflexionar acerca de lo que significaba el falangismo en sus inicios y las reacciones que provocó a su alrededor.

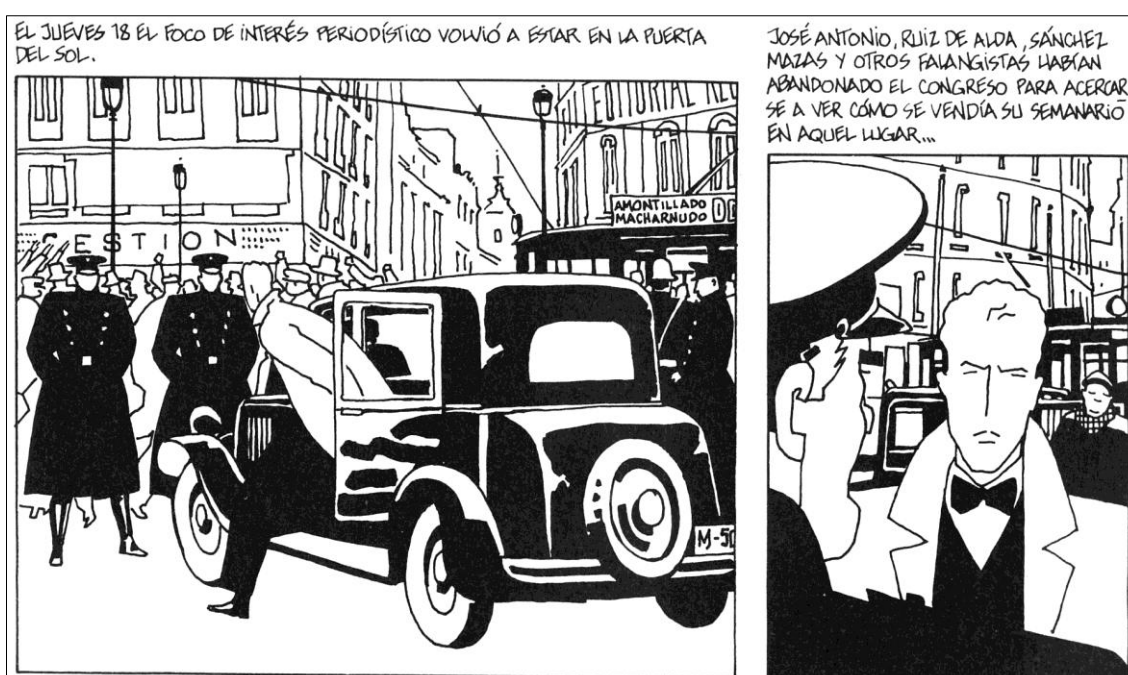


Fig. 6. *Ars poética*, p. 30.

El guionista ofrece aquí, por decirlo así, una de cal y otra de arena. Recoge la actitud violenta de quienes esperaban encontrar en el falangismo una estructura dirigida a “organizar cacerías de rojos”, como lamenta otro falangista anónimo a quien entrevista Amorós, pero desliga así a los violentos de los verdaderos falangistas que rechazarían los crímenes en la calle, como este falangista a quien Hernández Cava prefiere no poner nombre, para no desvirtuar el propósito simbólico de la historia. El debate sobre la necesidad de diferenciar la Falange verdadera, a la que también se ha llamado utópica, real o auténtica, la que teorizó José Antonio (Penella 2006), del desarrollo masivo del partido como aglutinador de enemigos del marxismo siempre ha existido. Muchos camisetas viejas no querían responsabilizarse de las actuaciones incontroladas (que, por otra parte, aumentaban su poder), ni mucho menos de las atrocidades cometidas durante la guerra, especialmente numerosas en las

retaguardias. El cómic no va tan lejos en el tiempo, como hemos dicho, pero la distinción queda reflejada en la acción del cuarto volumen.

El personaje del asesino incontrolado no forma parte exactamente de unos ni de otros. Amorós descubrirá que se trata de un antiguo cura, profesor de seminario, que se apartó ya en marzo de 1933 de algunos (futuros) falangistas por considerarlos demasiado "pedantes" (especialmente a Giménez Caballero), no suficientemente combativos, aunque "en lo esencial estaban de acuerdo: había que volver al genio de España", como dice el falangista anónimo que informa a Amorós. No por ello se trata de inculpar a todo el estamento eclesiástico. En su visita al seminario en el que el asesino daba clases, Amorós se entera de que también allí terminaron por rechazarlo, pero no deja de ser intrigantemente significativa la ambigüedad con la que se representa a la Iglesia, simbolizada en el rostro de rasgos cubistas del padre que recibe a Amorós, una manera de representar quizá las múltiples facetas que podía adoptar la Iglesia ante unos acontecimientos ya incontrolables.

La conexión queda así establecida entre la ideología de Falange y la de alguien que, sin necesidad de estar afiliado a ella, mata a gente inocente para llamar la atención sobre la urgencia de evitar lo que para él sería un nuevo desastre del 98, o, como prefiere el asesino, un nuevo 1648, año de la capitulación española en Holanda que certifica el imparable declive de su hegemonía. En este sentido, lo que en realidad podría reconocerse en la figura del asesino, a pesar de que en las primeras viñetas se enfrenta a un grupo de falangistas que tratan de vender *FE* en un bar, es una figura simbólica de todos aquellos que mataron descontroladamente antes, durante y después de la guerra en nombre de las ideas 'imperialistas', por decirlo en una palabra, con las que comulgaba Falange y que explican suficientemente su poder catalizador frente al universalismo y al humanismo marxista. El asesino termina suicidándose, respetando, con un sentido del honor exacerbado por su fanatismo, su palabra de no cometer más atentados si Amorós descubría la lectura histórica oculta tras la sucesión de asesinatos en diferentes líneas de tranvía que remitían al año 1648, pero es significativo que la historia termine con el propio Amorós enfrentado a un grupo de falangistas exaltados en la calle, negándose a alzar el brazo ante ellos y repitiendo las mismas palabras que el asesino había utilizado al principio para oponerse al grupo de falangistas que vendía *FE*. Amorós parece estar dispuesto a luchar antes que doblegarse ante la violencia falangista, lo que simboliza la inevitable espiral de violencia colectiva que arrastrará a todos hacia una guerra ya inevitable, según la perspectiva favorecida en este volumen, desde la irrupción de Falange en la sociedad.

Constituye por todo ello esta serie una obra de referencia en el cómic español como intento de aunar el relato policiaco con una reflexión sobre la Historia de España anterior a la Guerra Civil que favorece el punto de vista libertario. Frente a la oposición típica de una guerra entre 'franquistas' y 'republicanos', se subraya el origen del conflicto en los enfrentamientos entre el movimiento obrero y Falange, así como en el

malestar y la corrupción de un ejército con muchos mandos con mentalidad africanista antes de convertirse en franquistas y de adoptar la ideología imperialista de Falange para legitimar su lucha contra los grupos revolucionarios que la República no consiguió controlar. La cohesión y la concisión de los diálogos de Hernández Cava permiten que las alusiones históricas se integren en la trama policiaca sin obstruir el desarrollo de la intriga, dado que esta consiste también en descubrir qué importancia pueden tener los hechos históricos en la resolución de los crímenes.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- BARRIO, Federico del; HERÁNDEZ CAVA, Felipe (1993a). *Las memorias de Amorós*, vol. I: *Firmado Míster Foo*. Vitoria: Ikusager, col. "Imágenes de la Historia", vol. 25.
- BARRIO, Federico del; HERÁNDEZ CAVA, Felipe (1993b). *Las memorias de Amorós*, vol. II: *La luz de un siglo muerto*. Vitoria: Ikusager, col. "Imágenes de la Historia", vol. 26.
- BARRIO, Federico del; HERÁNDEZ CAVA, Felipe (1993c). *Las memorias de Amorós*, vol. III: *Las alas calmas*. Vitoria: Ikusager, col. "Imágenes de la Historia", vol. 28.
- BARRIO, Federico del; HERÁNDEZ CAVA, Felipe (1993d). *Las memorias de Amorós*, vol. IV: *Ars profetica*. Vitoria: Ikusager, col. "Imágenes de la Historia", vol. 29.
- BEDOUEL, Fabien; DEFRANCE, Maurin; MERWAN; NURY, Fabien (2010). *Inch'allah*, vol. 2 de la serie *L'Or et le Sang*. París: 12 bis.
- GÁJATE, María (2010). "El ejército colonial español en Marruecos. Distintas percepciones del protectorado", *Revista de Historia actual* (2010), vol. 8, n.º 8, pp. 101-109.
- CID, Rafael (2014). "Eduardo de Guzmán, sobrevivir para contarlo". En Eduardo de Guzmán, *Aurora de sangre. Vida y muerte de Hildegart*. Madrid: La linterna sorda, pp. 48-57.
- BLANCO CHIVITE, Manuel (2009). "Eduardo de Guzmán, un gran periodista". En Eduardo de Guzmán, *El año de la victoria*. Madrid: Vosa / El Garaje Ediciones.
- GADAMER, Hans-Georg [1986] (1994). *Verdad y método*. Traductor M. Olasagasti. Salamanca: Sígueme.
- GARCÍA, Santiago (2011). "En el umbral. El cómic español contemporáneo", *Arbor*, vol. 187, n.º extra 2, pp. 255-263.
- GUZMÁN, Eduardo de (1980). "Sócrates Gómez, de la derrota a la represión", *Tiempo de Historia*, n.º 62, pp. 16-21.
- GUZMÁN, Eduardo de (1976). *Nosotros los asesinos*. Madrid: G. del Toro.
- GUZMÁN, Eduardo de (1974). *El año de la victoria*. Madrid: G. del Toro.
- GUZMÁN, Eduardo de (1978). "José Antonio Balbontín: primer diputado comunista en el parlamento español", *Triunfo*, n.º 787, 25/02/1978, pp. 26-28.
- GUZMÁN, Eduardo de (1973). *La muerte de la esperanza*. Madrid: G. del Toro.
- HARO TECLEN, Eduardo (1996). *El niño republicano*. Madrid: Alfaguara.
- MARTÍN, Jaime (2014). *Las guerras silenciosas*. Barcelona: Norma.
- MATLY, Michel (2014). "El cómic español y la Guerra Civil: transición y primera década de democracia (1976-1992)", *Tebeosfera*, 2.ª época, n.º 12, en <[http://www.tebeosfera.com/documentos/el\\_comic\\_espanol\\_y\\_la\\_guerra\\_civil\\_transicion\\_y\\_primera\\_decada\\_de\\_democracia\\_-\\_1976-1992.html](http://www.tebeosfera.com/documentos/el_comic_espanol_y_la_guerra_civil_transicion_y_primera_decada_de_democracia_-_1976-1992.html)> [Fecha de consulta: 2 de diciembre de 2014].
- PENELLA, Manuel (2006). *La Falange teórica*. Barcelona: Planeta.
- TERMES, Josep [2010] (2011). *Historia del anarquismo en España (1870-1980)*. Traductor N. Termes. Barcelona: RBA.

# EL CÓMIC DE CARLOS GIMÉNEZ Y SU COMPROMISO CON TEMAS SOCIALES

THE COMIC OF SPANISH ARTIST CARLOS GIMÉNEZ  
AND HIS COMMITMENT TO SOCIAL ISSUES

**PIERRE-ALAIN DE BOIS**  
Universidad de Angers

Carlos Giménez es sin duda uno de los dibujantes más importantes del cómic español, y uno de los que desempeñaron un papel clave en la renovación y en el advenimiento de un cómic para adultos tras la muerte de Franco. Como muchos de sus coetáneos, en los años 70, el autor madrileño abandona los trabajos de encargo, que únicamente le permitían subsistir, para dedicarse a una obra verdaderamente personal, comprometida política y socialmente. Giménez parte entonces de sus propias vivencias para ofrecer su testimonio y denunciar el pasado franquista que lo hizo sufrir tanto, o para hacer la crónica de la actualidad de la Transición democrática. Pruebas de ello son las famosas series *Paracuellos*, *Barrio*, o *España Una, Grande y Libre*, que han sido ya muy estudiadas. La fuerte dimensión denunciadora que caracterizaba estos álbumes dejará paso a obras cuya tonalidad será más desenfadada, menos apremiante, y en las que seguirá plasmado el recuerdo personal, el recuerdo colectivo y el de los compañeros de oficio, como puede verse en la serie *Los Profesionales*.

Consagrado como un excelente narrador, Giménez se revela también como un buen observador de la sociedad que lo rodea, lo cual se refleja en las historias fuertemente vinculadas con temas sociales, y de las que forman parte las que nos proponemos estudiar: la serie *Historias de Sexo y Chapuza*, realizada en los años 90, así como los álbumes posteriores *Cuentos del 2000 y pico* (2001) y *Los cuentos del Tío Pablo* (2007), siendo todas recopilaciones de entregas publicadas previamente en revistas.

En efecto, si los tiempos han cambiado, si España se ha vuelto un país democrático, parece que el desencanto, ya muy perceptible durante la Transición, no ha desaparecido del todo, en una sociedad "nueva" que tampoco es ideal. Numerosos



problemas no están resueltos del todo; es más, han aparecido otros nuevos, y son muchos los motivos de crítica. Carlos Giménez se perfila como un historietista maduro y sobrio, un autor total perfectamente conocedor de los resortes del medio de expresión que usa, y que se interesa por su entorno: es “un cronista de lo cotidiano” (Pons, 2000: 20), como varias veces se le ha caracterizado, que cuenta historias a partir de lo que ve y oye. “Reflejamos lo que vemos. El mérito es saber reflejar”, decía el escritor valenciano Vicente Blasco Ibáñez (Riera, 2003: 14). Así, consciente del potencial comunicacional y de la función social que puede cumplir la historieta, lo que se propone Giménez es narrar lo cotidiano, contar historias con las que se pueden identificar muchos lectores, con el objetivo de concienciarlos y ayudarlos a descifrar los males y vicios que aquejan nuestro mundo.

A través de estas series de “cómic sociales”, llamados también a veces “historias de la vida”, el autor nos ofrece el retrato de una sociedad y de un tiempo. Veremos, pues, hasta qué punto se trata de historias entretenidas pero con un trasfondo social no menos trascendente. De hecho, son historietas que no escamotean la realidad, sino que hablan de ella, con todas sus contradicciones, y con cierto escepticismo. Al retratar de forma caricaturesca los comportamientos de los seres humanos, las historias que componen estos álbumes evidencian, en clave de humor satírico, o valiéndose de la parodia, los problemas de la sociedad. El blanco de esta denuncia es múltiple y reviste diferentes facetas, abarcando la mayoría de los ámbitos: crítica social, crítica política, y hasta una crítica más intimista, centrada en el individuo, con sus fuerzas y sus debilidades. Muchas comparten una tonalidad algo desengañada<sup>1</sup>, pesimista la mayoría de las veces, y son en todo caso el reflejo de una mirada a la vez responsable y crítica, que corresponde finalmente a la postura ideológica de Carlos Giménez; la de un autor testigo de su tiempo, que vive plenamente los cambios de la sociedad en la que se desenvuelve, y que no puede quedarse de brazos cruzados ante el cariz que toman ciertas cosas: “El autor quiere darnos *sus ojos* para que veamos lo que él ve, cómo él lo ve, para hacer caer el velo del engaño y disipar las brumas del pensamiento engañoso” (Riera, 2003: 14).

Como ciudadano, como artista comprometido, está pendiente de lo que pasa a su alrededor y reacciona, mediante lo que sabe hacer mejor: el cómic. De hecho, Giménez usa un arte que domina a la perfección para denunciar y transmitir la visión alarmada que él tiene de su entorno, reafirmando ahí la validez representativa del médium gráfico, su capacidad para desarrollar un análisis crítico (Giménez, 1970). Y es que el cómic, como narración, es, aparte de ilustración y dibujo, literatura, y tiene que explicar algo, comprometerse con temas sociales. Estos álbumes constituyen por lo tanto un ejemplo perfecto de cómic comprometido e ilustran muy bien la función comunicacional que tiene el medio como soporte idóneo para la reflexión, como un

---

<sup>1</sup> Esto ya se podía percibir en *España Una, Grande y Libre*.

vehículo de definición ideológica y de concienciación social, que sirve, entre otras cosas, para “sacud[ir] nuestras conciencias” (Marín, 2003: 29).

### **El cómic al servicio de una crítica más intimista. *Sexo y Chapuza*: el retrato de una generación frustrada**

La serie *Historias de Sexo y Chapuza*, iniciada en 1989, primero por entregas, en la revista española *Totem el comix* (y de manera casi simultánea en Francia en la revista *Fluide Glacial*, donde encontrará bastante éxito<sup>2</sup>) fue luego recopilada en los años 90 por Ediciones De La Torre en cinco libros de su colección Papel Vivo<sup>3</sup>. Hoy consta de 6 volúmenes, tras la publicación del último álbum, *Sexo y Chapuza "Talla especial"*, por Glénat en el año 2000, en la “Colección Carlos Giménez”, sin olvidar una recopilación, recientemente editada por Debolsillo, y rebautizada *Todo Sexo y chapuza* (2015).

Son historias del presente, aunque este sea algo atemporal. Pese a que su título pueda llevar a malentendidos, la serie ni tiene bastante sexo como para considerarlo como cómic erótico, ni bastante humor como para que sea algo cómico. En realidad, Giménez novela aquí la cotidianidad, retrata los comportamientos y las miserias de los seres humanos en su vida sentimental<sup>4</sup> y utiliza el sexo como una parte más de ella, ofreciéndonos una comedia sarcástica y feroz, en la que muchos lectores pueden reconocerse, a la par que “desmitifica la visión [que] el cómic y otros medios de comunicación habían dado a las relaciones amorosas” (Casulleras, 2001: 413).

Estas historias reflejan el malestar social de toda una generación que creció en la posguerra, bajo el nacionalcatolicismo, y que vive una suerte de época transitiva, que busca sus puntos de referencia, tras haber sufrido frustraciones en su vida sexual y afectiva durante su juventud, cuando el sexo era pecado<sup>5</sup>. Por lo tanto, si bien Carlos Giménez permanece bastante púdico con respecto a este tema, no nos parece descabellado intuir que estas historias recogen experiencias que, si no las ha vivido él directamente, las ha experimentado gente cercana. Son en todo caso el reflejo de las preocupaciones del artista, de acontecimientos que le ha tocado vivir de cerca<sup>6</sup> como lo declaraba él mismo en una entrevista: “Los romances tal y como los he visto. [...] Se

---

<sup>2</sup> Bajo el título de *Amor, amor!*, 1991, *Amour toujours*, 1993 y *Aux risques de l'amour 1, 2 et 3*, publicados en Francia respectivamente en 1994, 1995 y 1996, por Audie-Fluide Glacial.

<sup>3</sup> Los números del 1 al 5 fueron respectivamente publicados en 1989, 1991, 1992, 1994 y 1997, por ediciones De la Torre.

<sup>4</sup> Es fácilmente perceptible la unidad de estilo y temática con el álbum *Romances de andar por casa*, que Giménez había publicado años antes, en 1984.

<sup>5</sup> Véase al respecto los episodios titulados “Sexo” y “Adolfo el Conquistador” en la serie *Paracuellos*, o “El beso en la España de Franco” en el álbum *Los cuentos del tío Pablo*.

<sup>6</sup> Se pueden notar aquí reminiscencias con los álbumes *Rambla Arriba*, *Rambla Abajo*, y *Romances de andar por casa*. En ambas aparecen personajes que funcionan como intérprete/alter ego del propio autor, Pablito y el escritor Manuel Martín respectivamente.

trataba de contar lo que yo entiendo, lo que he sabido en mi vida, propia o ajena, o a veces mezclando cosas” (Casulleras, 2001: 484). Giménez sería pues un representante de una generación reprimida que conoció la Movida madrileña<sup>7</sup> y el trastorno marcado por la liberación de las costumbres después de tantos años de represiones, y a la que le cuesta, sin embargo, encontrar la felicidad tan ansiada.



Fig. 1. Viñetas de “Decías que me querías” en *Sexo y Chapuza 5*

De este modo, más que el sexo, lo que prevalece en estos álbumes es la chapuza, los despropósitos, las torpezas, el amor a veces sin sentido, incluso sin entusiasmo y desprovisto de sentimientos. Lo que caracteriza a los hombres y a las mujeres que protagonizan las historias que componen la serie es la frustración, y el fracaso en sus relaciones amorosas. La pareja es un ideal difícilmente alcanzable. En las historias asoman el desencanto, la desidia y la desilusión; de ahí la tonalidad desengañada que prevalece en estas historias de amor imposible. Es como si los cambios sociales importantes que conoció la reciente democracia en España (sinónimo de nuevas libertades sexuales, de una sociedad más abierta y más tolerante, y de una liberación de la mujer) no hubieran resuelto los problemas sino que, al contrario, hubieran provocado unos comportamientos absurdos que solo conllevan “chapuzas erótico sentimentales”<sup>8</sup>, impidiéndole a la gente encontrar el

<sup>7</sup> El movimiento de “la Movida” fue un fenómeno cultural que empezó en Madrid en los años 80. Se percibe como una explosión de anhelos contenidos de libertad durante el periodo de la Transición, que se manifestó a través de múltiples expresiones artísticas: música *pop* y *underground*, cómics, fotonovelas, marketing descarado, películas y diseños extravagantes.

<sup>8</sup> Véase el episodio epónimo “Talla especial”, sacado del último álbum de la serie, *Sexo y Chapuza 6*

verdadero amor. Basta con leer algunas historias para enterarse de que los protagonistas de la serie solo quieren “echar un polvo”, antes que “hacer el amor” propiamente dicho.



Fig. 2. Viñetas de “Felix qué les das” en *Sexo y Chapuza 3*

A través de sus peripecias más cotidianas, Giménez ahonda en los comportamientos de los seres humanos y nos ofrece retratos caricaturescos de hombres y mujeres (el ligón<sup>9</sup>, la soltera embarazada, la “mujer bandera”, el machista, el viejo verde <sup>10</sup>), representantes de esta generación frustrada cuyos comportamientos, digamos libertinos la mayoría de las veces, se revelan al fin y al cabo degradantes: la mentira y los repetidos actos de engaño entre amigos y/o entre parejas, la falta de sentimientos y de sinceridad generalizada, los encuentros o más bien desencuentros marcados por una frustración exacerbada, el placer egoísta, la búsqueda del “querer experimentar” a toda costa, que conlleva a ver a su pareja como un simple objeto sexual<sup>11</sup>... como si hubiera que recuperar el tiempo perdido, “aprobar una vez por todas esta asignatura pendiente” (Mogin-Martin, 2008: 173), título de una de las historias. Como ejemplo, citemos las historias tituladas “La mano en el fuego” y “Vivir sin mentiras”: en la primera, Juan Carlos, para comprobar la fidelidad de su mujer Inmaculada, le pide a su mejor amigo Casto que “le meta mano” a su esposa, a ver cómo reacciona. En el momento tan esperado, ella finge estar ofendida, cuando en realidad ambos llevan años manteniendo una relación adúltera. A su vez, cuando la

---

“Talla especial”.

<sup>9</sup> Algunos ejemplos son “Félix, ¿qué les das?” en *Historias de Sexo y Chapuza 3*, y “Confidencias de madrugada” en *Sexo y Chapuza 5 Pico de Oro*.

<sup>10</sup> A este respecto, el personaje de Manuel es la caricatura del solterón frustrado y algo soez, que no deja de darnos lástima. Al revés, otro personaje recurrente en el último volumen de la serie es Edu, un joven romántico pero torpe con las chicas que se ofrece como contrapunto de Manuel.

<sup>11</sup> Así, la “cama redonda” imaginada por Félix el ligón se termina en agua de borrajas. Seguro de sí mismo y confiado en sus dotes sexuales, descubre atónito que las tres chicas a las que había invitado lo ignoran totalmente, parecen disfrutar más sin él, ¡y acaban por echarlo de la habitación!

mujer de Casto, sin duda carcomida por los remordimientos de tener un lío a espaldas de su marido, le pregunta a su amiga Inmaculada si cree que Casto le es fiel, está lejos de sospechar que su amiga ya le está engañando con su marido. La segunda historia la protagoniza Rafa, que no ve otra opción que romper con Lola, una chica con la que engaña a su mujer, Paloma, por temor a que esta se entere de que tiene a una amante y para poder “vivir sin mentiras”. Decisión difícil, ya que Lola parece estar dotada de todos los superlativos. Para su amigo Esteban, no hay otra solución que la de resignarse, así, le aconseja que la deje. Librado de este problema Rafa vuelve a casa, decidido a reconquistar a su esposa. Sin embargo, al abrir la puerta de su habitación su mujer está con otro hombre. Peor aún, intenta localizar a su amigo Esteban, mientras este se encuentra ocupado “consolando” a Lola.



Fig. 3. Viñetas de “Marcial eres el más grande” en *Sexo y Chapuza*

Pero el amor sin restricciones, el amor que se ha vuelto casi consumista, se ve refrenado por un tema acuciante, representativo de nuestra época contemporánea, y que Giménez muestra con toda su crudeza: el temor al contagio del virus del SIDA, verdadero azote para el naciente siglo XXI. Un tema que preocupa al artista, que asume una postura comprometida, socialmente responsable al respecto: así, en varios episodios, aparece el mensaje “Póntelo, pónselo”, clara referencia a la campaña realizada en aquella época (1991) por el Ministerio de Sanidad y Asuntos Sociales para potenciar el uso del preservativo entre los jóvenes, repetido una y otra vez, cual información pedagógica dirigida al lector. Usar el preservativo es casi una obligación, no usarlo correr un enorme riesgo (Giménez, 1992: 32), como lo zanja el final de esta historia contada de forma retrospectiva por el protagonista, Juan Manuel, ya en un estado muy avanzado de la infección, que vuelve sobre el romance que mantuvo con Raquel Snifer, “la mujer más deseada de este fin de siglo”, y que fue también la que le transmitió el SIDA. Otro ejemplo, no menos terrible, el de Domingo, “amigo” de

Marcial; este le ha amargado toda la vida, ya que no solo le robó a la novia, también lo sustituyó en el trabajo. Domingo le guarda rencor por las malas situaciones sufridas, hasta despertar en él ganas de venganza. Marcial acaba de morir repentinamente, ha llegado el momento de tomar su revancha, acostándose con Marisol, a la que llevaba años amando a escondidas, reprimiendo sus deseos, pero luego comprende que Marcial ha muerto de SIDA.

En todo caso, estos álbumes, aunque pretenden divertir al lector con estas historias que parodian la realidad de los "seudo romances" y sus miserias, y hacer reír o sonreír –si es que "la sonrisa que nos provoca nos llega mezclada con una punzada de dolor y un regusto amargo" (Giménez, 2015: 5)–, sintetizan sobre todo la visión pesimista que sobre el sexo tiene el historietista, y que nos transmite con suma crítica y acidez, invitando al lector a que, tras haberse mirado al espejo, para parafrasear el prólogo escrito por Giménez para la edición recopilatoria, y "aunque [le] duela y no quiera reconocerlo" (Giménez, 2015: 5), reflexione sobre su particular conducta, y se responsabilice.

### ***Cuentos del 2000 y pico y Cuentos del Tío Pablo, o cómo representar el lado oscuro de la sociedad de hoy. Una crítica social y política***

Con *Cuentos del 2000 y pico*, Giménez revisita los viejos cuentos de hadas modificando el argumento, acercando la acción al mundo actual, acorde con la realidad en la que vivimos, y reinterpretándolos así con una evidente intención satírica. Este álbum recopila historias cortas realizadas por él para la revista francesa *Fluide Glacial*, entre 1999 y 2000. Aquí, Giménez se dirige a un público lector ya no infantil sino adulto, y parodia estos cuentos con una narración en la que dominan el humor negro, cáustico a veces, así como el sarcasmo y la ironía, rematada por un dibujo caricaturesco. Y es que en manos de Giménez estos cuentos se convierten en un prodigioso instrumento al servicio de la crítica ideológica de una sociedad contemporánea contra la que el artista no deja de arremeter, "poniendo el dedo en la llaga de la absurda vida social" (Giménez, 2001: 53), pero sin perder de vista el aliciente del cuento tradicional: entretener y educar, o en este caso, cómo hacer reír y hacer reflexionar sobre aspectos y problemáticas socioculturales concretas. Una perspectiva crítica medio humorística que volvemos a encontrar en el álbum *Los cuentos del Tío Pablo*, una recopilación de historias cortas realizadas para diferentes revistas entre los años 1995 y 2005 y que vuelven en parte sobre la actualidad, mezclando una vez más humor e ironía: "Una crítica mordaz que pone al descubierto los comportamientos de los seres humanos, así como los vicios y corrupciones en la sociedad" (Vázquez De Parga, 2001). No dista de ser una visión desengañada y pesimista del mundo la que nos ofrece Giménez en ambas obras, ricas en símbolos y enseñanzas.

El autor retoma ahí temas que aparecen de forma recurrente en su obra y sobre los que siempre le ha gustado ironizar, “lo que nos devuelve en parte al Giménez de *El Pappus*<sup>12</sup> y su gusto por la caricatura” (Marín, 2003: 28) y su eficacia denunciadora. Así, a lo largo de las historias que componen estos álbumes, Giménez dispara contra sus blancos favoritos: los políticos, los banqueros, los fascistas y los curas, caricaturizándolos en situaciones de lo más absurdas para ridiculizarlos mejor. No vacila tampoco en criticar el despropósito de ciertos comportamientos que tiene la gente en general, así como su estupidez, su credulidad o su ignorancia. De esta manera, la crítica de Carlos Giménez “está fundamentada en una doble culpabilidad” (Segarra, 2007: 4): los abusivos poderes tradicionales, y los que perpetúan este abuso.

La historia que abre el álbum *Cuentos del 2000 y pico* es bastante esclarecedora al respecto y parodia el famoso cuento de “Hansel y Gretel” de los hermanos Grimm; “Hansel y Gretel McDowell”, cuyo título no puede ser más irónico, al referirse a la famosa multinacional estadounidense y emblema del capitalismo, es, desde este punto de vista, reveladora de los vicios de la sociedad moderna. Una sociedad en la que prevalece el poder del dinero y que, tal como se ve en “Alí Baba y los 40 banqueros” y “El mando a distancia de Yesca”, acaba por volver loca a la gente. Como en muchos cuentos, los protagonistas suelen ser gente humilde. Las viñetas muestran cómo la envidia de los más humildes a los más pudientes, sumada a su avaricia, les convierte en malvados y les lleva a actuar pasando por alto cualquier valor o moralidad<sup>13</sup>. Así, gracias a los hijos McDowell, que lograron escapar de la vieja “ciega y estafalaria” habiendo “heredado” la receta para hacer hamburguesas caseras, la familia consigue salir de apuros vendiendo “burgers”, sin tener escrúpulo alguno, y aprovechándose de la credulidad de la gente, que no parece enterarse de que lo que compran para comer son productos de pésima calidad. Así es como los McDowell logran montar un negocio rentable que pronto convierten en un imperio próspero, la famosa cadena de hamburguesas McDowell’s.

---

<sup>12</sup> *El Pappus* nació en 1973 y pronto se convirtió en una revista emblemática de la Transición, se autodefinía como revista *satírica y neurasténica*. Caracterizada por sus fuertes contenidos subversivos, fue una de las revistas más comprometidas y más leída de la época.

<sup>13</sup> Solo hay que ver cómo cambia de repente la reacción de los padres al encontrarse de nuevo con sus hijos, pasando del disgusto al júbilo gracias al dinero acumulado.



Fig. 4. Viñetas de "Hansel y Gretel McDowells" en *Cuentos del 2000 y pico*

De paso, Giménez embiste aquí contra la comida basura, tema que se complementa con el de las dietas adelgazantes inverosímiles, tratado en *Los Cuentos del Tío Pablo*. Carlos Giménez asiste, pues, asombrado al frenesí de una sociedad consumista, a lo absurdo de la sociedad actual, llegando a autorrepresentarse en varias de las historias de forma caricaturesca (2007: 90), "cubata" en mano, para dirigirse al lector y expresarle su punto de vista, con bastante amargura.

En otros dos cuentos, "Alí Babá y los cuarenta banqueros", que parte de "Las mil y una noches", o en "Jack y las judías biónicas", parodia del cuento de Joseph Jacobs<sup>14</sup>. Giménez sigue cuestionando la validez de la sociedad en la que vivimos, enloquecida por la ideología capitalista. Aquí, los ladrones y el ogro han sido sustituidos por unos banqueros. Éstos suelen aparecer uniformizados, ora como vampiros (2001: 25), para recalcar su codicia extrema y su sed de riquezas; ora como ladrones, estafadores o criminales.

<sup>14</sup> Originalmente titulados "Alí Baba" y "Jack y las habichuelas mágicas".





Fig. 5. Viñetas de "Jack y las judías biónicas" en *Cuentos del 2000 y pico*

Por mucho que "[sean] de distintas nacionalidades y razas", todos son caricaturas del Tío Sam (2001: 48), agarrados a sus privilegios financieros, representados aquí por la metáfora del tesoro, y poco proclives a compartirlos, como acaba por experimentar el pobre Kásem, hermano de Alí Baba, asesinado a bocajarro. Y los remordimientos que siente al final Alí Baba por haber envenenado a los cuarenta banqueros para vengar a su hermano pronto se desvanecen ante los beneficios que le proporciona el tesoro que "heredó": el volverse rico no solo le permitió seducir a su amante Zulema, sino que cambió además la percepción que podía tener la gente de él: ya no es el pobre "puñetero moro", o "extranjero de mierda" del inicio del cuento sino que se ha vuelto "un [respetable] turista árabe". Aquí Giménez enlaza con otro tema y nos ofrece una clara crítica del racismo<sup>15</sup>, las discriminaciones y los numerosos prejuicios que sufren las minorías en los países ricos.

Y es que las desigualdades, ya sean raciales, económicas o sociales, no dejan de ser un tema que preocupa mucho a Carlos Giménez, y que denuncia según una posición ideológica asumida y defendida. En historias como "Parábola del pobre Lázaro y del rico Epulón", el autor parodia con cinismo y no poco sarcasmo el Evangelio de Lucas para cuestionar las injusticias crecientes entre ricos y pobres en la sociedad de hoy, puestas de realce por esta montaje secuencial que presenta de forma paralela y alternativa la vida opuesta de los dos protagonistas: por un lado está Epulón, por otro lado el pobre Lázaro. Hace hincapié en el comportamiento egoísta y la falta de altruismo o de solidaridad que suele tener la gente acomodada para con los

<sup>15</sup> Este es un tema tratado de manera explícita en "Pulgarcito negro". El cuento sirve al autor para poner de manifiesto el racismo de la sociedad actual.





Fig. 7. Viñetas de "La mies es mucha, pero la competencia es dura" en *Los cuentos del Tío Pablo*

Igual de ridiculizados, pero esta vez con más rabia, agresividad y violencia, son los grupos fascistas (2007: 39) y la Iglesia, herederos de los que le amargaron la vida a Giménez, y contra los que carga el artista. La financiación de la Iglesia cada vez más menguante, sus posiciones ideológicas retrógradas, como por ejemplo respecto al papel de la mujer<sup>17</sup>; su ceguera ante la evolución de las costumbres de la sociedad, por ejemplo el divorcio (2007: 81); o la necesaria propaganda (2007: 89) que debe hacer ante su pérdida de influencia, vienen a ser aquí objetos de una crítica mordaz. Con todo, Giménez no escatima los medios para responsabilizar a la gente que se deja embaucar sin la menor reflexión.

## Conclusión

Con este estudio se ha intentado demostrar el alcance del "cómic social" de Carlos Giménez, y la validez de estos álbumes, *a priori* menos conocidos. Estas obras son un ejemplo perfecto de la capacidad que tiene el autor para poner sus cualidades artísticas al servicio de la concienciación social, retratar la sociedad y hacernos partícipes de sentimientos o experiencias que todos hemos experimentado alguna vez. Estas historias son ejemplos también de cómo el cómic puede transmitir mensajes fuertes sin perder su función de entretenimiento.

Tanto en *Sexo y Chapuza*, como en *Cuentos del 2000 y pico* o en *Los cuentos del Tío Pablo*, Carlos Giménez se ha mantenido fiel a una línea de creación que ha guiado sus obras más personales, no condicionadas por editores ni encargos. Se trata de un

<sup>17</sup> En una historia titulada "La vida es sueño", en referencia a la obra de Calderón de la Barca, Giménez ironiza sobre la visión anticuada de la mujer con la que sueña el antiguo Papa Benedicto XVI, entonces aún cardenal Ratzinger, conocido por sus ideas y posiciones conservadoras radicales.

autor capaz de volcar tanto sus propias experiencias como las ajenas en historietas, y que sobre todo es consciente del potencial comunicacional del cómic como agente influyente en el cambio social. Sensible e inconformista, el historietista ahonda en la cotidianeidad, “radiografía” la realidad porque se siente implicado en el tiempo y en las circunstancias que le ha tocado vivir. Como cronista y observador de la sociedad, encara la existencia humana y nos ofrece a través de sus historietas “una perspectiva crítica medio humorística de nuestra gran masa social” (Segarra, 2007: 4), a la par que nos invita a compartir su mirada comprometida sobre el mundo. Estas obras reflejan, entonces, la enorme indignación de un autor ante la mediocridad que lo rodea, que él expresa con un humor no exento de sarcasmo.

El cómic, en manos de Carlos Giménez, por la calidad artística del relato, resulta ser un soporte idóneo para la reflexión, capaz de divertir y hacer reflexionar al lector. Al ser una narración corta fácil de leer y comprender, “de significación muy inmediatamente política y movilizadora” (Paramio, 1982), también permite de cierto modo “vulgarizar el pensamiento, la reflexión” (Mogin-Martin, 2006: 33), lo que sobreentiende también poder alcanzar un público más amplio. Tampoco podemos pasar por alto el valor pedagógico que tienen los cuestionamientos expuestos en las historias que componen estos álbumes. Al recurrir a un estilo muchas veces caricaturesco, mezclando el chiste y la broma ácida, y mediante el uso de un lenguaje metafórico y simbólico, el autor logra tener un impacto mayor en el lector. Fiel a su interés por lo social y a su ideología, Giménez cumple desde siempre con un compromiso ideológico: denunciar y responsabilizar al lector, invitándole a una toma de conciencia ciudadana. Como en el cuento, el autor siembra habichuelas con mucha convicción y espera que al cabo de un tiempo estas crezcan en la conciencia colectiva, y así puedan incidir en la transformación de la sociedad.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- CASULLERAS, Sergio (2001). "El Aguijón del artista: las historietas de Carlos Giménez: el cómic como instrumento de lucha sociopolítica en la historia contemporánea española: franquismo, transición, democracia". Barcelona: Universidad de Barcelona, Departamento de Historia contemporánea.
- GIMÉNEZ, Carlos (2001). *Cuentos del 2000 y pico*. Barcelona: Glénat, Colección Carlos Giménez.
- GIMÉNEZ, Carlos (2007). *Los cuentos del tío Pablo*. Barcelona: Glénat, Colección Carlos Giménez.
- GIMÉNEZ, Carlos (1989, 1991 y 1992). *Historias de Sexo y Chapuza 1 a 3*. Madrid: Ediciones De la Torre, Papel Vivo, n.º 39, 40 y 42.
- GIMÉNEZ, Carlos (1994). *Sexo y Chapuza 4. Póntelo, Póntelo*. Madrid: Ediciones De la Torre, Papel Vivo, n.º46.
- GIMÉNEZ, Carlos (1997). *Sexo y Chapuza 5. Pico de Oro*. Madrid: Ediciones De la Torre, Papel Vivo, n.º47.
- GIMÉNEZ, Carlos (2000). *Sexo y Chapuza 6. "Talla especial"*. Barcelona: Glénat.
- GIMÉNEZ, Carlos (2015). *Todo Sexo y Chapuza*. Barcelona: Debolsillo, Penguin Random House Mondadori.
- GIMÉNEZ, Carlos (1991). *Amor, amor!* París: Audie-Fluide Glacial.
- GIMÉNEZ, Carlos (1993). *Amour toujours*. París: Audie-Fluide Glacial.
- GIMÉNEZ, Carlos (1994, 1995 y 1996). *Aux risques de l'amour 1, 2 et 3*. París: Audie-Fluide Glacial.
- GIMÉNEZ, Carlos (1970). "Entrevista". En Antonio Martín (ed.), *REVISTA BANG!*, n.º3, Barcelona, pp. 20-24.
- GIMÉNEZ, Carlos (1999), *Les contes de l'an 2000 et quelque*. París: *Fluide Glacial*.
- MARÍN, Rafael (2003). "La profesión va por dentro". En *Homenaje a Carlos Giménez, Flash-Back*, n.º2. Valencia: Editor Antonio Busquets, pp.16-28.
- MOGIN-MARTIN, Roselyne (2006). "De la historieta al cómic para adultos: la transición artística de Carlos Giménez". En *Cuadernos Angers-La Plata*, año 6, n.º6. Angers: Université d'Angers, pp. 33-46.
- MOGIN-MARTIN, Roselyne, (2008). "De la lutte au désenchantement : analyse de *Sexo y Chapuza*". En Anne Gimbert (ed.), *El desencanto/Le désenchantement*. Le Mans, (Francia): Université d'Angers, Colloque ALMOREAL, pp.173-184.
- PARAMIO, Ludolfo (1982). "Prólogo". En Carlos Giménez, *Los Profesionales II*. Madrid: Ediciones De la Torre.
- PONS, Álvaro (2000). "Dossier Carlos Giménez", *9.º Arte*, n.º7. Valencia: Edición 7 monos, pp.20-32.
- RIERA, Agustín (2003). "Los ojos de Carlos Giménez". En *Homenaje a Carlos Giménez, Flash-Back*, n.º2. Valencia: Editor Antonio Busquets, p.14.
- SEGARRA, Toni (2007). "Prólogo". En Carlos Giménez, *Los cuentos del Tío Pablo*. Barcelona: Glénat.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador (2001). "Prólogo". En Carlos Giménez, *Cuentos del 2000 y pico*. Barcelona: Glénat, Colección Carlos Giménez.

# **HADASHI NO GEN Y LAS ATROCIDADES DE LA BOMBA ATÓMICA**

HADASHI NO GEN AND THE ATROCITIES OF THE ATOMIC BOMB

**ANALÍA COSTA**

Kyushu University

**BEATRIZ VELÁZQUEZ DEL POZO**

Kyushu University

El fin de la Segunda Guerra Mundial marcó un antes y un después no solo en la Historia de Japón, sino también en su literatura. Después de 1945, a consecuencia de la derrota y la ocupación por parte de los EE. UU., la censura silenció numerosas publicaciones niponas, estableciéndose incluso una lista de temas prohibidos. Fruto de este contexto surgió una nueva narrativa de posguerra, que se construyó sobre la imagen de los japoneses como víctimas de la guerra, de su propio Gobierno y de los altos cargos de su ejército. Esta imagen se conservó hasta la década de los años setenta, en la que distintos medios de comunicación comenzaron a manifestar una visión más crítica del rol que Japón había desempeñado en la guerra. Por entonces se empezaron a publicar mangas que mostraban las ambigüedades políticas y morales del conflicto bélico.

Así, a finales de 1960, un nuevo tipo de manga comenzó a ganar la atención de los lectores. Anteriormente, los mangas publicados tenían como tema central el coraje de los pilotos de la fuerza aérea japonesa dispuestos a morir por su patria (kamikaze). Estas historias empezaron a recibir muchas críticas, debido a la representación positiva de la guerra, por lo cual fueron desapareciendo de las revistas de historietas. Las nuevas historias eran abiertamente críticas hacia la guerra, al explorar cuestiones morales y políticas. De este modo, la bomba atómica es un tema que se convierte en central. En este contexto nace el manga *Hadashi no Gen*, uno de los más populares de la época, en el que su autor, Nakazawa Keiji, mostró las secuelas de la bomba atómica, detalladamente, a través de los ojos de Gen, un niño de diez

años. *Hadashi no Gen* no solo es una fuerte crítica hacia la guerra y la sociedad japonesa, sino también es una suerte de autobiografía de su autor, Keiji Nakazawa, quien a los seis años perdió a gran parte de su familia cuando estalló la bomba atómica en Hiroshima.

La elección del manga coincide con su reedición en español por la editorial Debolsillo, bajo el título *Pies Descalzos*, con motivo del 70 aniversario de la bomba de Hiroshima. Su primera publicación en español fue en 2002, a cargo de la editorial Mangaline, que lamentablemente cerró al año siguiente. La publicación pasó entonces a manos de la editorial Otakuland, que completó la serie en siete tomos. Valga apuntar que el trabajo de traducción de estas editoriales ha recibido pésimas críticas. Además, Otakuland también cerró pocos años después. En consecuencia, esta edición está descatalogada en el mercado. A lo largo de este trabajo, como veremos, aludiremos a los sucesos acaecidos en el manga refiriéndonos a su aparición en los tomos de Debolsillo arriba mencionados, algunas de cuyas imágenes, a modo de cita, nos permiten ilustrar nuestro análisis.

#### **El autor: Keiji Nakazawa**

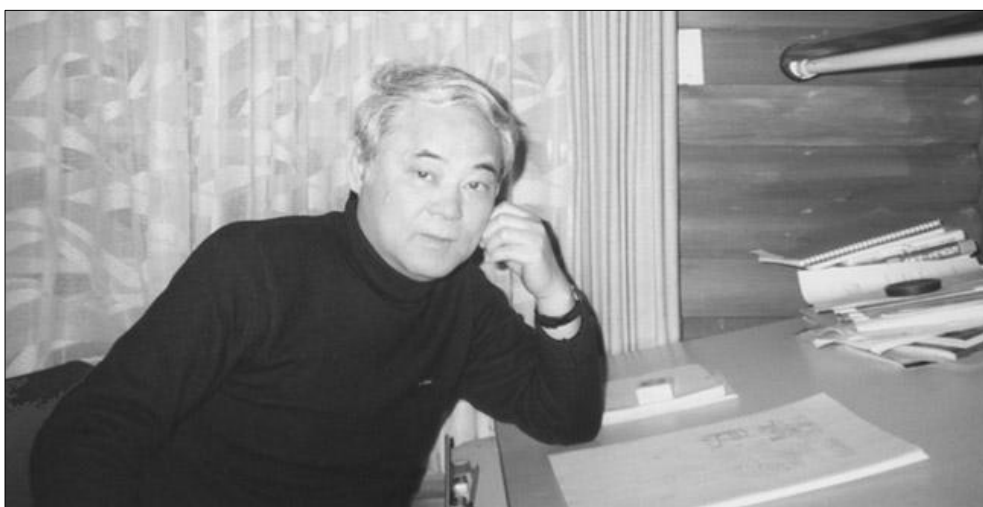


Fig. 1. Alan Gleason, "Keiji Nakasawa" en *The Comics Journal* #256, octubre de 2003

Keiji Nakazawa (Hiroshima, 1939-2012) fue un superviviente de Hiroshima. Durante el fatídico episodio de la bomba atómica, Nakazawa perdió a su padre, su hermana mayor y su hermano menor. Su madre y sus dos hermanos mayores sobrevivieron a la explosión, pero tuvieron que enfrentarse a los vestigios de la Segunda Guerra Mundial.

En 1966, su madre falleció a causa de una enfermedad causada por la radiación que fue desgastando sus huesos lentamente. Fue entonces cuando Nakazawa decidió empezar a escribir sobre los horrores vividos durante la guerra. El primer manga que

publicó sobre este tema fue *Ore wo mita*<sup>1</sup>, completamente autobiográfico. El editor de la obra consideró que una historia de cuarenta y cinco páginas (*one-shot*) no era suficiente para expresar cuanto el autor quería contar. Por eso le propuso a Nakazawa crear un relato de larga duración. Así nació *Hadashi no Gen*, donde el autor narró los mismos eventos de *Ore wo mita*, pero agregándole el aspecto ficcional. Respecto de los anteriores mangas sobre la bomba, *Hadashi no Gen* se distingue de ellos porque Nakazawa intentó educar a los lectores sobre la terrible naturaleza de la misma y sus secuelas. Convirtió el manga en un medio para transmitir un mensaje, principalmente de crítica social.

### El manga: *Hadashi no Gen*

La serialización del manga comenzó en 1973 y se completó en 1985, con un total de diez volúmenes. La historia fue adaptada a una trilogía en cine, un anime de dos partes y un *dorama* televisivo de dos emisiones. Es el manga que cuenta con más traducciones a otros idiomas<sup>2</sup>, entre ellos: inglés, alemán, francés, italiano, español, portugués y tagalo. El prólogo de la edición en inglés y en español está escrito por Art Spiegelman, ganador del Premio Pulitzer por *Maus* (1980), quien apuntó:

*Pies descalzos* penetró a fuego en mi cerebro con la intensidad de un sueño febril. Me he sorprendido recordando imágenes y episodios de los libros de *Pies descalzos* con una claridad que hacía que parecieran recuerdos de mi propia vida y no de la de Nakazawa (2015: 5).

Al comienzo del manga conocemos a la familia Nakaoka. El padre de Gen, al igual que el de Nakazawa, es un firme opositor a la guerra, lo que genera el rechazo y la persecución por parte de casi todos sus vecinos, pues lo acusan de traidor. Gen, un niño de ocho años, no termina de entender por qué su familia es perseguida, y suele reaccionar violentamente frente a los acosos. Su padre es encarcelado y la economía de la familia empeora hasta el punto de no tener nada para comer. Por ello, Gen y su hermano empiezan a mendigar, ya que su madre está embarazada y cae enferma.

Además, si la situación de los Nakaoka ya era difícil, todo empeora cuando cae la bomba atómica sobre Hiroshima, momento que Nakazawa (2010) describió en la autobiografía titulada *Hiroshima: The autobiography of Barefoot Gen*:

La bomba atómica explotó en el cielo de la ciudad de Hiroshima a unos seiscientos metros de altura. A las 8.15 horas de la mañana yo me encontraba entre uno y dos kilómetros del epicentro de la explosión, en la entrada trasera de la escuela pública Kanzaki, sita en el barrio

---

<sup>1</sup> Traducción: "Yo lo vi".

<sup>2</sup> Hasta julio de 2010, de forma total o parcial, ha sido traducido a veintidós idiomas gracias a "Project Gen".



Funairi Nakachô. En esos momentos, el calor y las ondas expansivas me envolvieron. Me convertí en una víctima de la tragedia. Estaba en el primer curso de la escuela elemental (seis años cumplidos). La pared de hormigón que rodeaba el recinto fue mi salvadora. Si no se hubiera precipitado sobre mí, los más de cuatro mil grados de temperatura generados hubieran abrasado completamente mi cuerpo, lo habrían derretido. Una sola pared me salvó, milagrosamente. (2010: XXIII)<sup>3</sup>.

El padre, la hermana y el hermano menor de Gen quedan atrapados entre los escombros de su casa, la cual se derrumba con el estallido (Fig. 2). Gen y su madre intentan rescatarlos, pero finalmente tienen que abandonar la tarea en pos de su propia supervivencia. El shock es tan fuerte que la madre se pone de parto en ese momento y el propio Gen debe asistirle. En estas condiciones nace su hermana Tomoko.



Fig. 2. Nakazawa, "Gen y su madre intentan rescatar a su familia", en *Pies Descalzos*, t. 1, p. 280, 2015

Nakazawa mostró al detalle las consecuencias de la bomba, tal como en *Pies Descalzos* se comprueba a lo largo del primer tomo. Como se aprecia en la Fig. 3, la ciudad aparece completamente destruida, la gente derritiéndose y los desesperados pedidos de ayuda que nunca llegará. Este manga, pues, marcó el comienzo de lo que se conoce como "Genbaku manga", cuya temática principal es la bomba atómica.

<sup>3</sup> Traducción del inglés.



La hermana pequeña de Gen, Tomoko, muere de cáncer, tal como se aprecia si el lector maneja el tomo 2 de la edición de Debolsillo. Esta secuencia, aunque durísima, es tal vez una de las más memorables de todo el manga. Combina los recuerdos de Gen con su sufrimiento y frustración mientras reza una plegaria budista.



Fig. 5. Nakazawa, "Gen recuerda a Tomoko", en *Pies Descalzos*, t. 2, p. 278, 2015



Fig. 6. Nakazawa, "Muerte de Tomoko", en *Pies Descalzos Tomo 2*, p. 279, 2015

Las técnicas de transición usadas en la Fig. 6 sirven para focalizar las emociones. Al mismo tiempo, la Fig. 5 usa una transición de aspecto, en la que, si bien en un mismo panel podemos contemplar cuatro momentos diferentes de la vida de Tomoko, en términos de acción narrativa, el tiempo está detenido. La muerte de Tomoko es particularmente conmovedora, ya que Gen y su madre lucharon por mantenerla a salvo y alimentada. Ella se había convertido en el símbolo de la esperanza en el futuro, y su muerte hace que todo el sufrimiento por el que habían pasado hasta ese entonces carezca de sentido.

Aquí llegamos a otro punto clave del manga: la enfermedad, que conduce irremediamente a la muerte. Tomoko, la hermana menor de Gen, muere de cáncer; la madre es víctima de la radiación; una de las amigas de Gen, que tenía la cara deformada por las quemaduras, así como el primer amor de Gen, también mueren por

culpa de la radiación. La Fig. 7 nos muestra que, tras la incineración del cadáver de la madre, los huesos se han convertido en un polvo blanco: la radiación había carcomido hasta sus huesos.



Fig. 7. Nakazawa, "La radiación", en *Pies Descalzos*, t. 3, p. 475, 2015

En el tomo 3 de la edición en español, Gen decide tomar partido en la política. La fecha es 1950, año del estallido de la Guerra de Corea. En una manifestación a favor de la paz en la que Gen se encuentra con su maestro, tiene lugar un diálogo entre el protagonista y su amigo en el que se plantea una reflexión poco probable para un niño de trece años. En la Fig. 8 identificamos a Nakazawa hablando a través de Gen. El autor culpa no solo a Estados Unidos, sino también al gobierno japonés y a los ciudadanos que lo apoyan.



Fig. 8. Nakazawa, "Crítica a EEUU y a Japón", en *Pies Descalzos*, t. 3, p. 517, 2015

A lo largo de su obra, además, critica la ocupación yanqui por hacer foco en documentar los efectos de la radiación atómica, pero no esforzarse en aliviar el dolor de los enfermos. De igual manera critica a los gobernantes de Hiroshima por convertir la ciudad en un monumento a la paz, pero no ayudar a los supervivientes. También desenmascara la hipocresía de los políticos que apoyaron al emperador y la guerra. Si

bien es principalmente una condena al uso de armas nucleares, es una condena a la guerra en sí:

Decidí luchar una batalla de un solo hombre. Decir quién fue el responsable de la guerra y de la bomba atómica ¿El gobierno japonés o el gobierno de Estados Unidos? "Hablar, hablar, no callar nunca". El valor brotó: "El manga es lo único en lo que soy bueno. Presentaré batalla con el manga". Como si los demonios se hubieran marchado, encontré la calma. (2010: 152)

En el cuarto y último volumen, podemos apreciar un cambio en el aspecto de Gen. Ya es un joven de dieciséis años e incluso abandona su clásico uniforme por unos jeans y una chaqueta de cuero. Gen conoce a Mitzuko y se enamora de ella a primera vista. Esto lo lleva a confrontarse con su padre, un exitoso hombre de negocios y amante de la guerra. Generalmente aquellos que sacan provecho de la guerra son los ricos y poderosos que, al beneficiarse a costa de los demás, perpetúan la guerra. La guerra se convierte, por tanto, también en guerra de clases. Amano, maestro de pintura y casi una figura paterna para el protagonista, le aconseja a Gen que abandone Hiroshima y decide entonces partir rumbo a Tokyo, para trabajar como artista. La última viñeta del manga es un tren que parte hacia la capital japonesa. Al terminar de leerlo, uno siente que la historia no concluye, sino que simplemente termina la narración.

El estilo de dibujo y los temas tratados en *Hadashi no Gen* responden a las convenciones del *shōnen manga*: la prevalencia de líneas gruesas y trazos bien definidos; la representación de la violencia gráfica; la fascinación por los temas relacionados con la guerra; los protagonistas luchando por los ideales. Sin embargo, no es un *shōnen* convencional: la victoria no es nunca una opción.



Fig. 9. Nakazawa, "Gen, la esencia de la humanidad" en *Pies Descalzos*, t. 4, p. 586, 2016

Nakazawa decidió llamar Gen a su protagonista porque su nombre se escribe con el kanji “元” que significa origen, procedencia. Hadashi significa descalzo (Fig. 9). Según el autor: “Nombré al protagonista Gen pensando en la esencia de la humanidad, por eso él sería alguien que no volvería a permitir que ocurra otra catástrofe nuclear” (2010: 163)<sup>4</sup>. En suma, con este manga, Nakazawa intentó dar voz a aquellos que, hasta ese momento, quedaban excluidos del discurso oficial, como los niños y los huérfanos de guerra. Desde los años 80 el manga ha sido incluido como material didáctico en las bibliotecas escolares japonesas. Sin embargo, lamentablemente, desde hace algunos años, un grupo de nacionalistas viene pidiendo que se retire porque, en su opinión, ofrece una percepción errónea de la historia.

---

<sup>4</sup> Traducción del inglés.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- LAMARRE, Thomas (2006). "Manga Bomb: Between the Lines of Barefoot Gen". *Comics Worlds and the World of Comics*. Kyoto: International Manga Research Center.
- MASASHI, Ichiki (2011). "Embracing the Victimhood: A History of A-Bomb Manga in Japan". *IJAPS, Vol. 7, No. 3*. University Sains Malaysia Press.
- MCCLOUD, Scott (1993). *Understanding comics: The invisible art*. New York: Harper Perennial.
- NAKAR, Eldad (2008). "Framing Manga. On Narratives of the Second World War in Japanese Manga, 1957-1997". MacWilliams, Mark W. *Japanese Visual Culture*. London: An East Gate Books.
- NAKAZAWA, Keiji (2010). *Hiroshima: The autobiography of Barefoot Gen*. Trad: Richard H. Minear. Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- NAKAZAWA, Keiji [1973-1985] (2015). *Pies Descalzos 1*. Prólogo: Art Spiegelman. Barcelona: Debolsillo
- NAKAZAWA, Keiji [1973-1985] (2015). *Pies Descalzos 2*. Barcelona: Debolsillo.
- NAKAZAWA, Keiji [1973-1985] (2015). *Pies Descalzos 3*. Barcelona: Debolsillo.
- NAKAZAWA, Keiji [1973-1985] (2016). *Pies Descalzos 4*. Barcelona: Debolsillo.
- NATSUME, Fusanosuke. (2006). *Manga to senso*. Japan: Kodansha Gendai Shinsho.

# REBELIÓN, CONTROL Y RESISTENCIA: AKIRA, DE KATSUHIRO ŌTOMO

REBELLION, CONTROL AND RESISTANCE: KATSUHIRO ŌTOMO'S AKIRA

RODRIGO GARCÍA APARICIO

Universidad de Burgos

*Akira* (1982) es uno de los manga que más influencia y difusión han tenido a lo largo de los años. Con la realización del anime *Akira* (1988) de Katsuhiro Ōtomo, Occidente comenzó a contemplar una realidad nueva que cambiaría su modo de consumo cultural para siempre: el manga. En el análisis que proponemos, nos centraremos en el programa narrativo<sup>1</sup> que sigue el personaje Tetsuo y su proceso para convertirse en rebelde. Tetsuo se presenta como uno de los protagonistas de la historia conforme va avanzando la narración, precisamente por cumplir un programa narrativo en la historia en el que la rebelión se presenta como una isotopía<sup>2</sup>. Esta rebelión se produce desde un primer momento y no desaparece durante toda la historia, a lo largo de más de 2.210 páginas de manga.

Tetsuo es el más joven de un grupo de moteros, *Bōsōzoku*<sup>3</sup>, liderado por Kaneda, todos ellos menores de edad y alumnos de un instituto de integración para jóvenes conflictivos. Por la noche, la banda de Kaneda y de Tetsuo conduce a toda

---

<sup>1</sup> Podemos definir programa narrativo como “un sintagma elemental de la sintaxis narrativa de superficie constituido por el enunciado de hacer que rige un enunciado de estado” (Greimas y Courtés, 1979)

<sup>2</sup> Greimas y Courtés (1979) definen la isotopía como “la iteratividad -a lo largo de una cadena sintagmática- de clasemas que aseguran al discurso-enunciado su homogeneidad”. En el texto de *Akira* (1982) encontraremos varias isotopías temáticas, como la rebelión, las drogas y algunas otras.

<sup>3</sup> *Bōsōzoku* significa, en japonés, tribu violenta veloz, una subcultura japonesa que se organiza en forma de bandas jerárquicas e integradas por menores y que algunos autores, como Isolde Standish (1998: 60) enuncian como forma de resistencia frente al *stablishment*. Posteriormente retomaremos la organización de estas bandas en nuestro análisis.



velocidad por las ruinas del antiguo Tokyo, donde arranca todo el programa narrativo que convertirá a Tetsuo en protagonista de una historia en la que constantemente tomará la posición del rebelde, oponiéndose a aquello que se le ordena y mostrando siempre resistencia al rol actancial que le toca jugar en cada momento.

Antes de empezar nuestro análisis, realizaremos un brevísimos resumen del argumento de *Akira* (1982) en lo que respecta a Tetsuo, dejando al margen las subtramas secundarias. Tetsuo es, como decíamos, miembro de una banda de moteros. Adquiere una serie de poderes psíquicos después de casi atropellar a uno de los niños de un programa secreto del Gobierno japonés para desarrollar dichos poderes. Tras ser llevado a un hospital, Tetsuo comienza a utilizar sus recién adquiridos poderes para matar a miembros de las bandas rivales y así hacerse con el control de su propia banda. Kaneda, líder de su antigua banda, lanza un ataque contra él, siendo interrumpido por el ejército japonés, que lo lleva a sus instalaciones secretas para comenzar su instrucción y realizar pruebas sobre su verdadero potencial.

Tras conocer la existencia de Akira, un niño de gran poder, exige verlo, a pesar de estar enterrado vivo en una cámara de criogenia. Tetsuo lo libera, y tras un ataque de los militares con un satélite, Akira vuelve a destruir la ciudad que ya arrasó treinta años atrás. Akira y Tetsuo organizan a los supervivientes creando el Imperio de Akira, con el niño como máximo responsable, pero con Tetsuo ejerciendo el poder real. En este sentido, es de reseñar que la cultura japonesa, tal y como Umberto Eco señala respecto del cine, es la única que ha representado monstruos derivados de las radiaciones atómicas (Eco, 2011: 423), lo que nos tiene que hacer detenernos en el trauma que supuso para el país nipón la caída de las bombas de Hiroshima y Nagasaki, y más aún su influencia en las producciones culturales, como el manga.

Kaneda y un grupo de terroristas tratan de desbancarlo, mientras una antigua participante del proyecto del Gobierno, Lady Miyako, conspira para que Kaneda lleve a cabo su plan. Finalmente, Tetsuo se vuelve incontrolable y su poder, combinado con el de Akira, terminan por liberar una enorme cantidad de energía que arrasa la zona de nuevo, desapareciendo ambos para siempre.

### **Rebelión, revuelta y revolución en *Akira***

Seguidamente nos centraremos en algunas de las formas de rebelión que podemos encontrar en *Akira* (1982), únicamente en el manga, ya que un análisis de la homónima película de animación requeriría mayor extensión. De manera previa, trataremos de definir lo que podríamos denominar el eje semántico<sup>4</sup> de la rebelión. De

---

<sup>4</sup> Podemos definir eje semántico como “una relación entre dos términos cuya naturaleza lógica es indeterminada” (Greimas y Courtés, 1979), esto es, dos (o más) conceptos cuyas relaciones se determinan por su significado y cuya relación es, por tanto, arbitraria.

esta forma, rebelión será el acto individual del rebelde, que consistirá en decir *no* a una determinada imposición por parte de una figura externa a la persona que toma el papel de rebelde. Junto a esos términos, podemos definir *revuelta* y *revolución*<sup>5</sup> y, para tratar de definir ambos conceptos, recurriremos a Furio Jesi, quien, en su libro *Spartakus. Simbología de la revuelta* (2014), a través de un estudio del levantamiento espartaquista de Berlín en 1919 trata de establecer las diferencias entre revuelta y revolución en textos literarios, concretamente, en el teatro de Bertolt Brecht y las novelas de Thomas Mann.

De esta forma, mientras la revuelta se produce de forma espontánea y sin más objetivo que la lucha dentro de la revuelta en sí misma –además de tener una duración temporal limitada y un inicio y un final determinados–, la revolución está planificada, *dirigida* hacia un fin concreto, bien sea por una cúpula dirigente organizada, bien por los individuos que tienen clara la finalidad (Jesi, 2014).

Así pues, Jesi opone ambas posturas, basándose precisamente en ese levantamiento de Berlín, ya que considera que son opuestas en varios niveles: por un lado, considera (y cree que es la misma idea que tenía Rosa Luxemburgo al respecto) que la revuelta, en ese momento, fue opuesta a los intereses de la revolución ya que supuso una pérdida numerosa de líderes y de obreros partidarios de una revolución, por lo cual la revuelta finalmente quedó en nada:

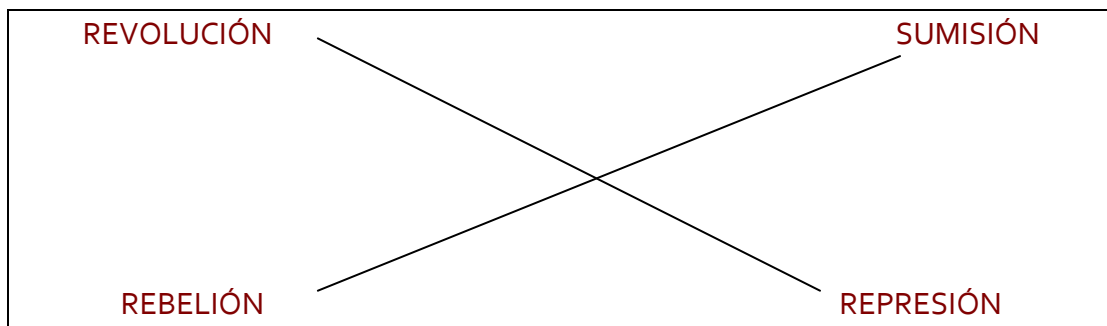
usamos la palabra *revuelta* para designar un movimiento insurreccional diferente de la revolución. La diferencia entre revuelta y revolución no debe buscarse en los fines de una y otra [...] Lo que mayormente distingue a la revuelta de la revolución es en cambio una diferente experiencia del tiempo. Si, de acuerdo con el significado habitual de ambas palabras, la revuelta es un repentino foco de insurrección que puede insertarse dentro de un diseño estratégico pero que de por sí no implica una estrategia a largo plazo, y la revolución por el contrario es un complejo estratégico de movimientos insurreccionales coordinados y orientados a relativamente a largo plazo hacia los objetivos finales, entonces podría decirse que la revuelta suspende tiempo histórico e insta a de golpe un tiempo en el cual todo lo que se cumple vale por sí mismo, independientemente de sus consecuencias y de sus relaciones con el complejo de transitoriedad o de perennidad en el que consiste la historia. La revolución estaría, al contrario, entera y deliberadamente inmersa en el tiempo histórico (Jesi, 2014: 63).

Del mismo modo, si trazamos un cuadrado semiótico, encontramos también una relación de contrariedad entre revolución y sumisión, y entre rebelión y represión, en lo que el profesor Rayco González propone llamar el cuadrado del conflicto social<sup>6</sup>:

---

<sup>5</sup> Junto a estos términos podríamos incluir muchos otros pertenecientes al eje semántico de *revuelta* y *revolución*: insurrección, motín, disturbio... que, sin embargo, no nos parecen pertinentes en este análisis.

<sup>6</sup> Este esquema lo propuso el profesor Rayco González, mi director de Tesis Doctoral y maestro, en el Seminario de Semiótica realizado en la Universidad de Burgos bajo su dirección, a raíz de una discusión sobre los temas aquí propuestos.



Establecemos así las relaciones entre revolución y rebelión, que serían contrarios y establecerían las posiciones de oposición al estado: esto es, el no-estado, y por tanto las posiciones contrarias al *establishment*. De la misma forma, el Estado se sitúa entre la sumisión y la represión. Frente a la revolución, el estado requiere de una respuesta de violencia directa y frontal, la represión, mientras que frente a la rebelión se antepone la sumisión.

Comprobamos así, que una de las diferencias fundamentales entre la revuelta y la revolución es su actitud ante el tiempo. Mientras, en palabras de Jesi, la revolución mira a "mañana", la revuelta vive en el "hoy" y piensa en "pasado mañana" (ídem: 166-167). De esta forma, mientras la revolución, según Jesi, se marca como una sustitución de las estructuras precedentes, la revuelta implica ruptura y falta de continuidad. Sin embargo, podemos apreciar cómo, en numerosas ocasiones, una serie de revueltas acaba derivando en una revolución, un paralelismo que podemos comparar con los procesos graduales y la explosión en términos de la semiótica de la cultura (Lotman, 1999).

Frente a ellos, se sitúan los elementos propios del Estado: el control y la represión, que pueden aparecer de forma invisible (el espionaje), de forma simbólica (estructuras de poder) o de forma directa (policía y ejército). Además, la sumisión establece un no-hacer frente al estado, en lo que, como señala Rayco González, convierte a la vigilancia en un signo observable y que "incide sobre nuestras actitudes" (2014: 76) provocando un estado de aceptación de la norma del estado ante la seguridad de que se está siendo vigilado.

Por otro lado, otra de las características de la revuelta es que se dirige "contra todo", o bien contra un rostro o símbolo determinado. Más adelante analizaremos a fondo las posiciones de revuelta y revolución en *Akira* (1982), pero por ahora nos centraremos en la figura de Tetsuo y en su programa narrativo como rebelde.

## El rebelde: Tetsuo

Si situamos a Tetsuo con el rol actancial<sup>7</sup> de rebelde, nos daremos cuenta de que, durante el relato de *Akira* (1982), se pondrán en marcha una serie de programas narrativos en los que Tetsuo tomará el rol de rebelde una y otra vez, en concreto hasta tres veces, hasta pasar a un recorrido de realización en el cual Tetsuo llegue a la *performance*<sup>8</sup> siendo ya competente y consiga la libertad absoluta, que es lo que en el fondo busca con la rebelión. Además, este paso de hacer rebelión a ser rebelde, la *performance* de Tetsuo, se formulará como un “enunciado de estado” en palabras de Greimas, en lo que el semiólogo denomina “acto”, al reunir competencia y *performance* (Greimas, 1983: 82-83).

El espacio paratópico es, que duda cabe, el antiguo Tokyo, devastado por la guerra (después descubriremos que, en realidad, fue destruido por Akira) al que Tetsuo y Kaneda se desplazan. Es allí donde Tetsuo descubre sus poderes tras el incidente con uno de los niños y su posterior “secuestro” por parte de los militares. De hecho, en este espacio (salvo un breve periodo de estancia en el “hospital” recibiendo las pruebas y la instrucción de los militares, es decir, la adquisición de competencias) es donde Tetsuo realiza casi toda su actividad durante la historia, bien sea en el cráter de la antigua Tokyo, donde adquiere sus poderes o, posteriormente, en el estadio de Neo-Tokyo, lugar donde se concentra el “imperio” de Akira.

Estos dos lugares coinciden con el cumplimiento de dos pruebas diferentes previas a la *performance* de Tetsuo. En primer lugar, se produce la adquisición de competencias (Tetsuo recibe o descubre sus poderes, no queda claro) durante la carrera nocturna por la carretera de la antigua Tokyo, que es donde posteriormente es analizado e instruido por los militares para comenzar a desarrollar su poder. La primera prueba le lleva a enfrentarse a Kaneda, líder de su antigua banda, y así al primer acto de rebelión. De ahí la importancia de la jerarquía en estas bandas: Kaneda es el líder indiscutible de los moteros y, según las normas, en este tipo de organización no se pueden discutir sus órdenes ni adelantarlo en la carretera. Este primer acto de rebeldía, enmarcado aún dentro de las peleas de bandas, supone que el Gobierno lo capture y trate de incorporarlo al programa de experimentación con jóvenes psíquicos.

---

<sup>7</sup> Estado o posición del sujeto definida según las modalidades del mismo y de su posición en el recorrido narrativo (Greimas, y Courtés, 1979).

<sup>8</sup> Citando de nuevo a Greimas y Courtés (1982) supone que “los enunciados de hacer y de estado estén en sincretismo en un actor determinado y que los sujetos de los PN [programas narrativos] anexos sean idénticos al sujeto del hacer principal [...] El PN, llamado *performance* presupone otro PN, el de la competencia (el sujeto del “hacer-ser” debe ser previamente modalizado, por ejemplo, como sujeto del *querer-hacer* o del *deber-hacer*”. En nuestro caso, podríamos aplicar esta definición si el programa modalizador es el de la rebelión, es decir, el *no querer-hacer*.

Tras un tiempo en el programa de los militares, llega su segundo acto de rebeldía: busca liberar a Akira de su prisión e incumplir así los planes del gobierno destruyendo la ciudad de Neo-Tokyo y creando el "Imperio de Akira". A pesar de que pudiera parecer que la rebelión de Tetsuo ha llegado a su fin, sigue estando a la sombra de Akira, el niño-emperador. Y es aquí donde se lleva a cabo el último acto de rebelión que concluye con la libertad (y la muerte de Tetsuo) y la *performance* que le lleva al *hacer* tras las modalidades y las competencias adquiridas previamente.

Por tanto, tenemos a Tetsuo en un no querer-hacer frente a los antisujetos: Kaneda, el ejército y, en última instancia, Akira. Todos ellos proponen un programa narrativo para Tetsuo diferente al que él quiere cumplir: Kaneda espera que le siga en la banda como su protegido; el ejército, personalizado en la figura del general, espera de él que se adhiera al programa y termine por controlar a Akira. El niño, por último, impone su poder al de Tetsuo como lugarteniente. Con Tetsuo siempre por detrás de estos anti-sujetos, él crea su propio programa narrativo.

Veamos ahora cómo se realiza la adquisición de competencias: por un lado, el sujeto siempre comienza obedeciendo al antisujeto, con una coincidencia completa en sus programas narrativos. Después de esa coincidencia es cuando se produce una disjunción, en el que la configuración narrativa del sujeto y el antisujeto dejan de coincidir. Por otro lado, existe una coincidencia en el espacio paratópico en los tres momentos (que podríamos calificar de programas narrativos anexos, o sucesivos). En todos los casos Tetsuo llega al lugar de la adquisición de competencias (el cráter, la base militar y el estadio) en conjunción y con la misma función actancial que su antisujeto. Tenemos, por tanto, que, a nivel de actor, poder y rebelión son actantes que se escinden a partir de un determinado momento, y es ahí cuando el discurso elige si seguiremos a Tetsuo como sujeto o como anti-sujeto. En el caso de *Akira* (1984), se produce de ambas formas en función del momento de la narración, alternando entre Kaneda, Tetsuo y los personajes secundarios como sujetos o anti-sujetos.

La rebelión requiere de un programa narrativo en el que sujeto y anti-sujeto cumplan el mismo programa en un principio para permitir al rebelde una adquisición de competencias que le permitan llevar a cabo un nuevo plano narrativo, Anakin Skywalker en *Star Wars, la venganza de los Sith* (2005), Silva en *James Bond Skyfall* (2012), y muchos otros ejemplos nos servirían para comprobarlo, aunque en la mayoría de las ocasiones se presentan como traidores. Esto nos lleva a una segunda reflexión: la traición o la rebelión son positivas o negativas en un plano puramente axiológico, en el que la posición del lector y la focalización de la narración y el discurso otorgan valores positivos o negativos a dicha rebelión. Un ejemplo podemos encontrarlo en *Batman Begins* (2005), en el que Bruce Wayne traiciona a la orden de guerreros que lo entrena y llega a matar (o dejar morir) a su maestro y en ningún momento se le atribuye ningún valor negativo a esa rebelión.

No hemos hablado aún del destinador. Aunque al principio aparece oculto, poco a poco vamos descubriendo que es Miyako quien va a guiar a Tetsuo en su búsqueda de la libertad. Ella le da las indicaciones a Tetsuo para liberar todo su potencial y le muestra que su destino está ligado al de Akira. Es también quien está detrás de la organización terrorista que se opone al régimen de Neo-Tokyo, por lo que es quien desencadena, en última instancia, toda la trama de *Akira*.

Rescapitulemos: por tanto, si escogemos a Tetsuo como sujeto de nuestro estudio, encontraremos que, frente a su programa narrativo, con Lady Miyako como destinador y Tetsuo como su propio destinador. La búsqueda de esa rebelión, el objeto, la realiza solo por él mismo, no por nadie más. Frente a él, encontramos como oponentes a multitud de personajes, algunos de los cuales se sitúan también como anti-sujetos de su programa narrativo: desde Kaneda al ejército, pasando por los secundarios (resto de bandas, Kai, Ryu, etc.). Tetsuo recibe un don, en forma de poderes psíquicos, en su desplazamiento fuera del espacio performativo (Neo Tokyo), para después pasar a una adquisición de competencias con tres pruebas sucesivas. La aparición de estas pruebas (cualificante, decisiva y glorificante) ya estaba prevista en el programa narrativo definido por Greimas y Courtés (1979: 320) y supone la unión de estos programas en forma de cadena: la rebelión contra Kaneda y contra el ejército serán programas narrativos para la última rebelión, la lucha contra Akira y la libertad.

Los programas narrativos de los anti-sujetos serán reflejos en el espejo del de Tetsuo, llegando a ayudarse entre sí para tratar de que Tetsuo no logre sus objetivos. Es muy interesante comprobar cómo la posición de la discursivización va cambiando a lo largo de la narración, cambiando el foco de la historia en uno u otro personaje y desarrollando la trama en paralelo. Además, esta serie de rebeliones continuadas, además de determinar una de las isotopías del relato, van en un aumento progresivo, que establece también el ritmo 'in crescendo' del argumento de la historia contada, es decir, acompañan al relato conforme los niveles de violencia y destrucción van en aumento.

Así también, una de las características que hemos estudiado de la revuelta y la revolución es la presencia de varios individuos actuando de forma conjunta. El hecho de que Tetsuo actúe solo en todo momento, incluso dentro del Imperio de Akira, acentúa su individualidad. Si continuamos aplicando la teoría de Greimas, encontramos la figurativización<sup>9</sup> de la rebeldía en el personaje de Tetsuo. Esta figurativización afecta a todo el recorrido narrativo de Tetsuo, instalando un recorrido figurativo y creando isotopías figurativas: esto es, las rebeldías de Tetsuo dentro de su programa narrativo, convirtiéndolo –ahora sí– en un rebelde, condición que afectará a

---

<sup>9</sup> Siguiendo con la propuesta de Greimas y Courtés (1982), un discurso está figurativizado “cuando el objeto sintáctico recibe un vertimiento semántico que permite al enunciatario reconocerlo como una figura”.

todo su rol temático. De esta forma, encontramos en Tetsuo una figura que actuará como un “lugar común” a la hora de la interpretación del texto por parte del destinatario; da igual que en la cultura se tome como referente de la rebeldía al Ronin, a James Dean o a Aquiles, una vez se ha establecido la categoría de rebelde en la figura de Tetsuo, es mucho más fácil operar con ella a la hora de crear un recorrido narrativo y figurativo. Esto produce también un fuerte elemento de iconicidad en la figura de Tetsuo. De esta manera, pasamos de un nivel abstracto al plano de la expresión, en el que la rebeldía cristaliza en la figura de Tetsuo el rebelde que marca un recorrido figurativo que discurre por debajo de la historia de *Akira* (1984). Así, el decir no de Tetsuo no supone, en un nivel abstracto, una diferencia de Aquiles, uno de los primeros rebeldes, y su furia desencadena también una serie de acontecimientos “explosivos” en términos de Lotman. Sin embargo, una vez figurativizamos el personaje de Tetsuo como rebelde, se abre una serie de posibilidades a la hora de sus acciones, previsible en cuanto conocemos cómo actúa un rebelde, desechando así otra serie de opciones en su recorrido narrativo. Del mismo modo, hay una fuerte figurativización en *Lady Miyako* (lo sagrado) y en *Akira* (el poder), encontrando así una oposición en el plano figurativo del mismo modo que se refleja en el esquema actancial de Greimas: la rebeldía en contra del poder y lo sagrado.

### **Revolución y restauración**

Una vez hemos visto cómo Tetsuo no puede protagonizar una revolución o una revolución al ser una figura individual, analizaremos los movimientos que se producen en *Akira* (1984). En primer lugar, Tetsuo, en su rebeldía, provoca la caída del régimen de Neo-Tokyo, pero no se trata de un movimiento revolucionario, ni tan siquiera político, sino únicamente de destrucción.

Como consecuencia de la destrucción de Neo-Tokyo, nace el llamado Imperio de Akira. Ya el nombre es indicativo del tipo de régimen que acaba de implantarse: un niño emperador ostenta todo el poder, con un brazo armado que mantiene el control (de esto hablaremos más tarde), formado por Tetsuo y sus “psíquicos”, elementos de vigilancia... Podemos hablar así, más que de una revolución, de una restauración, con el poder personificado (figurativizado) en Akira, el niño emperador, figura, además, muy simbólica para la cultura japonesa.

Conforme avanza la historia, Kaneda y el resto de la banda armada que conspiraba previamente contra el Gobierno, comienzan a organizar una resistencia en el sentido político más clásico, en forma de disidencia, contra el control de Akira. Ahora sí podemos hablar de revolución. Se establece una lucha clara contra un rostro: Akira en principio, Tetsuo después. Además, durante dicha revolución, y como hemos visto anteriormente, no se mira más allá de la caída del Imperio de Akira, se vive en el

hoy, citando de nuevo a Jesi, y no se planea un nuevo régimen que sustituya al anterior.

De esta forma, al final de cómic, los militares tratan de entrar a las ruinas de Neo-Tokyo para controlar a la población y reestablecer el orden previo a todos los acontecimientos. Sin embargo, encuentran una nueva sociedad, encarnada en Kaneda y sus compañeros, que reivindica la figura de Akira como algo nuevo, con el niño como mito de la nueva cultura, y reclamando ser una nación independiente. Cumple así las predicciones de Jesi, cuando establece que la revuelta trata de establecer un régimen que suponga una ruptura absoluta con lo anterior y rechace las estructuras previamente existentes.

### **Las formas de control: drogas y vigilancia**

Los elementos de control también son un tema recurrente en *Akira* (1984). A través de insinuaciones, pues nunca aparece de forma clara un Gobierno o un poder real, intuye un Gobierno en la sombra a través de los servicios de inteligencia, la policía o el ejército.

Además, el uso de las drogas en *Akira* (1984) es otra de las isotopías temáticas. Supone un elemento de control, de forma literal además en el caso de Tetsuo. Aparecen de forma reiterada en la narración, desde que Kaneda toma una pastilla antes de entrar al bar de reunión habitual hasta que el mismo Kaneda las reparte entre los miembros de su banda. El consumo de drogas se va incrementando cada vez más por parte de Tetsuo, que llega a tomarlas como si fueran caramelos y cada vez necesita más. Esta será una de las razones por las que acepte colaborar con el ejército. Las drogas juegan un papel fundamental en el relato. Es una pastilla lo que despierta el interés de Kaneda en los “niños” con poderes que encuentran por primera vez en las ruinas de Tokyo, con una pastilla que una amante suya, enfermera del instituto<sup>10</sup>, identifica como demasiado potente para ser droga corriente.

A partir de ahí se muestra el consumo de drogas como una constante en la narración y siempre como forma de control. Por un lado, los “niños” psíquicos deben tomarla cada cierto tiempo para mantener sus poderes bajo control y no volverse locos, realidad que Tetsuo descubre pronto y que le lleva a desarrollar una fuerte adicción. Son precisamente las drogas lo que mantiene los poderes de Tetsuo “a raya” y lo que, como señala Lady Miyako al propio Tetsuo, le impiden liberar todo su potencial. Frente a él, Akira, quien representa el espejo Tetsuo se mira, un niño con el

---

<sup>10</sup> Esta enfermera, por cierto, es quien suministra las drogas a Kaneda y su banda. Trabaja en el instituto y queda embarazada (suponemos que de Kaneda), lo que nos sirve para contextualizar rápidamente el mundo que se crea en Neo-Tokyo y el carácter de Kaneda, mezcla de infantil (llega a preguntar si puede asistir al parto por mera curiosidad) y de despreocupado y canalla. No es, desde luego, el prototipo de héroe.



poder de destruir ciudades enteras y que mantiene su poder bajo control. Eso mismo es lo que le señala Lady Miyako: las drogas no son más que un impedimento para lograr un poder semejante al de Akira (y poder cumplir su programa narrativo).

De esta forma, cuando se instaura el Imperio de Akira, se reproducen los sistemas de control y represión establecidos previamente: desde el uso de la fuerza represiva a través de los psíquicos entrenados por Tetuso, hasta las demostraciones públicas de poder en el estadio de Neo-Tokyo. En suma, las drogas suponen el eje central del poder del Imperio de Akira, junto con el uso de la fuerza bruta y demostraciones públicas de esa fuerza. Se reparte comida a la población, a la que se añade un gran número de drogas, con lo que se mantiene el control social sobre las ruinas de Neo-Tokyo.

Volviendo a nuestro análisis, las drogas se sitúan como oponente dentro del programa narrativo de Tetsuo, ya que suponen uno de los impedimentos que debe superar para cumplir su programa narrativo. De mismo modo, estas serán adyuvantes para los anti-sujetos de Tetsuo.

Por último, el uso de la fuerza y del control social también está relacionado con las drogas. Los esbirros de Akira y Tetsuo en su imperio utilizan las drogas como elemento que potencia sus poderes, llegando a hacer ejecuciones públicas como demostración de fuerza. Además, utilizan la vigilancia de un psíquico que, a modo de cámara omnipotente, controla todo lo que ocurre en la ciudad y lo comunica a sus superiores<sup>11</sup>. De esta forma encontramos que el Imperio de Akira reproduce las estructuras de control y dominio que antes utilizó el *establishment* de Neo-Tokyo.

---

<sup>11</sup> Conviene recordar la idea del Panóptico de Foucault (1975): una consciencia omnisciente que refuerza el control sobre los individuos con su sola presencia.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ECO, Umberto [1965] (2011). *Apocalípticos e integrados*. Andrés Boglar. Barcelona: Lumen.
- FOUCAULT, Michel [1975] (2002). *Vigilar y castigar*. Aurelio Garzón del Camino. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- GREIMAS, Algirdas [1983] (1989). *Del sentido II*. Esther Diamante. Madrid: Gredos.
- GREIMAS, Algirdas y COURTÉS, Julian [1979] (1982). *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Enrique Ballón y Hermis Campodónico. Madrid: Editorial Gredos.
- JESI, Furio [2010] (2014). *Spartakus. Simbología de la revuelta*. María Teresa D'Meza, prólogo de Andrea Cavalletti. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LOTMAN, Yuri [1993] (1999). *Cultura y explosión*. Delfina Muschietti, prólogo de Jorge Lozano Barcelona: Gedisa.
- KATSUHIRO, Ōtomo [1982] (2012). *Akira*. María Ferrer. Barcelona: Norma Editorial.
- STANDISH, Isolde (1998). "Akira: Postmodernism and Resistance". En Martínez, Dolores (ed). *The worlds of Japanese popular culture*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, pp. 56-73.
- GONZÁLEZ, Rayco (2014). "La sospecha. Una historia de las intenciones". En Lozano, Jorge (ed.). *Secretos en red*. Madrid: Sequitur, pp. 71-81.

## **VIÑETAS DE MEMORIA: LOS SURCOS DEL AZAR DE PACO ROCA**

MEMORY COMICSTRIPS: *LOS SURCOS DEL AZAR* BY PACO ROCA

**CARMEN P. GARCÍA NAVARRO**  
Universidad de Salamanca

Dejando al margen el magma terminológico<sup>1</sup> de la cuestión, lo cierto es que, lejos de haber cesado, el fenómeno de la memoria sigue vigente hoy día a través de su invocación en los medios de comunicación y su evocación en las diferentes narraciones. Como ha señalado Txetxu Aguado, “el debate sobre la memoria, y su opuesto el olvido, ha ocupado buena parte de la producción cultural [...] y sigue volviendo al espacio público una y otra vez con insistencia” (2010: 19); sin embargo, esa continua presencia es la que construye la conciencia histórica necesaria para que sociedades que se han visto sometidas a políticas totalitarias dispongan de una serie de herramientas y destrezas para su combate.

Si tenemos en cuenta que “una sociedad puede ser adoctrinada respecto a su pasado si sus miembros viven sometidos a un régimen de poder absoluto o dictatorial dotado de un centro único de producción de relatos sobre el pasado [convirtiéndose en] un instrumento de legitimación del presente” (Juliá, 2006: 10), la existencia de relatos independientes del establecido deviene fundamental. Por otro lado, resulta comprensible la crítica y la alerta en torno a los peligros de la manipulación y utilización política del pasado y de las víctimas y la inserción polarizada de sus discursos en determinados aspectos del aparato socio-cultural español. Siguiendo las

---

<sup>1</sup> La realidad poliédrica de la memoria la convierte en un fenómeno vasto, complejo, con múltiples ramificaciones y de difícil condensación. Sin embargo, sirva como ejemplo la posición de Halbwachs: “Si, por memoria histórica, entendemos la serie de hechos cuyo recuerdo conserva la historia nacional, no es ella sino sus marcos, lo que representa el aspecto esencial de lo que denominamos la memoria colectiva” (2006: 79). La estela de sus consideraciones en historiadores, sociólogos y filólogos actuales es la que aquí nos guía.

consideraciones de Aguado (2010) en cuanto a la desmitificación del conflicto, cabe olvidar ya los caducos presupuestos de la contienda: la legitimación del régimen por un lado; y la lenidad de la izquierda española para consigo misma.

Como ocurrió con la literatura y el cine, ese “proceso de resemantización del pasado” (Colmeiro, 2005: 17) se ha vertido en el mundo del cómic. La nómina de obras cuya temática se vincula directa o tangencialmente con la Guerra Civil española y sus postrimerías aumenta día a día de forma cuantitativa y cualitativa<sup>2</sup>; su condición de híbrido dota al cómic de una significación particular y especialmente importante para analizar dicho evento. Sin ánimo de exhaustividad puesto que la inclusión de todas y cada una abarcaría la totalidad de este artículo, mencionar entre aquellas obras que han contribuido por su calidad e influencia al proceso de maduración de esta veta del cómic español desde la referencial serie *Paracuellos*<sup>3</sup> de Carlos Giménez, hasta obras como las de Felipe Hernández Cava y Federico del Barrio –*El artefacto perverso* (1994) y *Las serpientes ciegas* (2008), que revelan las tensiones todavía enquistadas de la guerra–; *El arte de volar* (2010) de Antonio Altarriba y Kim; *Un largo silencio* ([1997] 2012) de Miguel Gallardo; *Un médico novato* (2013) y *Atrapado en Belchite* (2015) de Sento Llobell; *Las guerras silenciosas* (2014) de Jaime Martín o *La vida es un tango y te piso bailando* (2015) de Ramón Boldú.

Excepto aquellas más próximas a lo fantástico, la mayoría de las obras de Paco Roca se inclinan por la preocupación social desde la mirada pretérita e introspectiva, personal y colectiva. Con *Arrugas* inició en 2007 un camino que todavía hoy transita: el de la indagación y reflexión en torno al deterioro personal que conlleva el olvido y la pérdida de conciencia de uno mismo<sup>4</sup>. El desgaste lúcido de la identidad individual y su dureza se traduce del mismo modo en la sociedad que olvida su pasado. Su posterior producción, y de forma significativa la obra que nos ocupa, evidencia esa atención al colectivo español y su problemática memoria en torno a un conflicto, el de

---

<sup>2</sup> Para ahondar en las relaciones entre el cómic español y la memoria, véase Ausente (2013), De la Fuente Soler (2011), García (2010; 2011) y Merino y Tullis (2012).

<sup>3</sup> En 2007 se compilaron los seis volúmenes bajo el título de *Todo Paracuellos*, con prólogo del escritor Juan Marsé en el que decía: “Hoy en día, que tanto énfasis y tanta bilis ponen los nostálgicos de la dictadura en su negativa a la recuperación de la memoria histórica, una memoria que fue sojuzgada, amordazada, expoliada, falseada y humillada a lo largo de casi cuarenta años, convendría recordar la labor de los que se adelantaron en el testimonio y la denuncia de esa interminable ignominia” (2007: 5). Según Merino y Tullis, “it is until the publication of Giménez’s *Paracuellos* that the Spanish comic truly reaches full maturity, evolving into a genre that is capable of not only interrogating a violent and inherently fractured national past, but also of doing so through a form that the Spanish comic had not previously undertaken” (2012: 213) y señalan que su trabajo “emerged alongside the first blossoming of the reflective adult comic, demonstrating the emotive implications of comic art and creation. More specifically, it represents a type of graphic experimentalism that attempts to define identity through memory” (2012: 215).

<sup>4</sup> Ana Merino señala que *Arrugas* no es un cómic centrado en la enfermedad en sí sino que “is a work that is very much centered around the concept of memory and its role in both constructing and maintaining identity” (2012: 223).

la guerra civil española, que debe ya privarse de cualquier forma de olvido, silenciamiento o mitificación.

La memoria del testigo produce una narración susceptible de análisis e interpretación y que en última instancia se convierte en una de las formas más habituales de acreditar el pasado (Ruiz Torres, 2007:21). Es así como, "frente a la construcción de estas «memorias oficiales» [como la franquista], la literatura y el testimonio personal pueden convertirse en una forma subversiva y de resistencia cultural capaz de transmitir aquello que se quiere ocultar o manipular" (Sánchez Zapatero, 2010: 29). Sin embargo, como experiencia propia vivida o revivida y reconstruida por otros, tampoco podemos obviar que ese proceso de reconstrucción no escapa a las convenciones, los estereotipos y la intrusión de la ideología o ideologías dominantes (Erice, 2009: 152).

### ***Los surcos del azar: memoria y metacómic***

La capacidad de la ficción para convertirse en un elemento cognoscitivo de otras versiones históricas, a través de la apropiación y transmisión de los discursos ajenos, del proceso de identificación lectora y la apariencia de realidad, ayuda a nutrir el espectro de la memoria colectiva<sup>5</sup>; es más, "el predominio de las historias particulares y de los elementos emotivos facilita la identificación de los lectores con lo que sucede en los relatos" (López de la Vieja, 2003: 67). La dimensión histórica de este relato de Paco Roca es irrefutable por su vasta documentación –testimonios, fotografías, documentos, libros, consultas a historiadores...– y su absorción de la experiencia colectiva y ajena. Cómo recuperar y representar el pasado son cuestiones que se abordan y se plasman desde y gracias a la dimensión metacomicográfica, y metaficcional.

Desde que William H. Gass acuñase el término de metaficción en 1970, escritores y teóricos han explorado nuevas perspectivas y nuevas significaciones de todo el aparato metaficcional concerniente a la creación artística. Robert Alter definió la metaficción como aquella "self-conscious novel [...] that systematically flaunts its own condition of artifice" (Alter, 1975: x); la problemática relación entre artificio y realidad, llevó a autoras como Hutcheon (1980) o Waugh (1984) a ampliar dicho término aludiendo a su capacidad autorreflexiva. En la medida en que la consideración de metaficción como categoría autorreferencial y autoconsciente es aplicable a otros medios de ficción narrativa como el cómic<sup>6</sup>, la distinción entre metacómic y

---

<sup>5</sup> Recordamos que "una memoria colectiva ampliamente compartida solo es factible en sociedades avanzadas a través de una variedad de interacciones libremente desarrolladas dentro de la esfera pública" (Ortiz Heras, 2009:191).

<sup>6</sup> Francisco J. Ortiz remarca las posibilidades que ofrece: "L'aplicació d'aquesta teoria en un mitjà com el còmic, que uneix paraula i imatge, presenta un nombre ingent de possibilitats, des de la seua



quedó sentenciado tras el discurso de la liberación del general De Gaulle para la BBC, en el que omitió la participación de los republicanos<sup>8</sup>. *Los surcos del azar* no pretende sino recuperar ese episodio a través de la ficción gráfica y la amalgama testimonial que configura el personaje protagonista<sup>9</sup> de todos aquellos que participaron en la gesta, con una labor documental impresionante y cuyo apego historiográfico es responsabilidad última de su asesor Robert S. Coale quien en el epílogo del cómic asegura:

Esa parte de la sociedad española sedienta de más información sobre la guerra española y la Segunda Guerra Mundial puede encontrarse perdida entre la algarabía de voces, entre los estudios serios hechos por historiadores y autores responsables y los revisionistas sin pudor ni escrúpulos que nos ofrecen refritos de interpretaciones neofranquistas sin base científica. En ese marco, no es de extrañar que un tebeo artísticamente logrado e históricamente fiable sea una opción novedosa y amena para acercarse al asunto (2013: 322).

El historietista valenciano se vale de una estrategia narrativa similar a la de Spiegelman en *Maus* que plantea numerosas reflexiones en torno al plano de la historia y el discurso; cuestiones derivadas de la presencia y manejo de los elementos autoconscientes.

---

<sup>8</sup> Discurso recogido en numerosos documentales y que comienza con las archiconocidas palabras: “¡París! ¡París ultrajado! ¡París doblegado! ¡París martirizado! ¡Y sin embargo, París liberado! Liberado por sí mismo, liberado por su pueblo...”. El protagonista del cómic dice: “En cierta forma todos fuimos igualmente ignorados de la historia oficial francesa, pero los españoles éramos los únicos que no tenían un hogar al que regresar” (2013: 316).

<sup>9</sup> Roca ha señalado en presentaciones y entrevistas (*apud* Jiménez, 2013; *apud* Corazón Rural, 2014) que el misterio que envuelve a la figura de Miguel Ruiz —el soldado Miguel Campos desapareció a mediados de diciembre tras la liberación francesa y nunca más se supo de él (Mesquida, 2008:75)— genera su elección como personaje colectivo, así como la posible ficcionalización de la historia.







Fig. 3. *Los surcos del azar* © Paco Roca, p. 169

El impactante comienzo del cómic, con la salida de casi 3.000 republicanos en el *Stanbrook* desde el puerto de Alicante al término de la Guerra Civil Española y las vicisitudes que sufrieron para poder embarcar [ver Fig. 1], enmarca el duro devenir de los exiliados. Inmersos en la trama, la aparición del autor-personaje inmerso en la búsqueda de Miguel Ruiz [ver Fig. 2] produce un momento epifánico de la verdadera estructura autorreferencial y metaficcional de la obra. El lector descubre así no solo la presencia de un álter ego del autor real de la obra, sino también el proceso de indagación y recogida de datos que posibilitarán la creación del cómic que está leyendo. La inclusión de la libreta de anotaciones [ver Fig. 2] conecta con lo que el lector ha leído hasta ahora —la salida del *Stanbrook*—, revelando así la naturaleza discursiva y la condición de artificio de la obra.

Esos elementos autoconscientes —sobre todo la insistente muestra del proceso creativo [ver Fig. 3]— son vertebradores del nivel de la historia y suponen un ejercicio de autorreflexión que trasciende la propia obra y obliga a reparar en las posibilidades y las herramientas del cómic para ese rescate de la memoria histórica.

Esa estrategia metaficcional, al presentarse Roca como personaje, dota de cierta ambigüedad a la referencialidad absoluta al relato diegético —la entrevista, aunque ficticia se presenta de una forma que resulta veraz—y legitima así el relato metadiegético, esto es, la rememoración personal y colectiva del recorrido vital de los combatientes de La Nueve. *Los surcos del azar* se convierte así, por tanto, en una forma de acceder al pasado a través del presente para comprender cómo ha sido la perspectiva vital de exiliados como Miguel<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> El 4 de febrero de 2015 durante la conferencia “La guerra escrita en viñetas y fotogramas”, conducida por Borja Crespo en el Espacio Fundación Telefónica en Madrid, Paco Roca se refería a que para este tipo de exiliado político, los españoles hijos de la dictadura y la democracia representan en algunos casos la traición de los valores de la República, aludiendo a la incomprensión de la política actual, a la falta de memoria y a la permanencia de los símbolos de la dictadura. Esta visión romántica e idealizada de los republicanos en torno a la que reflexionaba el autor valenciano ha contribuido en parte a la victimización de este bando que, por otro lado, conviene desmitificar, en aras de alcanzar una configuración de la memoria colectiva justa y poseedora de una verdad alejada de los maniqueísmos



Fig. 4. *Los surcos del azar* © Paco Roca, p. 27

Estas estrategias metaficcionales ligadas a la autoconsciencia se evidencian no solo en el plano de la historia, sino también en los aspectos gráficos. La delimitación de las viñetas y el color son muchas de las variaciones visuales [ver Fig. 4] que ayudan al lector a distinguir los diferentes niveles diegéticos: los colores oscuros y la estética lúgubre de la reproducción del relato de Miguel Ruiz facilitan la conexión empática del lector con el sufrimiento de la guerra y sus protagonistas; por otro lado, la ausencia de demarcación de las viñetas del relato intrahistórico contrasta con la ausencia de una limitación clara de las que componen el relato autoconsciente y la ausencia de color. Ambas fórmulas estéticas no solo potencian la supremacía de la estructura narrativa, sino que contribuyen activamente en su construcción.

La tematización constante y literal de la reflexividad, en este caso de la llamada de atención sobre sí misma de la obra, en el nivel diegético revela la dificultad de relatar lo histórico; es decir, la fabricación del discurso historiográfico dentro del aparato ficcional supone problematizar con la referencialidad de la obra. Roca se enfrenta a la representación del devenir republicano entre batallas consecutivas en nombre de la destrucción del fascismo y campos de trabajo, y lo plasma a través del recurso de la metaficción.

---

que han vertebrado la interpretación de este conflicto.

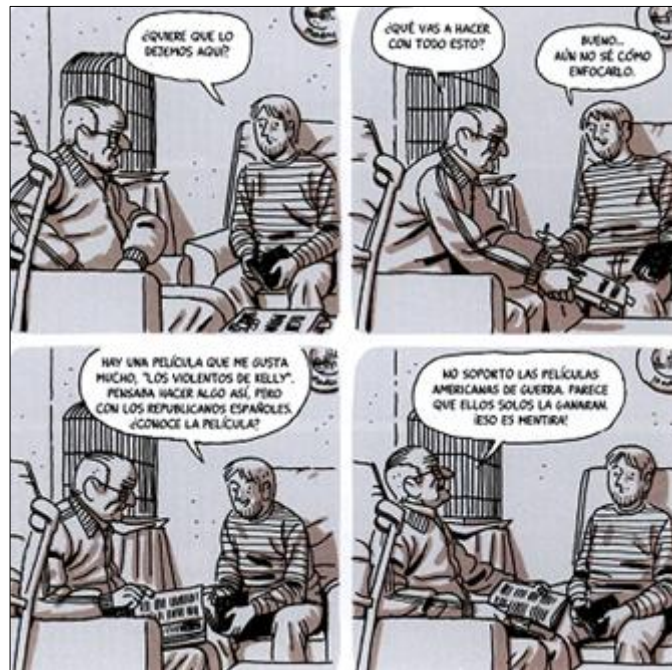


Fig. 5. *Los surcos del azar* © Paco Roca, p. 116

El narrador metadieético, Miguel Ruiz, cuestiona en ocasiones al escritor-personaje sobre sus propósitos y sobre cómo va a configurar su historia [ver Fig. 5]. La autoconsciencia es la encargada de explicitar la dificultad que entraña la elección del enfoque narrativo del historietista –esa convivencia de planos diegéticos que nosotros como lectores ya hemos percibido. De igual forma, la dimensión metaficcional trasciende la narración para referenciar y reflexionar sobre la falta de empatía que caracteriza las indagaciones históricas y periodísticas de aquellos que, como Roca, se encargan de hurgar en lo ajeno [ver Fig. 6].



Fig. 6. *Los surcos del azar* © Paco Roca, p. 221



Fig. 7. *Los surcos del azar* © Paco Roca, p. 41

Otra forma de trascender el plano de la narración viene de la incursión en una misma secuencia de viñetas procedentes de ambos universos diegéticos [ver Fig. 7]. De la inclusión de las imágenes evocadas en el relato de Miguel Ruiz dentro de la narración autoconsciente emana la preocupación por la problemática representación de las atrocidades de la guerra [ver Fig. 8] y los cadáveres que pesan sobre el franquismo; una imagen muy alejada de toda posible estetización de la muerte. La línea clara ayuda en los propósitos de alejarse de los estereotipos estéticos de lo bélico y suscitar la capacidad empática lectora. Vemos pues cómo el artificio literario de muchas de las novelas relacionadas con esta temática tiene su traducción en lo gráfico.



Fig. 8. *Los surcos del azar* © Paco Roca, p. 103

Se ha visto cómo la metaficción y la dimensión autoconsciente de la narración son una forma de evidenciar la urgente necesidad de recuperar la memoria colectiva y



acercar a una sociedad ignorante a su historia. Las preguntas que el personaje Roca le hace a Miguel Ruiz —“¿Y qué pasó después? ¿Qué fue de esas quince mil personas que se quedaron en el puerto sin poder embarcar?” (2013: 35)— son las preguntas que debe hacerse el lector y en las que ahonda el escritor en busca de respuesta. Una respuesta en la que en muchas ocasiones se cede al elemento gráfico. *Los surcos del azar* cumple así con esa función cognoscitiva de lo histórico subyugado que desempeñan todas las creaciones ficcionales a la que aducíamos en páginas anteriores. Esta dimensión cognitiva pretende ser objetiva y mostrar las contradicciones del ser humano, así como la ausencia de una ética bélica e ideológica que pretenda justificar la muerte en un bando u otro [ver Fig. 8].



Fig. 9. *Los surcos del azar* © Paco Roca, p. 320

Al fin, Miguel Ruiz ha contado su historia, la historia de La Nueve, despojándose de una carga que le impuso la legitimación histórica de Franco. Su confusión, su tristeza y su identidad desfigurada por la aniquilación de su historia personal contrastan con la crudeza y la veracidad del relato documental de Roca que arroja una imagen inquietante sobre la sociedad franquista, pero también actual sobre el uso de esas memorias perdidas en la bruma de la Transición, para remover la conciencia crítica y social de su lector. De algún modo, podría decirse que los agradecimientos finales de Ruiz [ver Fig. 9] son los agradecimientos de todos los excombatientes de La Nueve y los españoles que han visto recobrada una parte de una experiencia personal y colectiva.

## Consideraciones finales

El cómic puede tener, y de hecho tiene, un valor cognitivo y también cargarse de una serie de valores éticos, amén de los estéticos, que den cuenta de sucesos históricos condenados al ostracismo y hagan memoria. Y es que como dice Paco Roca: "Mientras todavía haya heridas abiertas habrá literatura alrededor" (*apud* Srabsenta, 2013). Sin embargo, si tenemos en cuenta que el reconocimiento de La Nueve se produjo por primera vez por parte de Francia y en cuyos actos conmemorativos hacia los españoles que liberaron París de los nazis la presencia de las instituciones españolas es hoy todavía tímida, entendemos a Miguel Gallardo cuando dice que "*Arrugas, El invierno del dibujante y Los surcos del azar* de pronto se han convertido en una trilogía de perdedores porque España es un país de perdedores. Nuestros héroes siempre son los perdedores..." (*apud* Srabsenta, 2013).

Desde los tiempos del *Maus* de Art Spiegelman la veta metacomicográfica se ha extendido más allá de lo meramente autobiográfico dando lugar a un catálogo amplio de obras más tradicionales hasta otras mucho más experimentales. El ejercicio metanarrativo del cómic de Roca trasciende el nivel de la historia en sí misma alcanzando el del discurso para que el lector lleve a cabo una revisión del pasado desde el presente, preconcebida y diseñada por el autor valenciano. Además de estudiar qué consecuencias ha tenido el primero sobre el segundo, posibilitando con ello una mejor aprehensión y comprensión por parte del lector.

La memoria colectiva, social e histórica debe ser pues entendida como herramienta para un aprendizaje ecuménico en el cual tomar conciencia crítica del presente gracias a la aprehensión del pasado; pero también como una forma de estimular la renovación de la visión de los estudios historiográficos. *Los surcos del azar* pone de manifiesto ese valor cognitivo y ético que subyace en las manifestaciones culturales que ayudan a reconstruir la memoria y que "pueden «hacer justicia» (...) al llenar un vacío del conocimiento e incorporar el punto de vista de quienes jamás tuvieron voz en la historia" (López de la Vieja, 2003: 17). Aunque es cierto que "ya no hay redadas de judíos ni campos de exterminio [...] tenemos que conservar viva la memoria del pasado: no para pedir una reparación por el daño sufrido, sino para estar alerta frente a situaciones nuevas y sin embargo análogas" (Todorov, 2008: 61-62).

Ya no se trata únicamente de reparar a un bando o anclarse en la melancolía, tampoco de castigar al otro o anestesiar el recuerdo. La suma de las diferentes memorias colectivas impugna las memorias oficiales impuestas y además es no solo la base de la superación del pasado, bien manipulado para su olvido o bien silenciado en aras de avanzar y pasar página, sino también el camino para la apertura crítica del conflicto y su interpretación política, histórica y social. La ficción en cualquiera de sus formas narrativas –cómic, cine, literatura...– es capaz de hacer desde sus inicios lo que la política y la historia no han conseguido todavía, hacer extensible y universal la

memoria; es decir, trascender la experiencia individual y convertirla a través del ejercicio de la lectura en otra colectiva y general.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- AGUADO, Txetxu (2010). *Tiempos de ausencias y vacíos. Escrituras de memoria e identidad*. Bilbao: Deusto.
- ALTER, Robert (1975). *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press.
- AUSENTE, Daniel (2013). "La memoria gráfica y las sombras del pasado". En Santiago García (coord.), *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*. Madrid: Errata Naturae, pp. 107-135.
- COALE, Robert S. (2014), "Epílogo". En Paco Roca, *Los surcos del azar*, pp. 322-323. Bilbao: Astiberri
- COALE, Robert S.; ROCA, Paco; TRUEBA, David (2015). "La guerra escrita en viñetas y fotogramas", charla conducida por Borja Crespo, Espacio Fundación Telefónica Madrid, 4 de febrero 2015.
- COLMEIRO, José F. (2005). *Memoria histórica e identidad cultural*. Barcelona: Anthropos.
- CORAZÓN RURAL, Álvaro (2014). "Paco Roca: los españoles que liberaron París te reconfortan con lo que eres si es que ser español significa algo", *Jotdown*, en <http://www.jotdown.es/2014/09/paco-roca-los-espanoles-que-liberaron-paris-te-reconfortan-con-lo-que-eres-si-es-que-ser-espanol-significa-algo/> [Fecha de consulta: 16 de diciembre de 2014].
- DE LA FUENTE SOLER, Manuel (2011). "La memoria en viñetas. Historia y tendencias del cómic autobiográfico", *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 20, pp. 259-276.
- ERICE, Francisco (2009). *Guerras de la memoria y fantasmas del pasado: usos y abusos de la memoria colectiva*. Oviedo: Eikasa.
- GARCÍA, Santiago (2010). *La novela gráfica*, Bilbao: Astiberri.
- GARCÍA, Santiago (2011). "En el umbral. El cómic español contemporáneo", *Arbor*, 187, 2, pp. 255-263.
- HALBWACHS, Maurice ([1968] 2004). *La memoria colectiva*. Zaragoza: Prensas universitarias de Zaragoza.
- HUTCHEON, Linda (1980). *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. London and New York: Routledge.
- JIMÉNEZ, Jesús (2013). "Paco Roca: «Luchar por las libertades es tan necesario como respirar»", en <http://www.rtve.es/noticias/20131203/paco-roca-luchar-libertad-tan-necesario-como-respirar/808540.shtml> [Fecha de consulta: 16 de diciembre de 2014].
- JULIÁ, Santos (2006). "Bajo el imperio de la memoria", *Revista de Occidente*, 303, pp. 7-19.
- LÓPEZ DE LA VIEJA, María Teresa (2003). *Ética y literatura*. Madrid: Tecnos.
- MESQUIDA, Evelyn (2008). *La Nueve. Los españoles que liberaron París*. Barcelona: Ediciones B.
- MERINO, Ana (2003). *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra.
- MERINO, Ana; TULLIS, B. (2012). "The Sequential Art of Memory: The Testimonial Struggle of Comics in Spain". En Luis Martín-Estudillo y Nicholas Spadaccini



- (eds.), *Memory and Its Discontents: Spanish Culture in the Early Twenty-First Century*, Hispanic Issues OnLine, 11, pp. 211-25, en [http://hispanicissues.umn.edu/assets/doc/11\\_MERINOTULLIS.pdf](http://hispanicissues.umn.edu/assets/doc/11_MERINOTULLIS.pdf) [Fecha de consulta: 14 de abril de 2015].
- ORTIZ, Francisco Javier (2012). "La maduresa de l'autoconsciència. De Winsor McCay a Grant Morrison: variacions del metacòmic", *Ítaca. Revista de Filologia*, 3, pp. 185-222.
- ORTIZ HERAS, Manuel (2009). "Memoria social de la guerra civil: la memoria de los vencidos, la memoria de la frustración", *Historia Actual Online*, 10, pp. 179-198, en <http://www.historia-actual.org/Publicaciones/index.php/haol/article/viewArticle/161> [Fecha de consulta: 13 de marzo de 2015].
- ROCA, Paco (2014). *Los surcos del azar*. Bilbao: Astiberri.
- RODRIGO, J. (2006). "La Guerra Civil: «memoria», «olvido», «recuperación» e «instrumentación»", *Hispania Nova. Revista de Historia Contemporánea*, 6, pp. 385-410.
- RUIZ TORRES, Pedro (2007). "Los discursos de la memoria histórica en España", *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea*, n.º 7, pp. 1-30, en <http://hispanianova.rediris.es/7/dossier/07doo1.pdf> [Fecha de consulta: 17 de marzo de 2015].
- SÁNCHEZ ZAPATERO, Javier (2010). "La cultura de la memoria", *Pliegos de Yuste: revista de cultura y pensamiento europeos*, n.º 11, pp. 25-30.
- SRABSENTA (2013). "Historias de la guerra con Paco Roca, Miguel Gallardo y Antonio Altarriba", *Cosas de absenta* en <http://srabsenta.blogspot.com.es/2013/12/historias-de-la-guerra-con-paco-roca.html> [Fecha de consulta: 3 de diciembre de 2014].
- TODOROV, Tzvetan (2008). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén (2005). "Un acercamiento al metacòmic. Reflexión, autoparodia y experimentación en las historias gráficas", *Anthropos*, 208, pp. 152-166.
- VARILLAS FERNÁNDEZ, Rubén (2009). *La arquitectura de las viñetas*. Sevilla: Viaje a Bizancio Ediciones.
- WAUGH, Patricia (1984). *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York and London: Routledge.

## **ARRUGAS (2007), DE PACO ROCA: LA ADAPTACIÓN CINEMATOGRÁFICA**

ARRUGAS (2007), BY PACO ROCA:  
THE FILM ADAPTATION

**SONIA GIL RUMÍ**  
Universitat de València

El cómic y el cine tienen por objetivo fundamental contar historias, un objetivo cuya peculiaridad es el trenzado de dos elementos básicos: la imagen y la palabra. Ambas manifestaciones culturales buscan crear y alcanzar un estatuto artístico, así como tratar temas variados desde diferentes perspectivas. Estas, básicamente, por un lado se sitúan en pro del entretenimiento y la evasión, y por otro enuncian un posicionamiento crítico ante el mundo, favoreciendo la disidencia frente al discurso hegemónico.

Tan estrecha relación evidencia otros elementos comunes. Por ejemplo, cualquier filme, sea o no adaptación de un texto previo, requiere el llamado *storyboard*, es decir, una suerte de boceto de los planos de la película, previendo y delimitando qué aparecerá en ellos y cómo se mostrará al espectador. Cada plano suele estar representado por una viñeta y en estas se utilizan cartelas para aclaraciones técnicas o argumentales; rasgos, pues, esenciales en el cómic.

Acerca de dicha relación, además, cabe recordar cómo industrias del celuloide como la francesa o la estadounidense han recurrido a cómics de gran éxito, con el fin de obtener una óptima recaudación de sus versiones fílmicas. Así, cualquiera de las películas basadas en las historias de Tintín, Asterix y Obelix, Batman, Superman, X-Men o Ironman han supuesto taquillas millonarias gracias a su positiva recepción en salas de cine llenas de público. Sin embargo, y aunque no me detendré en ello, valga recordar que no pocos críticos cinematográficos se han venido mostrando reticentes a la hora de valorar estas creaciones positivamente, alegando que se refugian en grandes medios audiovisuales para ocultar carencias de historia y/o guion.

Por otra parte, en el ámbito del cómic, desde hace unos años destaca el impulso concedido a la llamada novela gráfica, que trasciende las temáticas y el público lector habituales del campo de la historieta. Al mero entretenimiento se antepone aquí la crítica social, la reflexión autoral y/o la historia en sí. No es de extrañar, pues, que en este siglo XXI la crítica literaria preste la debida atención al género. En consecuencia, el cine, que a tantos héroes había dado vida en la gran pantalla, no se ha resistido a adaptar ese nuevo cómic con la intención de obtener, sobre todo, el reconocimiento artístico más que el económico. Ello lo ponen de manifiesto películas como *Una historia de violencia* (2005), de David Cronenberg, basada en la novela gráfica de Locke y Warner; *Persépolis* (2007), de Vicent Paronnaud y gion de Marjane Satrapi, la autora de la novela gráfica homónima. o *Arrugas* (2011), de Ignacio Ferreras, sobre la que volveremos. A todas ellas se les reconoce la calidad artística del filme y la del guion adaptado, tal como evidencian las nominaciones obtenidas en estas categorías en los premios Oscar, los Globos de Oro o los BAFTA, en el caso norteamericano y británico; en el César al mejor guion adaptado y a la mejor ópera prima, en el caso francés; y en el Goya a la mejor película de animación y al mejor guion adaptado, en el caso español.

Esta relación, pues, en evolución, da lugar a una situación nueva que ha dado un giro a la consideración mutua del cómic y del cine, al ser apreciados como objetos culturales inmersos en las sendas de la formación de ciudadanos mediante el contenido social y el espíritu crítico que sus propuestas alientan. En este sentido, seguidamente analizaré la adaptación española de un exitoso cómic: *Arrugas* (2007), de Francisco Martínez Roca (Valencia, 1969), conocido como Paco Roca<sup>1</sup>, ya que ha conseguido despertar el interés de un público que, en buena medida, no había leído cómic ni había visto sus versiones cinematográficas. Además, no ha provocado el rechazo de los lectores y los espectadores ya fidelizados en el género, y todo con el apoyo de la crítica.

Por tal motivo, me propongo desentrañar *Arrugas* y para ello me detendré en las similitudes e influencias del cómic en el campo cinematográfico. Para ello, desde una perspectiva comparatista, analizaré la adaptación fílmica de *Arrugas*, que denominaré “texto fuente”, un texto que permite observar cuantas modificaciones conlleva cada medio desde la fidelidad y el respeto a la obra original. Dicho análisis lo propongo, valga anticiparlo, mediante una metodología que viabiliza su consecución. Por ello, frente a esquemas analíticos o comparativos que benefician la primacía de la obra fuente, he optado por la propuesta de Sánchez Noriega (2000:138), quien la define del siguiente modo:

---

<sup>1</sup> Para este análisis comparativo se ha utilizado la edición especial de Astiberri (2013).

Se trata de describir las operaciones que el autor (guionista-director) lleva a cabo con el material literario y señalar los procedimientos empleados para vehicular, por medio del audiovisual, las significaciones del texto escrito, y ello tanto desde el nivel de la historia como desde el discurso.

Como comprobará el lector en las siguientes páginas, los principales puntos de indagación de esta propuesta son: texto fuente y fílmico; contexto de producción; segmentación comparativa; análisis de los procedimientos de adaptación (enunciación y punto de vista, transformaciones en la estructura temporal, espacio fílmico, organización del relato, supresiones, compresiones, traslaciones, transformaciones en personajes y en historias, sustituciones, añadidos, desarrollos, visualizaciones); por último, la valoración global.

### Del papel a la pantalla: *Arrugas* (2007), de Paco Roca

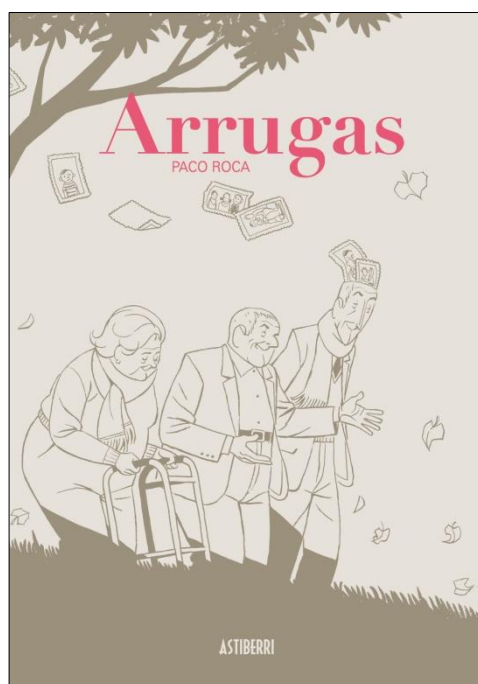


Fig. 1. Cubierta de la edición especial de *Arrugas*, Astiberri, 2013

Con relación a *Arrugas*, la aportación de Roca, utilizaré indistintamente los términos cómic y novela gráfica para calificarla, ya que esta se considera una evolución de aquel. Tal como explica Díaz de Guereñu (2013: 105-106):

*Arrugas* vale para ejemplo paradigmático del nuevo cómic, ese al que los azares del etiquetado comercial han denominado "novela gráfica", que se aparta de las tradiciones comerciales anteriores, desarrolladas en series, basadas en personajes y dirigidas a un público juvenil, y surge de la voluntad personal.

*Arrugas* constituiría una novela gráfica, un cómic social, sin ataduras temáticas, de duración ni de formato, donde el autor tiene total libertad creadora. Frente a este, el texto fílmico de título homónimo, *Arrugas* (2011), es una producción española a cargo de Perro Verde Films y Cromosoma<sup>2</sup>. La película, dirigida por Ignacio Ferreras, cuenta con un grupo de cuatro guionistas: Ignacio Ferreras, Rosanna Cecchini, Ángel de la Cruz y el propio Paco Roca. La música de este filme animado de ochenta minutos tiene el sello de Nani García. Los principales actores que ponen voz a Emilio, Miguel y Antonia son, respectivamente, Tacho González, Álvaro Guevara y Mabel Rivera.



Fig. 2. Cartel de la versión cinematográfica de *Arrugas*

La acción de la película retoma la historia axial de la novela gráfica y nos lleva a un geriátrico donde Emilio, que padece principio de Alzheimer, es recluido. Allí conoce a Miguel, su compañero de habitación, con quien acaba entablando una buena amistad. Emilio, quien teme ser trasladado a la planta de los asistidos, le pide ayuda a Miguel para tratar de evitarlo. Su disparatado plan tiñe de humor y ternura el aburrido día a día de la residencia, ya que lejos del sentimiento negativo que allí impera, en su cotidianidad compartida, ellos se sienten más vivos que nunca.

<sup>2</sup> Enlace al tráiler de *Arrugas*: <https://www.youtube.com/watch?v=GjnJA3SQL88> [Fecha de consulta: 20 de abril de 2016].

## Contexto de producción

La historia adaptada surge de la capacidad creativa de Paco Roca. Desde que era un niño, este valenciano es un gran aficionado a los cómics. Buscando hacer de ello su profesión, estudia en la Escuela de Artes y Oficios de Valencia (actual EASD, *Escola d'Art i Superior de Disseny*) y empieza su trayectoria laboral en el mundo de la publicidad. En 1994 comienza a colaborar en la revista *Kiss Comix* como dibujante de historietas eróticas. Cuatro años después, por vez primera, publica en *El Víbora* junto a Juan Miguel Aguilera y en 2000 ve la luz el libro *GOG* basado en sus historietas. En 2001, su nueva creación, *El juego lúgubre*, es editada en Francia, Italia y Holanda. Dos años después, en Francia publica *Hijos de la Alhambra* y es también allí donde *El faro* llega a las tiendas un año después. Por esas fechas empieza su colaboración en la radio con su *Tertulia friki*, que todavía puede escucharse como una sección del programa *Abierto a mediodía*, capitaneado por Ramón Palomar en la 99.9 FM.

La novela gráfica que nos ocupa, *Arrugas*, que ve la luz en 2007, de nuevo llega primero a Francia, país donde el cómic goza de buena salud y los estudios académicos lo han legitimado como objeto cultural digno de estudio. Solo unos meses después se edita en España por Astiberri y empieza, casi de inmediato, el reconocimiento de público, crítica y especialistas<sup>3</sup>, llegando a obtener el Premio Nacional del Cómic en 2008.

Tras el éxito alcanzado, Paco Roca no ha parado de publicar: *Las calles de arena*, 2009; *Emotional World Tour*, junto a Miguel Gallardo, 2009; *El ángel de la retirada*, 2010; *El invierno del dibujante*, 2010; *Memorias de un hombre en pijama*, 2011; *Los surcos del azar*, 2013; *La casa*, 2015; además, ha seguido trabajando como ilustrador y los galardones, homenajes y reconocimientos a su trabajo son continuos. También ha participado en la adaptación de dos de sus obras al celuloide y hasta en 2013 diseñó una falla que, haciendo referencia a la crisis económica, fue un proyecto titulado *Gana la banca*.

En cuanto al director del filme, Ignacio Ferreras de Zumarraga (1960) es un animador y director español afincado en Edimburgo, aunque muchos han sido sus lugares de residencia. A pesar de poseer una carrera consolidada en el extranjero, *Arrugas* es el primer largometraje en su tierra natal. Ha participado como director artístico en la popular serie de animación *Rugrats* en 1998 y en *Asterix et les Vikings* en 2006. Además de *Arrugas*, dirigió el cortometraje *How to Cope with Death* en 2002,

---

<sup>3</sup> Premio al mejor guion de autor español del 2007 en el XXVI Salón Internacional del Cómic de Barcelona; premio a la mejor obra de autor español del 2007 en el XXVI Salón Internacional de Cómic de Barcelona; XXXI premio Diario de Avisos 2008 al mejor guion de historieta realista; premio Gran Guinigi a la mejor historia larga del Festival de Lucca 2008 (Italia); premio Dolmen de la crítica 2008 al mejor guion; premio Dolmen de la crítica 2008 a la mejor obra; premio Expocómic 2008 a la Mejor Obra Española; Premio Nacional del Cómic 2008.

creación propia que le valió el premio Jean-Luc Xiberras al mejor primer cortometraje en Annecy, amén de más de una veintena de galardones internacionales. También es el director de *Tokyo Onlypic* (2008) y el animador de *The Illusionist*, película británica de 2010. El éxito de *Arrugas*, que, entre otros reconocimientos, obtuvo el Goya al mejor guion adaptado y el Goya a la mejor película de animación, ha hecho que se despierte el interés por este director tan desconocido entre sus compatriotas que ha empezado a ser profeta en su tierra.

### Segmentación comparativa

Una vez conocidos autor y director, pertenecientes ambos al equipo de guionistas, el siguiente paso es conocer sus producciones. Para ello, resulta interesante comenzar con la fragmentación de cada una de las mismas.

La tarea de segmentación de *Arrugas* resulta compleja, pues, como ya se ha comentado, autores y especialistas están divididos entre las etiquetas *cómic* y *novela gráfica*<sup>4</sup>. Si se considera *Arrugas* como una novela gráfica, quizá la mejor división sería la clásica novelesca: planteamiento, nudo y desenlace. Si se atiende al lenguaje del cómic, se ha de hablar de viñetas, tiras o secuencias. He decidido dividir la obra en secuencias atendiendo a criterios semánticos y de temporalización de la historia.

Secuencia 1	Presentación de Emilio y su enfermedad.
Secuencia 2	Ingreso de Emilio en la residencia.
Secuencia 3	Analepsis Emilio estudiante.
Secuencia 4	Emilio conoce a Miguel y a Juan.
Secuencia 5	Miguel enseña la residencia a Emilio.
Secuencia 6	Miguel presenta a Antonia, Dolores y Modesto a Emilio.
Secuencia 7	Mañana del miércoles. Gimnasia. Ejercicio con la pelota.
Secuencia 8	Emilio conoce a Pellicer y a Félix.
Secuencia 9	Miguel engaña a Sol y recibe la reprimenda de Antonia.
Secuencia 10	Conversación entre Miguel y Emilio, historias del marido de una enferma de Alzheimer que no lo reconoce y de Dolores y Modesto.
Secuencia 11	Bingo.
Secuencia 12	Cena en el comedor. Los ancianos hacen cola para acostarse.
Secuencia 13	Sol, Juan y Carmencita bajo la lluvia por un enredo de Miguel.
Secuencia 14	Emilio joven afeitándose. Efectos del Alzheimer. Miguel lo hace reaccionar y se afeita a su vez.
Secuencia 15	Transcurso de un día en la residencia. Plano fijo de los sillones.
Secuencia 16	Preparativos para Navidad. Miguel consigue un perro a Martín.
Secuencia 17	Emilio se viste para la visita de su familia. No lo hace bien.
Secuencia 18	Visita de los familiares en la residencia.
Secuencia 19	Cena de Nochebuena. Emilio descubre que tiene Alzheimer.

<sup>4</sup> Sobre la polémica, véanse entre otros: Barrero (2000), Díaz de Guereñu (2013) y García (2010).

Secuencia 20	Conversación de Emilio con el doctor que confirma el diagnóstico.
Secuencia 21	Miguel acompaña a Emilio a ver el piso de los asistidos.
Secuencia 22	Emilio pide a Miguel que le ayude a no acabar en el piso de los asistidos. Trata de leer para retrasar la enfermedad.
Secuencia 23	En el comedor, Emilio confunde la cuchara con el cuchillo. Antonia pregunta a Dolores qué le dice a Modesto para que sonría.
Secuencia 24	Analepsis. Historia de Dolores y Modesto.
Secuencia 25	Intento de Emilio de engañar al médico, ayuda de Miguel y Juan.
Secuencia 26	Traslado de Dolores y Modesto al piso de los asistidos. Miguel decide salir de la residencia con Emilio y Antonia.
Secuencia 27	Intento de huida de la residencia. Accidente de coche. Espacio en blanco.
Secuencia 28	Regañina de la directora de la residencia a Miguel. Emilio cada vez más desorientado.
Secuencia 29	Esteban/Ramón asesina a Félix.
Secuencia 30	Miguel, Antonia y Emilio hablan en el jardín. Emilio ya no es capaz de leer.
Secuencia 31	En la habitación, mientras Miguel trata de ayudar a Emilio, este lo acusa de robarle unos calcetines. Guarda toda su ropa en su maleta.
Secuencia 32	Emilio defeca en la bolsa de recuerdos de Pellicer.
Secuencia 33	Emilio trata de abotonarse la camisa, pero es incapaz. Miguel lo ayuda. Espacio en blanco.
Secuencia 34	Miguel y Antonia comen solos en el comedor.
Secuencia 35	Miguel ayuda por fin a Sol a llamar a sus hijos y da a Martín una correa junto con el segundo perro.
Secuencia 36	En la habitación, Miguel solo. Descubre una caja bajo el colchón que era de Emilio con todo lo que creía robado.
Secuencia 37	Antonia come sola en el comedor.
Secuencia 38	Miguel, piso de los asistidos, da de comer a Emilio que lo reconoce por momentos. Miguel se desdibuja. Espacio en blanco.
Secuencia 39	Antonia decide pasar el rato con Rosario. El humo del imaginario Orient Express lo cubre todo de blanco. Dos páginas en blanco.
Secuencia 40	Martín con su perro en casa de su hijo. No pierde el perro gracias a la correa que le regaló Miguel.

Tabla 1. Estructura de *Arrugas* (cómic)

Para la segmentación del filme, he utilizado la clásica división en escenas con criterios similares a los del cómic. La secuenciación define un total de 52 escenas, cuyo esquema es el siguiente:

Escena 1	Presentación de Emilio y su enfermedad.
Escena 2	Créditos. Ingreso de Emilio en la residencia.
Escena 3	Analepsis: Emilio estudiante.
Escena 4	Emilio conoce a Miguel en su habitación.
Escena 5	Miguel enseña la residencia a Emilio. Historia de Ramón.
Escena 6	Presentación de Sol.
Escena 7	Emilio se pierde. Miguel le explica lo que hay en el piso de arriba.



Escena 8	Miguel presenta a Emilio a Antonia, Dolores, Modesto y al enfermero en el comedor. Los ancianos hacen cola para acostarse.
Escena 9	En la habitación, Emilio se acuesta mientras Miguel está en el baño.
Escena 10	El hijo de Emilio pone su casa a la venta.
Escena 11	En el comedor de la residencia. Emilio melancólico.
Escena 12	Miguel engaña a Sol, reprimenda de Antonia. Historia de Dolores y Modesto. Historia de Antonia.
Escena 13	Presentación de Rosario. Fantasía Orient Express.
Escena 14	Transcurso de un día en la residencia. Planos fijos sillones y comedor.
Escena 15	Analepsis Emilio joven en la playa con su familia. Tras fundido, Emilio anciano con el mismo bañador.
Escena 16	Mañana del miércoles. Miguel explica a Emilio que hay gimnasia. Emilio no encuentra su cartera.
Escena 17	Gimnasia. Ejercicio con la pelota.
Escena 18	Sol, Juan y Carmiña bajo la lluvia por un enredo de Miguel.
Escena 19	Emilio solo en la residencia. Música. Paso del tiempo.
Escena 20	Miguel le consigue el primer perro a Martín.
Escena 21	En la habitación, Emilio no se abrocha el pijama y repite las cosas. Síntomas de su enfermedad.
Escena 22	Emilio enfadado porque no encuentra su reloj. Acusa a Miguel (a quien llama Manuel).
Escena 23	Buscando su reloj, Emilio encuentra una caja llena de dinero y pastillas que pertenece a Miguel.
Escena 24	Emilio solo en la habitación, no ha bajado a desayunar. Desorientado.
Escena 25	Visita de los familiares a la residencia. Emilio mal vestido, no reconoce a su nieto. Habla bien del lugar a su hijo.
Escena 26	Imagen del aparcamiento de la residencia lleno. Imagen del aparcamiento vacío tras la marcha de los familiares.
Escena 27	Cena de Nochebuena. Emilio descubre que tiene Alzheimer.
Escena 28	Imágenes de Emilio preocupado en la habitación y de la residencia con la decoración navideña mientras sueña, un villancico.
Escena 29	Conversación de Emilio con el doctor que trata de tranquilizarlo.
Escena 30	Emilio, preocupado, sube al piso de los asistidos.
Escena 31	Emilio y Miguel tras su visita al piso de arriba. Está afectado. Analepsis. Le cuenta que tiene Alzheimer. Miguel es duro con él.
Escena 32	Emilio, tras la conversación, se tira a la piscina. Miguel se asusta, pero solo quiere nadar.
Escena 33	Imagen externa de la residencia. Paso del tiempo. Primavera. Miguel ayuda a Emilio a vestirse para engañar al médico.
Escena 34	El médico no puede entrar en su despacho porque alguien ha puesto chicle en la cerradura.
Escena 35	Intento de Emilio de engañar al médico, ayuda de Miguel y Ramón.
Escena 36	Alguien pulsa la alarma de incendios.
Escena 37	Miguel y Emilio en un banco. El primero reconoce haber pulsado la alarma. Martín ha perdido el perro, quiere otro.
Escena 38	Voz de Antonia leyendo un poema. En el comedor, Emilio confunde la cuchara con

	el cuchillo. Pregunta a Dolores por la sonrisa de Modesto.
Escena 39	Analepsis, historia de Modesto y Dolores.
Escena 40	Modesto y Dolores desaparecen del comedor. Antonia explica que los han subido al piso de arriba.
Escena 41	En la habitación, Emilio recoge todas sus cosas. Quiere irse a su casa. Miguel lo ayuda.
Escena 42	Emilio, Miguel y Antonia se escapan de la residencia.
Escena 43	Una vez fuera, Miguel le pide a Emilio que conduzca, aunque le quitaron el carnet hace años.
Escena 44	Dentro del coche. Emilio va en dirección contraria. Quiere bajar en marcha. Accidente.
Escena 45	Regañina de la directora de la residencia a Miguel. Emilio ha sido trasladado al piso de arriba.
Escena 46	Miguel y Antonia solos en el comedor.
Escena 47	Miguel solo por la residencia. En la habitación, descubre una caja debajo del colchón que era de Emilio. Están todas sus cosas. Lloro.
Escena 48	Sin diálogo, música de fondo. Antonia come sola. Miguel ayuda a varios ancianos de la residencia.
Escena 49	Antonia decide pasar el rato con Rosario acompañándola en su fantasía. El humo del imaginario Orient Express lo cubre todo de blanco.
Escena 50	Miguel ayuda a Emilio a comer. Está ido, pero sonrío cuando lo llama Rockefeller.
Escena 51	Imágenes de la ciudad. Martín y su perro Milú.
Escena 52	Martín con su perro en casa de su hijo. No pierde el perro gracias a la correa que le regaló Miguel. Créditos.

Tabla 2. Estructura de *Arrugas* (filme)

## **Análisis de los procedimientos de adaptación**

Para comenzar, se ha de prestar atención a la enunciación y el punto de vista. Tanto el cómic como su adaptación cinematográfica carecen de un narrador heterodiégetico que podría haberse revelado mediante la voz en off en el filme y las cartelas en la novela gráfica. Sí aparecen en ambos diversos narradores homodiegeticos, pues algunos personajes cuentan bien sus propias historias, bien las de otros. Mediante este recurso, el autor nos permite conocer a los sujetos a través de los diálogos desde un nivel intradiegetico.

Respecto a la focalización y ocularización, también es coincidente. Cómic y filme se mueven entre la focalización y ocularización externa e interna mixta. Es decir, el receptor pasa de las imágenes objetivas que podría captar un espectador ajeno al drama, a la visión de fantasías, enajenaciones y recuerdos de uno u otro personaje.

El respeto a la temporalización de la historia es máximo en ambos formatos. Gracias a imágenes o viñetas, el lector/espectador interpreta el paso de las estaciones. Emilio ingresa en la residencia en otoño y es trasladado al piso de los asistidos cuando

empieza la primavera. Por lo tanto, puede decirse que la historia propiamente dicha transcurre a lo largo de medio año.

En cuanto al discurso, y a pesar del aparente clasicismo estructural, hay cuantiosas discordancias entre el tiempo de la historia y el del relato. Para empezar, las analepsis son elemento clave si se habla de la vejez. El llamado *otoño vital* (recordemos que, «casualmente», Emilio ingresa en la residencia en dicha estación) es el momento de hacer balance; el cuerpo renquea, pero la mente es más rica que nunca y está llena de sabiduría y buenos recuerdos de tiempos pasados. Además de esto, la memoria, plasmada en el relato a través de las analepsis, es lo que supondrá la mayor pérdida para el enfermo de Alzheimer. Aunque no se ajusta al cien por cien a su definición, puede intuirse en *Arrugas* una prolepsis a través de ciertos guiños ofrecidos por el autor: Modesto anticipa el futuro de Emilio. Aquel tiene Alzheimer en un estado avanzado, necesita que lo ayuden a comer, solo reacciona a un estímulo, una palabra de su mujer que le hace sonreír: «tramposo». Emilio descubrirá su enfermedad por la confusión de un enfermero entre sus pastillas y las de Modesto que son exactamente las mismas que las suyas en el cómic, o casi idénticas en la película. Al final de la historia, Miguel ayudará a comer a Emilio, que solo alterará su rictus ante el reconocimiento del amigo en la novela gráfica o ante la palabra «Rockefeller» en el filme.

Atendiendo a las relaciones de frecuencia, el relato es mayormente singulativo. Sin embargo, algunas escenas o secuencias son claramente iterativas o sintéticas y buscan reflejar la monotonía y el hastío que envuelve la vida en la residencia. Buenos ejemplos son la secuencia 15 de la novela gráfica o las escenas 14 (equivalente a la secuencia citada) y 19 en el filme. Ignacio Ferreras añade muestras de relato repetitivo en ciertas intervenciones de Emilio, pues busca plasmar la pérdida de recuerdos, síntoma de la evolución imparable de la enfermedad.

La localización cinematográfica es la misma que la del cómic: el grueso de la acción se desarrolla en la residencia de ancianos. Tanto en la obra originaria como en la adaptación, espacios como la vivienda de Emilio, la carretera en el intento de huida o el edificio donde vive el hijo de Martín son meros instrumentos para transmitir que la vida sigue, que la historia de la humanidad está hecha de actos trascendentales protagonizados por personalidades que permanecerán en el imaginario de las gentes a lo largo del tiempo; pero también por vidas no tan significativas para los sucesos que se escriben en piedra, solo gentes trabajadoras que vivieron dentro de la ley y favoreciendo al crecimiento de su territorio, de las que nadie se acuerda. A veces, ni siquiera ellas mismas recuerdan todo lo que hicieron.

Respecto a la organización del relato, la idea de Paco Roca es crear una historia con una estructura convencional. De este modo, nadie se distraerá con la forma, al fijar toda la atención en el fondo. El planteamiento refleja la enfermedad del protagonista y su ingreso en la residencia. El nudo muestra el proceso de adaptación

al entorno, el descubrimiento del Alzheimer y los intentos de evitar su desarrollo. El desenlace pone de relieve la derrota del hombre ante su dolencia y la sucesión del tiempo, impertérrito ante el drama individual.

La adaptación cinematográfica es fiel a la novela gráfica en la que está basada, si bien el director y los guionistas se permiten eliminar algunos episodios del cómic. Pongamos por caso la secuencia del bingo, de tono humorístico, que desaparece en la película. También lo hacen la de la lectura en la biblioteca y la del asesinato de Félix. Al suprimir estas acciones, Ignacio Ferreras consigue potenciar el aburrimiento, la ociosidad de la residencia. El lugar debe mostrarse como el espacio de la inacción, sin concesiones.

Por otra parte, las viñetas en que Emilio se afeita de madrugada, quiere ir a trabajar o defeca en la bolsa de Pellicer también se omiten. No obstante, no debe hablarse de supresión, sino de transformación, pues Ferreras opta por otras evidencias en el desarrollo de la enfermedad. Por lo tanto, el sentido permanece intacto.

Las compresiones del filme no resultan significativas para la historia. Por ejemplo, el diálogo de Emilio con Antonia y Pellicer a propósito de la decoración navideña se reduce a una imagen del árbol de navidad en la película. Se pierde el matiz de la desorientación del protagonista, pero se potencia la monotonía residencial, artificialmente rota por la ornamentación. Las ayudas de Miguel a los demás residentes son en el filme visiones sucesivas sin diálogo, mientras que en el cómic son completadas con palabras. Es una cuestión principalmente de código, el cine puede valerse de la banda sonora, recurso imposible en literatura.

En cuanto a posibles traslaciones, novela gráfica y filme comparten localizaciones. Como se ha dicho anteriormente, la principal es la residencia de ancianos, de la que se desconoce la situación exacta (se ubica en España y, en la versión cinematográfica, hay elementos que guían hacia Galicia). Paco Roca pretende reflejar una realidad que va más allá de ciudades y países; se trata de un espacio dentro del mundo, pero ajeno a todo lo que sucede tras sus muros. De hecho, la única ventana a la realidad exterior, la televisión, emite permanentemente documentales de animales. No importa dónde se sitúe la residencia, sino el aislamiento que supone ingresar.

Sin embargo, respecto a las transformaciones en personajes y en historias, varias son las que nos ocupan, aunque la mayoría puramente anecdóticas (la conversación del médico con Emilio, mucho menos directa en la película o el cambio de nombre del personaje locutor). Sin embargo, hay una alteración que llama la atención y que, sin modificar la trama en lo sustancial, aporta ciertos matices de distinción con el cómic. En la adaptación, Miguel es argentino. En realidad, es un gallego que marcha a Argentina con sus padres siendo muy niño y vive allí el grueso de su vida. A pesar de haber regresado a su país natal hace décadas, asegura ser incapaz de perder el acento de su nación adoptiva.

A primera vista, parece un cambio de una carga tónica enorme, pero, afortunadamente, hay más. La explicación a dicha transformación la da el propio Roca en una entrevista (Arias, 2012):

Es idea de Ignacio y a mí me gustó. Me pareció que encajaba muy bien. Según Ignacio, exageraba aún más el desarraigo de Miguel. En el cómic es una persona solitaria, pero no entramos en más detalles. En la película, que sea argentino le da ese punto de que no tiene nada, ningún familiar y está solo en la vida. Es más efectivo.

Desde esa posición, el trueque se vuelve interesante. Primero, porque refleja esa sensación del migrante de no pertenecer a ningún sitio, ese espíritu de supervivencia inculcado desde niño por unos padres que tienen que abandonar la patria para ganarse la vida. En segundo lugar, porque recuerda una realidad social española que, olvidada durante décadas, ha vuelto a repetirse. Porque, aunque el tipo de migración de la primera mitad del siglo XX y de la primera mitad del XXI sea algo distinta, una situación crítica está haciendo que algunos españoles se marchen para hacer su vida en otro sitio. El hecho de que Ignacio Ferreras viva en Escocia y haya hecho carrera en el extranjero no es, sin duda, información baladí.

Las sustituciones más reseñables de la película con respecto al cómic son las que tienen que ver con los síntomas y desarrollo de la enfermedad de Emilio. El protagonista se viste de un modo incorrecto para la visita de sus familiares, pero en el cómic es Miguel quien se lo advierte, mientras en el filme es su nieto (al que, por cierto, el anciano no reconoce). Al enterarse de que tiene Alzheimer debido a la confusión del enfermero, el médico le confirma el diagnóstico en la novela gráfica y no lo hace en la adaptación. Roto por el descubrimiento, Emilio sube al piso de los asistidos para comprobar lo que le espera; en la película lo hace solo, no así en el original donde lo acompaña Miguel. El intento fallido de lectura en la biblioteca desaparece en la versión cinematográfica, sustituyéndose por repeticiones constantes del protagonista, incapaz de retener la información ya transmitida.

Otro cambio es el accidente de coche, de menor gravedad en la obra de Paco Roca. Sucede porque Emilio sale en marcha a ver si lleva las luces encendidas y no supone su ingreso directo en el piso de los asistidos, aunque sí una desorientación mayor que en la película desaparece. Por lo tanto, con el traslado de Emilio tras el accidente, Ignacio Ferreras evita mostrar el proceso de degradación final que sí enseña el cómic (creencia de que debe ir a trabajar, imposibilidad de lectura, defecación en la bolsa de Pellicer, incapacidad de vestirse...).

Se trata de dos maneras de contar la historia. Paco Roca desea transmitir el desarrollo habitual de la enfermedad, el que sufre cualquier individuo con Alzheimer, por ello enumera más síntomas y es mucho más gradual en el proceso. Por su parte, Ferreras busca un golpe de impacto mayor, apropiado para un público

cinematográfico y esa es la razón por la que carga de tragedia el accidente y de culpabilidad a Miguel, que, intentando ayudarlo a lo contrario, es quien provoca el ingreso anticipado de su amigo en el temido piso de arriba.

Por lo que respecta a los añadidos, todas las agregaciones cinematográficas de cierto calado tienen que ver con el pasado de Emilio. Ignacio Ferreras busca una mayor empatía con el personaje protagonista mediante la visión del contraste entre su vida antes y después de la aparición del Alzheimer. Así, tras una sugerencia del propio Roca, introduce una piscina en la residencia, que le recuerda al anciano lo mucho que disfrutaba nadando (de hecho, lo repite varias veces a Miguel y a su familia). Esa misma piscina es la protagonista de una escena de gran carga emocional: cuando Emilio descubre que tiene Alzheimer y tras la invitación de Miguel a la resignación e, incluso, al suicidio, el protagonista se lanza a la piscina aferrándose a los recuerdos y a la vida.

Las escenas 10 y 15 tampoco aparecen en la obra de Roca. En la primera, el hijo de Emilio pone la casa de su padre a la venta. La nuera, mientras tanto, saca toda la ropa de su suegro del armario. Simbólicamente, el enfermo abandona el mundo de la vida activa por el micromundo de la inacción, la residencia de ancianos. En la escena quince, Emilio sueña (dormido o despierto) con el recuerdo de un día de playa en familia. Sin embargo, pronto una nube blanca envuelve a su joven mujer y a su pequeño hijo para devolverle su imagen de anciano desorientado. Poco a poco, la memoria va envolviéndose en esa nube que lo borra todo.

Cuando afrontan su labor como guionistas, Ignacio Ferreras y Roca tienen un gran modelo en el original. Ello hace que el único personaje algo alterado o desarrollado sea, como ya se ha dicho, Miguel. El desarrollo de este coprotagonista pasa por otorgarle un lugar de procedencia, matices en su personalidad (guarda pastillas para suicidarse «si las cosas se ponen feas»), sentimiento de culpabilidad, evolución en su carácter y una barba durante los meses fríos. Además, se intensifica la relación entre Emilio y su amigo que se rompe de modo abrupto cuando el primero sufre el agudizamiento de su enfermedad (plasmado en la dura pelea en la habitación compartida), para reestablecerse momentáneamente cada vez que el primero reconoce a su amigo entre la bruma cerebral. Todo sin traicionar el alma de este Sancho Panza del siglo XXI, pues las referencias son claras, tal y como asegura Díaz de Guereñu (2013: 112-113):

En los dos personajes, por su aspecto físico, sus personalidades y el hecho mismo de estar estrechamente emparejados, se percibe además la sombra de otra pareja literaria que forma parte de nuestro imaginario colectivo, la del Quijote y Sancho. Emilio, alto y espigado, muy imbuido de la dignidad y seriedad de su papel en el mundo, como director que fue de una sucursal bancaria, está cuando lo conocemos perdido a medias entre los recuerdos y figuraciones que le va dejando el Alzheimer, lo que lo equipara al arquetipo del caballero andante, cada vez más absorto en su mundo imaginario, pero siempre digno, aun en el

descalabro risible. El relato lo conduce, como a su dechado, hasta la muerte, aunque en *Arrugas* ésta queda sólo sugerida.

Miguel, bajo y más bien grueso, carece de ideales, a ratos parece que hasta de principios, y sólo se preocupa de ir tirando, a poder ser a costa de los demás. Es un pícaro, engañoso y aprovechado, jovial pero nada ejemplar. De entrada, exhibe una sanchopanzesca dedicación a lo concreto, palpable y contable. Sin embargo, la convivencia con Emilio descubre otras facetas de su personalidad y su servicio de escudero del de la triste figura lo transforma al cabo.

A pesar de que fueron necesarias algunas modificaciones sobre los dibujos originales para facilitar su movimiento, no puede ni debe hablarse de visualizaciones, puesto que la fidelidad de la animación fílmica con respecto a la del cómic es máxima. En una adaptación como esta, la sonorización tiene mayor importancia que la puesta en imágenes: donde Roca utiliza un cambio de tonalidad para plasmar los sentimientos de sus personajes, Ferreras introduce la música de Nani García, risas y onomatopeyas ahora se oyen, no se leen, y los personajes tienen una voz distinta que el lector de la novela gráfica. En suma, recursos para hacer de *Arrugas* algo distinto con la misma esencia.

\* \* \*

Si se echa la vista atrás y se presta atención al recorrido de *Arrugas* desde su llegada a las librerías hasta la fecha, solo puede hablarse de éxito. Un éxito inesperado para su autor, que realizó el cómic más por necesidad que con un objetivo comercial. Sus padres envejecían, el de un amigo tenía Alzheimer, la tía de otro temía que la abdujeran, la madre de dos más hacía regalos extraños... Paco Roca quería hablar de la vejez, sin disfraces ni aventuras descabelladas, solo de lo que supone ser anciano.

Tras decidir que su historia se desarrollaría en una residencia, se volcó en la tarea de documentación, visitando varias en repetidas ocasiones. Con todo eso y con la inteligencia y el talento necesarios, *Arrugas* se convierte en toda una experiencia para quien la lee. Como apunta Gregorio Belinchón (2013), «el lector de *Arrugas* no absorbe información, absorbe sentimientos».

Por esta implicación del lector, el inicio del visionado de la película se afronta con escepticismo: ¿Emilio no insulta a su hijo?, ¿Miguel tiene acento argentino?, ¿a qué viene eso de la piscina?... Pocos minutos después, el amante del cómic comienza a serlo igual del filme. El respeto al fondo está por encima de ciertas alteraciones de forma y la adaptación funciona. El propio Roca (2013: 179) afirma orgulloso: «Ignacio Ferreras hizo un magnífico trabajo con la película. Mantuvo el espíritu optimista del cómic e hizo crecer la historia, aportando escenas que ojalá se me hubieran ocurrido a mí cuando hice *Arrugas*».

Ferreras sortea cada uno de los retos planteados por la novela gráfica. En primer lugar, a pesar de eliminar alguna secuencia cómica (la del bingo, por ejemplo), consigue mantener un fondo de positividad que evita someter al espectador a un drama descarnado o sentimental: «hay en esta película una mirada inteligente y cálida (también erizada) a la última planta de nuestra estancia en la tierra, además de una estimable voluntad de sortear lo melodramático» (Rodríguez Marchante, 2012). En segundo lugar, el director consigue mantener el simbolismo y la poesía, la capacidad de sugerencia fuera de las palabras. El historietista utiliza el cromatismo, la disposición y tamaño de las viñetas y bocadillos, las onomatopeyas, desdibuja o llena de blanco el espacio del olvido. Frente a esto, Sánchez (2012) apunta:

La hoja de un árbol pegada a un cristal, la baba que cae irremisiblemente de la comisura de los labios de un enfermo de Alzheimer, el extraño silencio que se produce después de un accidente de coche, el ruido perturbador cuando se abre la puerta de un ascensor... Son detalles que configuran una visión del mundo que se atreve a mirar a un espacio invisible, y en ese lugar, una residencia de ancianos, es capaz de invocar una belleza triste, melancólica.

En definitiva, *Arrugas* es valentía de conjunto: la de su creador y la de un productor y un director que decidieron sacar adelante un proyecto difícil, incómodo y reivindicativo. *Arrugas* remueve algo por dentro al lector y al espectador, los zarandea al plantear la necesidad de ser consciente de la injusticia que supone permitir que los mayores se sientan solos y olvidados tras una vida de trabajo, cariño y entrega. *Arrugas* es, tal y como afirma Belinchón (2011): «un cómic excepcional, una película sobresaliente».



## BIBLIOGRAFÍA

---

- ACADEMIADCECINE.COM (2016). "Premios Goya". [online] en [http://www.academiadecine.com/premios/premiosgoya.php?id\\_s=zid\\_ss=29](http://www.academiadecine.com/premios/premiosgoya.php?id_s=zid_ss=29).
- BARRERO, Manuel (2008). "La novela gráfica. Perversión genérica de una etiqueta editorial", en Luís García (coord.), *Del cómic a la novela gráfica*. Recuperado en <http://www.literaturas.com/vo10/seco712/suplemento/Articulo8diciembre.htm>.
- BELINCHÓN, Gregorio (2011). "Arrugas, un cómic excepcional, una película sobresaliente", *El País*, 19-09-2011, en [http://cultura.elpais.com/cultura/2011/09/19/actualidad/1316383203\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2011/09/19/actualidad/1316383203_850215.html).
- BELINCHÓN, Gregorio (2013). "La maldita página 96", en Paco Roca, *Arrugas*. Bilbao: Astiberri, p. 154.
- BLUESTONE, George [1957] (1961). *Novels into film*. Berkeley: Universidad de California.
- COSSA, Roberto (2002). "De la partitura al escenario: del escenario a la imagen", en José Romera Castillo (ed.) *Del teatro al cine y la televisión en la segunda mitad del siglo XX*. Actas del XI Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, Madrid, Casa de América, 27-29 de junio de 2001. Madrid: Visor Libros, pp. 223-230.
- COSTA, Jordi (2012). "Donde habite el olvido", *El País*, 27-01-2012, en [http://elpais.com/diario/2012/01/27/cultura/1327618818\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2012/01/27/cultura/1327618818_850215.html).
- DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel (2013). "Relectura de *Arrugas*", en Paco Roca, *Arrugas*. Bilbao: Astiberri, pp. 105-129.
- FERNÁNDEZ, Eduardo (2016). "Secuoya se vuelca con la adaptación de obras literarias a la TV", *El Mundo*, 02-04-2016, en <http://www.elmundo.es/television/2016/04/02/56fec990ca47414d7c8b45ef.html>.
- FERRERAS, Ignacio [2011] (2012). *Arrugas* [DVD]. Barcelona: Cameo.
- FRAGO PÉREZ, Marta (2005). "Reflexiones sobre la adaptación cinematográfica desde una perspectiva iconológica", *Comunicación y sociedad* (2005), XVIII, 2, pp. 49-82.
- FRUTOS ESTEBAN, Francisco Javier (2010). *Los ecos de una lámpara maravillosa: la linterna mágica en su contexto mediático*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GALLARDO, Miguel y ROCA, Paco (2009). *Emotional World Tour*. Bilbao: Astiberri.
- GARCÍA, Santiago (2010). *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.
- GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier (2010). *El análisis de textos audiovisuales. Significación y Sentido*, Valencia: Shangri-la Ediciones.
- GUIADELCOMIC.ES (2016). "Paco Roca | Guía del cómic". [online] en <http://www.guiadelcomic.es/r/paco-roca.htm>.
- INTERACCION CIM SL (2016). "Arrugas". [online] en <http://www.arrugaslapelicula.com/es>.

- LÓPEZ CATALÁN, Celestino Jorge (2016). *Las adaptaciones cinematográficas de cómics en Estados Unidos (1978-2014)*. Valencia: Universitat de València.
- MARTÍN, Marcel [1985] (1990). *El lenguaje del cine*. Barcelona: Gedisa.
- PACO ROCA (2016). Paco Roca. [online] en <http://www.pacoroca.com>.
- PEÑA ARDID, Carmen [1992] (2009). *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra.
- PÉREZ BOWIE, José Antonio (2008). *Leer el cine: la teoría literaria en la teoría cinematográfica*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- PREMIOSGOYA.COM (2016). "Premios Goya 2016" [online] en <https://www.premiosgoya.com>.
- ROCA, Paco [2007] (2013). *Arrugas*. Bilbao: Astiberri.
- RODRÍGUEZ MARCHANTE, Oti (2012), "Críticas de los estrenos del 26 de enero: *J. Edgar, Arrugas* y *Albert Nobbs*", *ABC*, 27-01-2012, en <http://www.abc.es/20120127/cultura-cine/abci-edgar-arrugas-albert-nobbs-201201261641.html>.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2000). *De la literatura al cine: teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2006). "Veintinueve reflexiones sobre las adaptaciones literarias para uso de guionistas", en Miguel Ángel Huerta Floriano y Pedro sangro Colón (eds.), *Guión de ficción en cine: planteamiento, nudo y desenlace*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 53-70.
- SÁNCHEZ, Sergi (2012). "Dibujos de arte mayor", *La Razón*, 03-02-2012, en [http://www.larazon.es/historico/9746-dibujos-de-arte-mayor-TLLA\\_RAZON\\_430017#.Ttt1iYrjNVAscXQ](http://www.larazon.es/historico/9746-dibujos-de-arte-mayor-TLLA_RAZON_430017#.Ttt1iYrjNVAscXQ).
- YOUTUBE (2016). *Arrugas* Trailer Final. [Archivo de vídeo] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=GjnJA3SQL88>.
- ZECCHI, Barbara. (2012). "Introducción. La adaptación multiplicada", en Barbara Zecchi (ed.), *Teoría y práctica de la adaptación filmica*. Madrid: Universidad Complutense, pp. 19-65.

**EL HUMOR GRÁFICO Y VERBAL DE LALO KUBALA:  
DE LA EVOCACIÓN NOSTÁLGICA EN *PALMIRO CAPÓN*  
AL COMPROMISO SOCIOPOLÍTICO EN  
*BARBARITATS VALENCIANES***

GRAPHIC AND VERBAL HUMOUR IN LALO KUBALA'S WORK:  
FROM A NOSTALGIC EVOCATION IN THE *PALMIRO CAPÓN* SERIES  
TO POLITICAL COMMITMENT IN *BARBARITATS VALENCIANES*

**JUAN GÓMEZ CAPUZ**

Grupo Val.Es.Co. (Universitat de València)

**La obra de Lalo Kubala en el marco de la novela gráfica actual**

En el presente trabajo pretendo analizar diversos aspectos del lenguaje icónico y sobre todo verbal en la producción del historietista valenciano Eduardo Jiménez Pérez (Valencia, 1964), conocido por su firma artística: Ladislao o Lalo Kubala. Valga apuntar que descubrí la sección de *Palmiro Capón* hacia el año 2000 en *El Jueves* y me cautivó desde el principio por su cercanía espacial, temporal y vital: recordaba sus vivencias infantiles y adolescentes en la Valencia de los años 70 y 80 y, además, en un colegio de curas.

Sin embargo, la obra de Lalo Kubala no se detiene y tiene como muestra más actual su colaboración en *Barbaritats valencianes* (2015), libro que comparte con Xavi Castillo, donde se hace un repaso mordaz a los veinte años de gobierno del PP en la Comunidad Valenciana. De la intrahistoria de una familia numerosa de los 70 en *Palmiro Capón* pasamos a la historia de una comunidad autónoma. Del enfoque nostálgico, irónico y algo picaresco y picarón de Palmiro pasamos a una crítica brutal y desgarrada, donde Lalo adopta un claro enfoque esperpéntico, término que se hace visible en el subtítulo de la obra: "un repàs de l'esperpent valencià". El objetivo de esta contribución es, pues, analizar esos dos enfoques.

Lo primero que llama la atención de las historietas de Palmiro Capón es el equilibrio que conseguía Lalo Kubala entre el código icónico y el código verbal, hasta el punto de que Lalo podría hacer suya la confesión de Bill Griffith en el sentido de que “no soy capaz de decidir si soy un dibujante que escribe o un escritor que dibuja”. Aparte de amplios diálogos con adecuación a los registros de habla, todas las viñetas de Palmiro Capón (tendencia que continúa en *Barbaritats valencianes*) poseen una voz narrativa del protagonista cuando es adulto. Es muy meritorio el hecho de que un artista que originariamente es dibujante consiga desarrollar, ya desde el principio, buenas cualidades como narrador verbal.

Por tanto, la obra de Lalo Kubala, en especial *Palmiro Capón*, se aproxima a lo que son unas memorias, una autobiografía y por tanto se sitúa en la tradición de lo que llamamos hoy día una “novela gráfica”. En su magnífico estudio sobre la historia del cómic, derivado de su tesis doctoral, Santiago García (2010) insiste en la importancia de la autobiografía como subgénero del cómic adulto y de la novela gráfica contemporánea, frente a la creencia general de que todo el cómic trata de superhéroes, fantasía y violencia. Por ejemplo, ya en el *cómic* underground norteamericano de los 60-70, la autobiografía ocupa un lugar destacado en la obra de autores tan relevantes como Robert Crumb, “al introducirse a sí mismo como personaje y dirigirse expresamente al lector en primera persona, revelando ante el mismo sus verdaderas obsesiones, en especial las sexuales” (García, 2010: 154). Veremos que Lalo Kubala hace exactamente lo mismo con Palmiro Capón, pues se trata casi de una novela de aprendizaje, una *Bildungsroman*, sobre todo en el terreno sexual en una época tan confusa y a la vez apasionante como fue la Transición y en ella el destape<sup>1</sup>.

La autobiografía y la memoria también son uno de los géneros básicos en el cómic alternativo de los años 80 y 90: Santiago García (2010: 190) lo llega a denominar “la arteria principal de la novela gráfica actual”. Este cómic alternativo concibe la autobiografía como el “antigénero”, sobre todo por oposición a los relatos de superhéroes, ya que se constituye como un relato sin fórmulas, absolutamente sincero y personal. Es el caso de Will Eisner en *Contrato con Dios* (1978), Daniel Clowes en *Just Another Day* (1991) –donde el monólogo interior de sus álter egos recuerda a la voz en off de Palmiro–, J. M. De Matties en *Brooklin Dreams* (1994), Peter Bagge en *Odio* (1993-1998), con su álter ego Buddy Bradley, Seth con *It’s a Good Life, If You Don’t Weaken* (1996), Joe Matt con *Peepshow* (1992-2015) –donde coincide con Lalo Kubala al destacar sus desventuras sentimentales y sexuales–, y Harvey Pekar con su mítica *American Splendor* (1976). Finalmente, Santiago García vuelve a constatar la importancia de la autobiografía y las memorias en la novela gráfica de los últimos

---

<sup>1</sup> En el mismo sentido funcionan las historias de *Binky Brown* de Justin Green. En el ámbito franco-belga, se podría citar la obra de Max Cabanes.

quince años, en autores como James Kochalka con *American Elf* (2012) y Jeffrey Brown con *Clumsy* (2003) en ámbito norteamericano, David B. con *La ascensión del gran mal* (1996-2003) y Marjane Satrapi con *Persépolis* (2000-2003) en el ámbito francés, Gipi en Italia con *Mi vida mal dibujada* (2009), e incluso el japonés Taniguchi con *Barrio lejano* (2003) y *La montaña mágica* (2009), como vuelta al universo mágico de la propia infancia. Ahora bien, García también advierte un desplazamiento de la autobiografía individual, a veces frívola y narcisista, hacia la memoria y el testimonio social de un determinado grupo (mujeres, inmigrantes, minorías étnicas, indignados). Y ese es precisamente el tránsito que ha efectuado el propio Lalo Kubala al pasar del individualista *Palmiro Capón* a los problemas sociopolíticos de la Comunidad Valenciana en *Barbaritats valencianes*.

### ***Palmiro Capón*: evocación nostálgica de un pasado idealizado**

Las historietas sobre Palmiro Capón siguen el modelo francés de serialización previa en revistas (*El Jueves*) y su posterior recopilación en álbumes con tapa dura, aunque también se aproximan al modelo norteamericano de *comic book* en blanco y negro de autor único. Lo importante es que fueron publicadas originariamente en *El Jueves* entre 2001 y 2011, siempre con el formato de una sola página en blanco y negro con una media de doce viñetas, tres horizontales por cuatro verticales. Posteriormente, se recopilaron en álbumes siguiendo en principio el orden cronológico de publicación en *El Jueves*, y apenas sin tener en cuenta ciertos factores más narrativos como el eje temporal del propio Palmiro (alternan historietas de cuando tenía seis y cuando tenía catorce años), o las agrupaciones temáticas (algunas se agrupan en series, pero no se aprovechan del todo esos núcleos temáticos).

Los álbumes son *Palmiro Capón. El coleccionista de uñas* (2003, 65 páginas), *El Jueves y los 70* (en formato libro de bolsillo en RBA con dos viñetas por página, 2007, 191 páginas), *Los bonitos recuerdos de Palmiro Capón* (en El Jueves Luxury Gold Collection, 2009, 155 páginas) y *Un capón nunca se rinde* (2010, en *Los pendones del humor*, pero descatalogado por el editor). Para este análisis me centraré en las historietas del álbum *El Coleccionista de uñas*, citado como Kubala (2003), más alguna historieta suelta de *Los bonitos recuerdos*, citada como Kubala (2009).

Como he apuntado, la agrupación temática o de eje temporal sería deseable en los álbumes, pero no afecta a la coherencia del conjunto, ya que Lalo Kubala crea historietas de una página en doce viñetas como historia o anécdota completa y cerrada, al estilo de los capítulos autoconclusivos de Daniel Clowes en *Ghost World* (1993-1997). Solo en casos muy contados, temas como las acampadas, las mascotas, los juegos con Madelmanes y la lucha contra los curas del colegio se prolongan dos o tres semanas más en *El Jueves* y por tanto aparecen juntas en los álbumes.

Los recuerdos de Palmiro Capón, nacido en 1964 y clarísimo *alter ego* del autor (las diferencias entre ambos son mínimas, como reconoce el autor en las páginas iniciales [Kubala, 2009: 8]), abarcan desde 1968 hasta una fecha indeterminada del pasado, si bien como muy tarde en torno a 1982<sup>2</sup>.

### **Voces narrativas y personajes. Discurso real, pensado y onírico. Empleo de los registros del lenguaje. Diglosia**

Como he indicado, lo que destaca de este cómic es la importancia del componente verbal y del carácter narrativo. En este sentido, la obra de Lalo Kubala responde a uno de los ideales de la nueva novela gráfica, según Santiago García (2010: 218-222): la tendencia hacia la mayor densidad informativa y narrativa en las viñetas, lo cual la aproxima a uno de los autores clave, Chris Ware, quien en *Thrilling Adventure Stories/ Guess* elabora una narración textual de carácter autobiográfico e intimista que ocupaba todos los espacios: bocadillo, recuadros/cartelas y onomatopeyas.

En la primera viñeta de las doce de cada episodio siempre aparece un dibujo del Palmiro Capón adulto, medio calvo, presentando a los lectores, mediante un amplio bocadillo, el tema del pasado que va a tratar y, a veces, sus consecuencias en el presente. Las otras viñetas contienen un amplio texto narrativo que, en ocasiones, ocupa más de la mitad superior de la viñeta. Siempre están narradas en primera persona y en pasado por el Palmiro Capón adulto, si bien asume la mentalidad y las manías del Palmiro niño o adolescente. En contados episodios, sobre todo los más tardíos de Kubala (2009), la historieta se cierra en la viñeta doce con una nueva aparición del Palmiro adulto que vuelve a reflexionar desde el presente mediante un amplio bocadillo, como se aprecia en la historieta de los billares (Fig. 2)<sup>3</sup>.

En Palmiro Capón se detecta claramente esa densidad narrativa característica de la novela gráfica actual, especialmente visible en las historietas de contenido autobiográfico. Además, Lalo Kubala se nos revela como un magnífico narrador y en sus cartelas narrativas -que ocupan la mitad superior de la viñeta- combina un estilo culto con expresiones coloquiales y disfemísticas, lo cual genera un contraste humorístico, recurso habitual en la literatura española, desde Cervantes y Quevedo pasando por Larra hasta Valle Inclán, Cela o Umbral:

En mi última aparición nos quedamos en el momento en que anunciaba a mis padres, tras años de aplazamientos, mi intención de operarme de fimosis. Tenía 17 años y ya iba siendo hora de

---

<sup>2</sup> Es importante destacar que sus recuerdos escolares se centran en el colegio de Escolapios de la calle Mícer Mascó (Valencia) en esa época.

<sup>3</sup> Esa voz *en off* del Palmiro adulto recuerda bastante a la propia del Carlos Alcántara adulto en *Cuéntame*, quien también evaluaba los hechos narrados al principio y al final de cada capítulo de esa serie televisiva.

tener un nardo en condiciones si quería meter en caliente. Y llegó el día. Me desnudé, me puse una bata y entré en el quirófano. Aunque parezca mentira, no tuve que hacer esfuerzo alguno para controlar mi canutillo mientras lo manipulaba aquella preciosidad [la enfermera le afeita el vello púbico] Y empezó lo realmente duro. La tipa me atizó cinco picos de anestesia en la punta del prepucio y alrededores. El dolor cesó y enseguida vino el cirujano acompañado por varios estudiantes de Medicina. Ya no sabía si sentía miedo o una vergüenza atroz. Pasé todo el trance con los ojos cerrados y embadurnado de un sudor helado, mientras el doctor comentaba paso a paso, como si de una retransmisión deportiva se tratase, toda la intervención. ¿Ya puedes mirar? La imagen de mi polla flanqueada por un gran charco de sangre no podía ser más gore, no podía soportarlo y caí desmayado. Llegué a casa hecho polvo. Pero lo peor estaba por llegar. La anestesia perdió su efecto y pese a ponerme el pijama más ancho que tenía, el mínimo roce sobre mi recién emergido glande me hacía ver las estrellas. En la cama era todavía peor, cada vez que mi ciruelín se animaba un poquito, los puntos se estiraban y tenía que sentarme en algún sitio frío para rebajar tensiones. Estuve cerca de dos semanas jodido, pero tanto sufrimiento mereció la pena. (Kubala, 2009: 37)

Como puede comprobarse, los elementos coloquiales son muy variados y algunos encajan con las metáforas coloquiales que veremos después, como *cepillárselo* para referirse a la actividad sexual de su perro Costras y las de *pedal* y *buñuelo* para referirse a una borrachera. Destacan algunos gitanismos, como *chinorri* 'niño', *chorizar* 'robar', así como variadas voces de ámbito jergal como *gayumbos* 'calzoncillos', *potra* 'suerte', *carnaza* 'detalles escabrosos', *papeo* 'comida', *me ponía a cien* 'me excitaba', y *mi viejo se lo curraba*. También aportan un sabor coloquial el uso irónico y burlesco de ciertos anglicismos (Gómez Capuz, 1996), alguno de los cuales es posterior a los hechos narrados, como *customización* para referirse a la habilidad de Palmiro para reconvertir "madelmanes" mutilados en otras figuras cotidianas: por ejemplo, el Madelmán mariner que se había quedado sin pantorrillas se convierte en un muñeco más bajito llamado "Madelman Primera comunión" con las manos en posición orante. También tiene valor humorístico el anglicismo *happening* para referirse a alboroto de gritos, eructos y pedos de adolescentes salidos a los que se ubicaba en el gallinero de un cine de barrio para ver películas "S" en Kubala (2003: 55), y el antiguo anglicismo del boxeo *grogui* en esa misma historieta cuando el acomodador le pega un linternazo a Palmiro por excederse con sus eructos sonoros (Fig. 1).



Fig. 1. Lalo Kubala, El coleccionista de uñas (2003: 55)

Además de la elaboración literaria de la voz narrativa de Palmiro, que ocupa una amplia porción de texto en cada historieta, Lalo Kubala también se preocupa porque los bocadillos de diálogos reflejen ciertas características sociolingüísticas de los hablantes de la época. Por ejemplo, algunos personajes de mayor edad dicen expresiones en valenciano, especialmente la interjección *collons*, transcrita por Lalo como *cojons*. También destaca el intento de caracterización sociolingüística de la típica anciana de pueblo manchego, la Jacinta, que utiliza las interjecciones *redielá* y *reórdiga* (Kubala, 2003: 29), aunque está influida por el habla de doña Rogelia.

Ahora bien, la historieta donde Lalo Kubala más se esfuerza en captar el habla de los diferentes grupos sociales que allí se reúnen es la de los recreativos (Kubala, 2009: 65): el Jefe del local había estado en la Legión y se expresa con un sociolecto vulgar como “cagüen la hostia, te meto un palo que te avió”, “tú te has creío” y “chacho”; la guarrona que se dejaba sobar para jugar partidas gratis y que hablaba también con un sociolecto vulgar diciendo “mira ande se ha metío la jodía bola”; los billaristas que también se expresaban de forma vulgar diciendo “¿te ajuegas un sol y sombra a que te hago cuatro seguías a tres bandas?”; los pijos que se expresaban en un nivel elevado diciendo “que nadie se salga del grupo” y “no descuidéis los flancos y perdonad chicos, siento importunar”; y para guinda el pederasta que se expresaba en un estilo elevado y pedante, en la penúltima viñeta (Fig. 2):





Fig. 2. Lalo Kubala, Los bonitos recuerdos de Palmiro Cpón (2009: 65)

Las intervenciones corales son marcadas con globos de varios deltas, como cuando hablan varios hermanos (Palmiro es el quinto de seis hermanos) o cuando los adolescentes del cine de barrio dispuestos a ver una película S entonan a coro los pareados “Que empiece ya / que el público se va / la gente se cabrea / si no se la menea”, como se ha ilustrado en la Fig. 1.

También se observa la preocupación de Lalo Kubala de reproducir de manera muy clara y expresiva, mediante globos de diversos contornos y letras de diferente tipo, toda una serie de intervenciones lingüísticas especiales, como pensamientos, el habla de alguien borracho, sonidos de placer sexual y sonidos producidos por una fuente externa. Veamos algunos ejemplos:

- a) Los globos con contornos de nubes representan sueños y pesadillas y en muchos casos el texto suele ser sustituido por imágenes icónicas, como si el autor reconociera el carácter más visual que verbal de los sueños. Es el caso del sueño erótico con Mamá Bantú (Kubala, 2003: 6) en la Fig. 3:



Fig. 3. Lalo Kubala, El coleccionista de uñas (2003: 6)

- b) Los globos con contornos temblorosos y algo violentos se especializan en la función de representar momentos de placer sexual, como si el propio globo simbolizara el orgasmo, en una especie de certera metáfora visualizada. Además, el "texto" de esos globos se limita a interjecciones como *jorl*. Vemos ambos aspectos en la Fig. 3 de Mamá Bantú.
- c) De manera similar, los globos normales, pero con delta en forma de burbujas, suelen representar pensamientos, en especial cuando expresa aquellos contrarios a curas y profesores sin atreverse a verbalizarlos (Kubala, 2003: 20-23), así como sus pensamientos eróticos delante de una mujer (Kubala, 2003: 33-47).
- d) Los globos con contornos eléctricos suelen representar voces estridentes y fuertes, como las broncas del profesor en clase (Kubala, 2003: 54), la voz del telefonillo (Kubala, 2009: 24) y la voz de una televisión a todo volumen (Kubala, 2009: 34).
- e) Los globos con líneas onduladas y letras distorsionadas suelen representar el habla confusa de un borracho, en el presentador del Circo Pirri (Kubala, 2003: 57-62).

## Onomatopeyas y metáforas visualizadas

A pesar de la preocupación de Lalo Kubala por la densidad narrativa de sus cartelas, un combinado registro culto y coloquial y la verosimilitud sociolingüística de sus bocadillos de diálogo, la viñetas de Palmiro Capón abundan en otro recurso que, normalmente, se suele asociar con los cómics menos elaborados, más comerciales o que priman la acción sobre el pensamiento: nos referimos a las onomatopeyas. Pensamos que la abundancia de onomatopeyas en el autor se debe a su deseo de reflejar una época adolescente marcada por actitudes violentas (como víctima o verdugo), manifestaciones fisiológicas primarias (pedos y eructos) y satisfacción sexual inmediata, todo muy en la línea de lo que hace gracia en el humor mediterráneo:

- a) La violencia sufrida por Palmiro ante los castigos corporales ejercidos por los curas se refleja con las interjecciones *placa* y *trorch* (Kubala, 2003: 7) y la ejercida por Palmiro sobre insectos con las interjecciones *plas* y *traska* (Kubala, 2003: 50).
- b) Los pedos suelen representarse mediante interjecciones como *preet/prout* y variantes, mientras que los eructos se representan mediante *breurpp* y variantes más largas todavía.

- c) La interjección especializada en el placer sexual es *jori* (que recuerda al humorista Chiquito de la Calzada), como vemos en Fig. 1 y Fig. 3, aunque esa misma interjección puede expresar sorpresa, miedo, susto en otras viñetas (Kubala, 2003: 29).

En cuanto a las metáforas visualizadas o ideogramas, Lalo Kubala utiliza recursos muy estandarizados y poco originales, como notas musicales para representar un texto cantado, la bombilla para representar una idea genial o la idea de operarse de fimosis representada metafóricamente como una losa (Kubala, 2003: 35). La única metáfora visualizada que es producto de una elaboración más original es la del corazón para representar un sentimiento amoroso. Además, fiel al tono erótico-festivo del despertar sexual de Palmiro durante la Transición y a sus peculiares fantasías eróticas, el corazón aparece en contextos bastante extraños, casi propios de una película de Berlanga: por ejemplo, para representar el amor imposible entre una diminuta muñeca de la familia Hogarín y un Madelmán (Kubala, 2003: 14), la complicada relación entre dos cobayas macho (Kubala, 2003: 25), la atracción sexual del perro Costras por un bambi de peluche (Kubala, 2003: 28), o la obsesión de Palmiro por una vecina adulta, doña Jaima (Kubala, 2003: 33), reforzado con la siguiente confesión, casi sacada del guion de una película de Woody Allen: “No sólo me mataba a pajas pensando en ella, sino que además la seguía a todas partes. La quería de veras”.

### **Metáforas verbales, comparaciones coloquiales y otros recursos retóricos. Alusiones culturales e intertextualidad**

Frente a la falta de originalidad en las metáforas visualizadas, Lalo Kubala despliega en sus cartelas de texto narrativo una amplísima batería de metáforas verbales, comparaciones e hipérboles. Uno de los recursos más originales y con mayor garra humorística consiste en comparar realidades de los años 70 con otras actuales, como si el Palmiro adulto fuera un McFly viajero en el tiempo. También compara esas realidades de los 70 con elementos de la cultura pop y de masas, que funcionarían como “centros de atracción semántica” (Gómez Capuz y Rodríguez, 2002). El teórico anacronismo e inadecuación de la metáfora/comparación es lo que genera ese fuerte efecto humorístico:

1. En Kubala (2003: 14), Palmiro interpreta los cuadros de santos mártires de la parroquia en términos modernos y piensa que San Lorenzo hace barbacoas, San Sebastián como indio asaeteado por una tribu rival, Santa Lucía llevando un Martini con aceitunas cuando lo que lleva son sus ojos, Santa Águeda con dos flanes coronados por una cereza cuando lo que lleva son sus pechos cortados.
2. En Kubala (2003: 39) el autor compara a los Scouts con una secta (retratos del líder fundador) y el uniforme de Lobato con el uniforme de colegial de Angus Young en AC/DC.

3. Describe los ojos y la mirada del Madelmán como alguien que es consumidor de LSD (Kubala, 2003: 13, 56) y dice que unos pollitos de color azul y rosa eran psicodélicos.
4. La combinación de aerosol y mechero para matar moscas lo compara con el napalm por su efecto devastador (Kubala, 2003: 50). Cuando describe cómo se movían las moscas a las que habían arrancado el ala dice que se movían como si bailasen *breakdance*.
5. En sus fantasías sexuales, imagina a doña Jaima como una Emmanuelle en un sillón de mimbre (Kubala, 2003: 33) y describe a Velma de Scooby Doo, “con un morbazo que se salía, vestida como las Tatu con faldita plisada y calcetines de colegiala” (Kubala, 2009: 33).
6. Compara los obstáculos que él mismo se imaginaba y debía sortear en la vuelta a casa desde el colegio con las actuales pantallas o niveles de videojuegos.
7. Finalmente, compara a algunos curas especialmente sádicos con los brutos mecánicos del doctor Infierno en la serie Mazinger Z y en sus fantasías Palmiro se transmuta en Koji Kabuto (Kubala, 2003: 7-9).

Aunque *Palmiro Capón* es un recuerdo nostálgico y amable de la infancia y adolescencia, ya asoman algunas metáforas cosificadoras que luego serán habituales en el enfoque esperpéntico de *Barbaritats valencianes*. En *Palmiro Capón* la metáfora cosificadora tiene aún un tono erótico-festivo y escatológico, como ocurre al referirse a los pechos de una mujer (*castañas, balones, melones, globos*) o al miembro viril (*cacahuete, ciruelín, chorra, nabo, pincel, calvito*). En cuanto a las funciones fisiológicas, hay un doble sentido entre término literal y metafórico y una comparación hiperbólica cuando en sus aventuras como scout dice “me fui detrás de un pino y planté otro, gozando más que si estuviese en el toilette de un parador”. También hay hipérbole cuando dice que un boli bic con chuletas grabadas con un alfiler se convierte en un “mini Larousse”. Al describir ambientes sucios y cutres, como el bar Filadelfia, no solo hace una descripción casi esperpéntica de su propietaria doña Rosario (“una mujer separada que medía 1,85, calzaba un 44 y se parecía a Rod Stewart”) sino que siembra la historietas de ironías como “maternal elefanta”, “selecta clientela” y “ambrosías” para referirse a platos caseros y cutres como caracoles, riñones al Jerez y zarajos de Cuenca.

### **Tono e intención: evocación nostálgica, actitud picaresca, caricatura y leve crítica social**

Retomando el tono de las metáforas y las comparaciones recién comentadas, podemos concluir que el tono predominante en las historietas de Palmiro Capón es una evocación nostálgica de la infancia y adolescencia de los años 70 en el seno de una familia numerosa. Las historietas son bastante cómicas porque esa nostalgia se sazona, como hemos visto, con un tono de “mucho sorna y nula corrección política”<sup>4</sup>, y

---

<sup>4</sup> Así se describe el tono de la obra en la propia entrada de la Wikipedia: [https://es.wikipedia.org/wiki/Palmiro\\_Capón](https://es.wikipedia.org/wiki/Palmiro_Capón) (Fecha de consulta: 15 octubre de 2015).

además la descripción de su aprendizaje sexual (temática común a otros cómics autobiográficos, como hemos visto) abunda en elementos escatológicos, muy del gusto del humor valenciano y mediterráneo. No hay apenas posicionamiento ideológico del personaje, ni siquiera desde su voz como adulto. Su lucha contra los curas del colegio se inscribe más bien en ese proceso de aprendizaje para la vida, al estilo del *Lazarillo*. Y en ese sentido lo que sí podemos apreciar es una clara actitud picaresca, como si Palmiro fuera un Lázaro moderno de clase media.

Este enfoque picaresco ya se observa en la primera historieta, donde el Palmiro adulto expresa su declaración de intenciones: “desde esta semana voy a ir desgranando episodios de mi atribulada vida. Quisiera así, con este ejercicio de memoria, mostrar la belleza de lo cotidiano frente a vidas aparentemente más intensas”. Pero el elemento picaresco más notable lo encontramos cuando Palmiro justifica su comportamiento como adulto por la experiencias que tuvo como niño y adolescente, como una especie de determinismo conductual:

- a) Reconoce que su afán consumista ya le viene desde pequeño, cuando era adicto a la venta por correo anunciada en periódicos o revistas y siempre le timaban (Kubala, 2003: 5).
- b) Como hemos visto al hablar del bar Filadelfia, en Kubala (2003: 17) reconoce que su afición por los bares cutres es una consecuencia de sus visitas a ese bareto.
- c) En una entrevista con un cura llamado “El cacahuete”, este le advierte que “si continúa con esa temprana y desmesurada afición, le pronostico que acabará convirtiéndose en un esclavo del sexo”, y la viñeta siguiente, la última de la historieta, muestra a Palmiro adulto siendo fustigado con un látigo por un ama *dominatrix*.
- d) Palmiro reconoce que su título de Bachiller es un fraude porque fue un experto copión (Kubala, 2003: 18).

### ***Barbaritats Valencianes*: dura crítica sociopolítica del pasado inmediato. Conversión de la realidad en esperpento**

Como hemos indicado antes, Santiago García (2010: 241-242) observa que, en los últimos años, se constata un cierto agotamiento de la autobiografía individual, y que esta poco a poco va derivando hacia la memoria y el testimonio social de un determinado grupo (mujeres, gays, minorías étnicas, ciudadanos indignados). Parece que el propio Lalo Kubala ha experimentado, casi de manera intuitiva o inconsciente, ese proceso al pasar del individualista *Palmiro Capón* a los problemas sociopolíticos de la Comunidad Valenciana en *Barbaritats valencianes*.

García detecta este cambio de tendencia con la participación de los historietistas en la prensa periódica al abordar temas actuales, hasta el punto de colaborar con periodistas y publicar libros-reportaje como *El Informe 11-S: una novela gráfica* (2006) de Jakobson y Colon, o el más cercano a nuestro ámbito *11-M. La novela gráfica* de Gálvez, Guiral, Mundet y González. También destaca las diversas obras de

Joe Sacco, aunque creemos que el precedente más inmediato de *Barbaritats valencianes* está en el ámbito francés, con *El negocio de los negocios* de Denis Robert sobre la corrupción en el ámbito europeo y *La cara oculta de Sarkozy* de Cohen, Malka y Riss, donde “el trabajo de documentación sirve finalmente a una intención humorística” (García 2010: 242), al igual que en la obra que comentamos.

En *Barbaritats valencianes* alternan los textos en valenciano de Xavi Castillo con las viñetas satíricas de Lalo Kubala en castellano. Se trata de un libro dividido en cuatro capítulos sobre el gasto excesivo y la corrupción en los veinte años de gobierno del PP en la Comunidad Valenciana: la visita del Papa y el accidente de metro; el aeropuerto de Castellón; los eventos de Fórmula 1 y Copa América junto con las recalificaciones urbanísticas; el cierre de Canal 9. Este formato más amplio de cuatro grandes capítulos con clara unidad temática le permite a Lalo Kubala desarrollar al máximo sus buenas dotes como narrador.

### **Voces narrativas y personajes. Empleo de los registros del lenguaje. Diglosia**

Al igual que en *Palmiro Capón*, Lalo Kubala combina en sus cartelas narrativas el registro culto y el coloquial con similar destreza, pero no lo hace con un propósito meramente humorístico, sino que pretende una labor de denuncia social y también intenta conseguir un efecto de contraste que genere una estética esperpéntica. Aunque lo veamos en el último apartado, todos los esfuerzos de Kubala se dirigen a ofrecer una visión esperpéntica de la clase política valenciana vinculada al PP. Y en este sentido coincide plenamente con la visión de esperpento en Valle Inclán que planteaban Cardona y Zahareas (1987: 62): “los aspectos absurdos de las falsas apariencias y aspiraciones presuntuosas de la España oficial se exageran hasta tal punto que el sujeto adquiere un aire ridículo y desagradable”. Y ese “sujeto”, en *Barbaritats valencianes*, no es otro que el expresidente de la Comunitat Francisco Camps. De hecho, en la primera página confeccionada por Lalo se ridiculizan sus pretensiones de convertirse en un gobernante supremo que recibe al Papa, por medio de una descripción donde el registro culto y pomposo (y la comparación grotesca de Camps con Carlomagno) alterna con expresiones coloquiales y valencianismos que descubren el origen humilde del personaje (Kubala y Castillo, 2015: 18):

En aquel instante, Paco Camps debió sentirse como la reencarnación de Carlomagno. El mismísimo Papa de Roma llegaba hasta su reino para bendecir su buen gobierno. Paquito, el bon xiquet de Poble Nou, ungido como “Imperator Augustus”. Todos sus denuedos para alimentar su enfermizo egocentrismo tocaban techo. Camps había alcanzado la gloria en vida.



La analogía grotesca con el Imperio Romano (Fig. 4) es manifiesta cuando se compara el Ferrari que conduce Camps en el circuito de Cheste con una cuádriga de circo romano (Kubala y Castillo, 2015: 67):



Fig. 4. Lalo Kubala y Xavi Castillo, *Barbaritats valencianes* (2015: 67)

Más adelante, al describir las pretensiones de Camps por codearse con la jet set mundial en una Valencia convertida en la Ciudad de los Eventos, Lalo hace una acumulación desmesurada de anglicismos esnobistas (a veces escritos de forma coloquial) que alternan otra vez con elementos coloquiales y localismos valencianos (Kubala y Castillo, 2015: 87):

El xiquet de poble soñaba con saber desenvolverse mezclado con toda la jet del mundo mundial y se puso las pilas. Su vocabulario y su armario se fueron llenando de *dinner jackets*, trajes *Bespoke* con ojales *Henry Poole* y *Ticket Pocket*, pantalones con *trabilla* italiana, camisas con *cutaway collar* y zapatos *Bluncher*. Todo un despliegue para que aquel majadero que ocupaba la Generalitat, convertido ahora en un "fashion victim", diluyese su catetismo al "arrejuntarse" con la "biutiful pípol".

El registro culto, el coloquial y los pseudoextranjerismos burlescos también contribuyen a la descripción esperpéntica del arribista Jesús Ger, colaborador de Carlos Fabra (Kubala y Castillo, 2015: 44-45). Obsérvese el pseudoanglicismo

*neocutrelux style*, que recuerda al lenguaje de Forges, y la comparación degradante *parques de ocio calidad bazar chino de extrarradio*:

La génesis de esta estúpida infraestructura no se puede entender sin la figura de Jesús Ger. Un exreparador de lavadoras reconvertido promotor inmobiliario y que, montándose en la ola los pelotazos urbanísticos, construyó el engendro de Marina D'Or. La obra cumbre del "neocutrelux style", compuesta por 5.000 apartamentos, cinco hoteles, el mayor balneario de agua científico del mundo y varios parques de ocio calidad bazar chino de extrarradio.

### **Metáforas verbales, comparaciones coloquiales y otros recursos retóricos. Alusiones culturales e intertextualidad**

Del mismo modo, en *Barbaritats valencianes*, las metáforas y comparaciones tan habituales en el estilo narrativo de Lalo Kubala se ponen al servicio de un propósito esperpéntico, basado en la ironía y en un fuerte contraste humorístico que genera un efecto grotesco. Veamos algunos ejemplos significativos:

1. Una de las descripciones más grotescas es la del artista plástico Ripollés (Kubala y Castillo, 2015: 48). Lo describe como "una mala caricatura de Dalí cruzado con un Miró y un Picasso en sus horas más bajas", utiliza una metáfora degradante al llamarlo "creador de rotonda de polígono" y consigue el culmen de lo grotesco al comparar al personaje con dos realidades que no tienen nada en común entre sí, ya que esto genera un contraste típico del esperpento: "la creatividad parecida a la que tendría la fusión imposible entre el talento artístico de un crío con TDA [hiperactividad] y un percebe". Esa tendencia de Lalo a comparar un personaje con otros dos que no tienen nada en común también se da al describir a Bernie Ecclestone como "un personaje singular al que le gusta mezclar glamour y campechanía a partes iguales, como si fuera el fruto de la hibridación imposible entre Andy Warhol y Doña Rogelia". Podemos ver ambas caricaturas esperpénticas en Fig. 5:





Fig. 5. Lalo Kubala y Xavi Castillo, *Barbaritats valencianes* (2015: 48, 69, 93)

2. Hay contraste humorístico cuando (Kubala y Castillo, 2015: 69) Lalo hace comparaciones grotescas para destacar el escaso contenido científico del Museo de Ciencias Príncipe Felipe al decir que “esta colosal estructura, que recuerda al esqueleto de una ballena, tiene por dentro menos cosas que la que se tragó a Gepeto y Pinocho. Un descomunal continente con un contenido similar al de un museo de pueblo”, a la vez que lo remata con una de las pocas metáforas visualizadas del libro donde el Museo equivale a la suma del esqueleto de una ballena y un horno microondas doméstico. Además, lo remata con un juego de palabras cuando dice que “provoca gastos de refrigeración que dan escalofríos”. Lo vemos en la Fig. 6:



Fig. 6. Lalo Kubala y Xavi Castillo, *Barbaritats valencianes* (2015: 69)

3. Al hablar de la empresa que adquirió el aeropuerto de Castellón, SNC-Lavalin, hay un juego de palabras y oxímoron: "pese a tener nombre de detergente, está vetada por el Banco Mundial por el uso de prácticas sucias". Más grotesco es el oxímoron de "aeropuerto peatonal".

La afición de Lalo Kubala por comparar personajes y anécdotas de sus historietas con elementos de la cultura pop, en especial películas, se mantiene en este libro, pero cargando las tintas y creando un claro efecto de parodia grotesca de raigambre esperpéntica:

1. Así, en la Fig. 7 se compara a Francisco Camps y Rita Barberá con los protagonistas de la película *Titanic* cuando alude a la America's Cup y a la buena sintonía que había entre ellos, reforzado además por el anglicismo irónico *dream team* (Kubala y Castillo, 2015: 77):



Fig. 7. Lalo Kubala y Xavi Castillo, *Barbaritats valencianes* (2015: 77)

2. El promotor inmobiliario Jesús Ger es comparado con el personaje de Javier Bardem en *Huevos de oro* de Bigas Luna.
3. Los hombres de Juan Cotino encargados de coordinar la visita del Papa y de sacar beneficio económico son llamados la "Cotinos's Crew" y Lalo los dibuja como si fueran los protagonistas de *Reservoir Dogs* de Tarantino, en una velada alusión ciertas prácticas mafiosas, como podemos ver en la Fig. 8:



Fig. 8. Lalo Kubala y Xavi Castillo, *Barbaritats valencianes* (2015: 20)

4. Cuando el vendedor de fitosanitarios Vicente Vilar se rebela contra Fabra, habiendo de por medio infidelidades matrimoniales, Lalo lo describe como "El de los fitosanitarios, su mujer y otras cosas del meter", referencia a una película S española, a lo que se añade la ironía de definir su empresa de fitosanitarios como "poco higiénicos negocios" (Kubala y Castillo, 2015: 47).
5. Finalmente, consigue un propósito grotesco al establecer una comparación y un imposible parentesco entre Santiago Calatrava y los hermanos Calatrava (Kubala y Castillo, 2015: 69) al llamarlo "el hermano listo de los tres Calatrava", tal como se ha visto en la parte inferior izquierda de la anterior Fig. 5.

### **Tono e intención: dura crítica sociopolítica. Estética deformante y esperpéntica para explicar una realidad esperpéntica**

La variedad y contraste de registros lingüísticos, la parodia, las comparaciones grotescas, la ironía y el oxímoron que hemos visto en los dos apartados anteriores revelan la clara voluntad de Lalo Kubala de explicar los pelotazos urbanísticos, el derroche del dinero público y la corrupción de manera similar al esperpento que utilizó Valle Inclán para denunciar la España atrasada y caciquil de la Restauración. No en vano el libro lleva por subtítulo "un repàs de l'esperpent valencià". Además de todos estos recursos, en este apartado podemos señalar otras operaciones también fundamentales para crear una estética esperpéntica:

1. Desclasificar a los personajes, de manera que todos tienen en común la vagancia, la golfería y el deseo de enriquecerse rápidamente, como cuando dice que dentro del PP el sector del Opus y el sector pijo comparten su afición por el dinero (Kubala y Castillo, 2015: 21).
2. Deshumanizar a los personajes para quitarles su condición humana y convertirlos en peleles o fantoches. La deshumanización tiene tres variantes:
  - a) Convertirlos en muñecos o marionetas, como cuando los implicados en casos de corrupción cuentan su historia en verso en un teatrillo, a modo de farsa renacentista o sainete de Escalante (Kubala y Castillo, 2015: 59). Más adelante, Ecclestone, Camps y Rita escenifican su buena sintonía interpretando una escena de Romeo y Julieta (Kubala y Castillo, 2015: 93).
  - b) Animalizarlos, como cuando Lalo dibuja como moscas con cabeza humana a los golfos y aprovechados que vienen a Valencia a conseguir dinero fácil, entre ellos Correa y El Bigotes (Kubala y Castillo, 2015: 77), véase Fig. 9.
  - c) Cosificarlos, al describir a los personajes por los objetos que los caracterizan, por ejemplo al describir al sector pijo del PP como los de "la gomina y la nuca ensortijada" (Kubala y Castillo, 2015: 21).



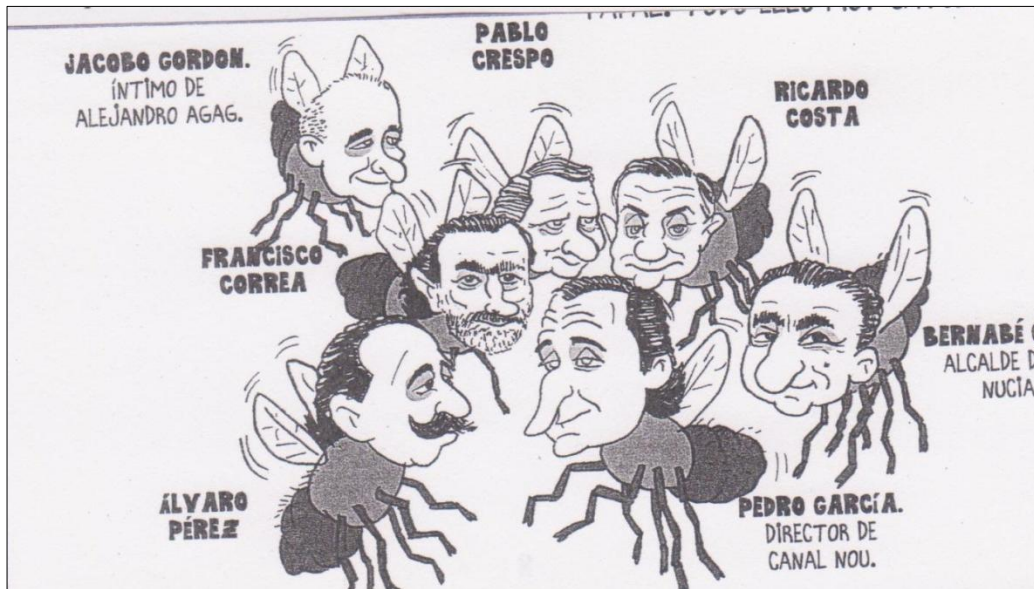


Fig. 9. Lalo Kubala y Xavi Castillo, *Barbaritats valencianes* (2015: 22)

3. La descripción de espacios y ambientes chabacanos y horteras. Ya hemos visto algunos de esos ejemplos, al definir Marina d'Or como "neocutrelux style" y "varios parques de ocio calidad bazar chino de extrarradio". De la misma manera, se caricaturiza a Ripollés como "creador de rotonda de polígono" y que utiliza como paleta de pintura la paella sucia del domingo (Fig. 4). Recuérdese también la burla sobre el escaso contenido del Museo de Ciencias Príncipe Felipe, al que compara con un museo de pueblo. Pero el ejemplo más duro es cuando describe los continuos deterioros materiales del Palacio de las Artes Reina Sofía y sentencia: "todo esto puede llevarnos a pensar que está gafado, que sus formas caprichosas son capaces de atraer el mal. En definitiva, un edificio maldito que destruye todo lo que tiene cerca". Para darle un tono más esperpéntico y siniestro a este edificio, llega a compararlo con el Overlook Hotel de la película *El resplandor* y con el Edificio Dakota donde se rodó *La semilla del diablo* y donde mataron a John Lennon (Kubala y Castillo, 2015: 70).

## Conclusiones

Así pues, los ejemplos con los que hemos ilustrado estas páginas demuestran que Lalo Kubala ha sabido evolucionar, al igual que otros muchos escritores de novela gráfica, desde el tono intimista y autobiográfico de *Palmiro Capón* hasta la sátira sociopolítica en *Barbaritats valencianes*. En ambas obras, ha sabido conservar las características básicas de su estilo, en especial la densidad narrativa y la sabia combinación de estilo culto y coloquial para generar humor. Lo que ha variado es el tono y el enfoque: la evocación nostálgica y amable de Palmiro, su alter ego, a veces endurecida por un humor políticamente incorrecto, algo machista, materialista y picaresco, deja paso a una visión muy negativa de la clase política en *Barbaritats valencianes*, donde el enfoque muestra notables semejanzas con el esperpento de Valle Inclán y sus

mecanismos de deshumanización de los personajes mediante la cosificación, la animalización y la muñequización, mecanismos que, en ocasiones, se han comparado con el distanciamiento de Brecht y su teatro épico, ya que en esta última obra Lalo muestra en efecto una absoluta lejanía y falta de empatía con los políticos satirizados<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> Deseo agradecer a Lalo Kubala su amabilidad por permitirme reproducir las viñetas que ilustran este trabajo y lo hacen más ameno, atractivo y comprensible para el lector.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- BALDÓ, Felip (2006). *Cuadernos de Imagen para Bachillerato*. Paterna: ECIR.
- CARDONA, Rodolfo; ZAHAREAS, Anthony (1987). *Visión del esperpento*. Madrid: Castalia.
- GARCÍA, Santiago (2010). *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.
- GASCA, Luis; GUBERN, Roman (1994). *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra.
- GÓMEZ CAPUZ, Juan (1996). "Observaciones sobre la función de los extranjerismos en español coloquial: valores estilísticos, semánticos y pragmáticos". En Antonio Briz y Grupo Val.Es.Co. (eds.), *Pragmática y Gramática del Español Hablado. Actas del II Simposio sobre análisis del discurso oral*, Zaragoza: Pórtico, pp.305-310
- GÓMEZ CAPUZ, Juan (2000). "La creación léxica (II): neologismos formales y neologismos externos al sistema". En Antonio Briz y Grupo Val.Es.Co. (eds.), *¿Cómo se comenta un texto coloquial?*, Barcelona: Ariel, pp.143-167.
- GÓMEZ CAPUZ, Juan; RODRÍGUEZ, Félix (2002). "El lenguaje de los soldados". En Félix Rodríguez (ed.), *El lenguaje de los jóvenes*, Barcelona: Ariel, 2002, pp.265-290.
- GÓMEZ CAPUZ, Juan (2007). "El lenguaje del Neng de Castefa como estereotipo lingüístico de la subcultura dance y el argot juvenil actual", en <http://www.um.es/tonosdigital/znum14> [13 de octubre de 2015].
- GÓMEZ CAPUZ, Juan (2009). "Las letras de las canciones de pop-rock español como textos poéticos: hacia un modelo alternativo de educación literaria en ESO y Bachillerato", en <http://www.um.es/tonosdigital/znum17> [13 de octubre de 2015].
- GUIRAL, Antonio et al. (1993). *Veinte años de cómic*. Barcelona: Vicens-Vives.
- KUBALA, Lalo (2003). *El coleccionista de uñas*. Barcelona: Ediciones El Jueves.
- KUBALA, Lalo (2009). *Los bonitos recuerdos de Palmiro Capón*. Barcelona: Ediciones El Jueves.
- KUBALA, Lalo; CASTILLO, Xavi (2015). *Barbaritats valencianes*. Valencia: Ediciones Pot de Plom.
- TUBAU, Ivan (1987). *El humor gráfico en la prensa del franquismo*. Barcelona, Mitre.

## **SUBLEVACIÓN DEL SEXO FEMENINO Y LIBERACIÓN HOMOERÓTICA: LAS CLAVES CONTESTATARIAS DE *LISÍSTRATA* DE RALF KÖNIG**

THE UPRISING OF THE FEMININE SEX AND HOMOEROTIC LIBERATION:  
THE REBELLIOUS KEYS OF RALF KÖNIG'S *LYSISTRATA*

**DAVID GONZÁLEZ DE LA HIGUERA GARRIDO**  
Universidad Complutense de Madrid

En la Grecia Clásica, la comedia de *Lisístrata* (411 a. C.) tenía un fin pacificador y, junto con *Los acarnienses* y *La paz*, suponían una protesta contra la guerra. Sin embargo, en *Lisístrata* aparece un ingrediente fundamental que caracteriza todo el argumento: la huelga sexual de las mujeres. Este elemento se recupera, lógicamente, en la historieta del mismo nombre creada por Ralf König (1987), pero incorpora la libertad en las relaciones amorosas entre hombres (ingrediente que no debe sorprender al lector más avezado, ya que es conocido como autor de cómics de temática gay). Los dibujos que presenta, tendentes a la caricatura de carácter cómico y grotesco, y su registro, propio del vodevil, otorgan a la historieta una carga imposible de atisbar en la antigua comedia de Aristófanes, por lo que debe ser comentada en detalle. En definitiva, este artículo pretende centrarse en la figura del personaje de Lisístrata como aquella que “disuelve el ejército” y, por lo tanto, consigue sublevar al sexo femenino, y a la vez incidir en la masa colectiva de los hombres que, desprovistos de sus esposas, no les queda más remedio que “consolarse” entre ellos. De este modo, la hilaridad y el absurdo hacen mella en este cómic de Ralf König pero, sobre todo, resalta por su carácter reivindicativo, en primer lugar, a favor de un colectivo minoritario y normalmente marginado (el homosexual), y en segundo lugar, a favor de la liberación de la mujer en todas sus facetas existenciales. En fin, se trata de dos claves contestatarias que perfilan los cimientos del cómic, y que redundan en el propósito inicial de la comedia de Aristófanes, a saber, la pacificación y el compromiso social.



Sin embargo, mucho se ha discutido sobre la actitud hacia las mujeres de Aristófanes. Mientras que un sector afirma el feminismo de nuestro autor (Wright, 1923; Seltman, 1955), y reconoce el texto de *Lisístrata* como una defensa de la emancipación de la mujer, otro sector defiende la marcada misoginia de nuestro autor en varias cuestiones. Por ejemplo, Ussher observa que las mujeres en sus obras están obsesionadas con el sexo y que las mujeres mayores están estereotipadas como feas, indecentes y putas<sup>1</sup>. En la misma línea, Wilson afirma tajantemente que "it is time for the presentation of *Lysistrata* as the high-minded ancestor of modern pacifist and feminist movements to disappear from the histories of Greek literature" (1982: 161). Sin embargo, otros prefieren ser neutrales al respecto, como Pomeroy, quien afirma que las obras de Aristófanes "reveal a range of attitudes toward women from misogyny to sympathy, and probably reflect, with the distortion to be expected in comedy, the feelings of the Athenian audience" (1975: 112).

Hay que tener en cuenta, además de la intención que tuvo Aristófanes a la hora de crear la comedia, qué era lo que demandaba el público en el año 411 a. C. Para empezar, la mayoría de personas que asistían como público a las representaciones eran hombres, y esperaban la inclusión en la comedia de elementos religiosos y musicales, además del humor y el ridículo que es corriente en este tipo de drama<sup>2</sup>, y evidentemente, las mujeres salían mal paradas en este aspecto.

Efectivamente, la perspectiva misógina era común en la sociedad ateniense. Como afirma Wright, "the Greek world perished from one main cause, a low ideal of womanhood and a degradation of women which found expression both in literature and social life" (1923: 1). Por su parte, Rachel Finnegan destaca que las mujeres debían estar controladas en todo momento por el sexo masculino (ya sea su padre o su marido), de forma que estuvieran siempre bajo un control estricto<sup>3</sup>. Y toda esta situación tiene su reflejo en el teatro: "drama presents, therefore, a male image of how members of the female sex regard their station in life, and the values espoused by society" (Finnegan, 1995: 67). A este respecto, cabe recordar al lector, como muy bien hace Finnegan, la máxima de Aristóteles en su *Política* (I, iv, 8): "De todas suertes, la relación de superioridad existe constantemente de la especie masculina a la femenina, del macho a la hembra" (1932: 31). Por lo tanto, veremos cómo en la

---

<sup>1</sup> "Women (old and young) are obsessed with sex and drink" (Ussher, 1979: 13). Como veremos, esta visión de la mujer constituye un cliché que Aristófanes explotará en sus comedias.

<sup>2</sup> Douglas MacDowell hace buena cuenta de ello en su monografía dedicada a las comedias de Aristófanes: "Aristophanes was writing scripts for performance on particular occasions before a large audience which consisted predominantly of male citizens living in or near the town of Athens [...] They expected a performance in a traditional form, including religious and musical elements, and also ribald humour and ridicule of members of their own community" (1995: 26).

<sup>3</sup> "It was a common belief that the female sex, being weaker and more prone to vice, should be kept under strict control. This view, which manifested itself in various aspects of Athenian custom and law, was also reflected in literature" (Finnegan, 1995: 59).

comedia de Aristófanes las mujeres son veneradas y burladas a un tiempo, y también cómo ciertos tópicos en el comportamiento de la mujer tienen su correlato cómico en *Lisístrata*. Por otra parte, muchos críticos están de acuerdo en afirmar que el tema fundamental de *Lisístrata* es la paz; la paz que persiguen las mujeres con su huelga de sexo<sup>4</sup>.

No obstante, lo que nos interesa realmente es la relación de las mujeres en *Lisístrata*, ya que es la esencia de la comedia y lo que rescatará Ralf König para la creación de su versión al cómic. Efectivamente, las mujeres cómicas usan una forma potencialmente humorística para combatir la sed belicosa de los hombres: mediante una huelga de sexo que comienza Lisístrata. La preocupación de Lisístrata, obviamente, no afecta solo a su propia gente, sino que también afecta a todos los griegos que sufren en la guerra; sin embargo, las mujeres son las únicas que aceptan y comprenden estos hechos, de forma que sacrifican su vida normal familiar por el destino de una guerra inútil<sup>5</sup>. Además, las mujeres imponen su propia manera de gobernar la polis, de manera similar a como gobiernan su vida familiar. De este modo, cuando el Delegado del Consejo le pregunta a Lisístrata cómo van a administrar el dinero, la respuesta de la mujer no deja lugar a dudas: "¿Por qué lo consideras extraño? ¿No os administramos nosotras también los dineros de la casa en todo tipo de actividad?" (Aristófanes, 1994: 173). Posteriormente, Lisístrata le muestra cómo ellas van a poner fin a la guerra utilizando símiles propios de las tareas del hogar, típicamente femeninas, por supuesto:

LISÍSTRATA: Igual que con la madeja, cuando está enmarañada, que la cogemos así y tiramos de ella por debajo de nuestros husos, parte por aquí y parte por allá, así exactamente vamos a desenmarañar esta guerra, si se nos deja hacerlo, tirando de ella por diferentes caminos a través de embajadas dirigidas una aquí y otra allá.

EL DELEGADO DEL CONSEJO: ¿Según el modelo, pues, de lanas, madejas y husos os creéis que vais a poner fin a una situación terrible, insensatas?

LISÍSTRATA: Y lo que es más, si vosotros tuvierais algo de sentido común, toda vuestra vida pública la administraríais según el modelo de estas nuestras lanas (Aristófanes, 1994: 184-185).

Por lo tanto, la polis debe administrarse y gobernarse como se hace en lo privado, como muy bien explica José Luis de Miguel Jover: "Atenas no debe actuar con

---

<sup>4</sup> Así lo ven MacDowell: "So the theme of personal and domestic harmony between women and men enhances the theme of ending the war, which is the principal focus of the play" (1995: 250); Finnegan: "that of sexual gratification as an incentive to, and a symbol of, the establishment of peace" (1995: 98); José Luis de Miguel Jover: "La paz es, con todo, el telón de fondo del auténtico debate político que alienta la *Lisístrata*: la paz como instrumento para reinstaurar el antiguo clima de diálogo que presidió la vida pública ateniense" (1997: 295); entre otros.

<sup>5</sup> "In Aristophanes, war is presented as a curse to both men and women (e. g. Dikaiopolis, Trygaios and Lysistrata), who are concerned not only about the state of Athens, but also about their personal and family needs" (Finnegan, 1995: 95-96).

mano dura como ha hecho hasta ahora, sino como es habitual en las mujeres, con «familiaridad» (οικείως, 1117). Se precocina, pues, una Hélade que, para asegurar su supervivencia, deberá regirse en lo público como lo hace en lo privado. Tras la tolerancia implícita en este nuevo estilo de filosofía política, se implantará la bella utopía de la reconciliación de la Hélade” (1997: 306).

No obstante, como se trata de una comedia, las mujeres no son siempre veneradas, sino que en muchas ocasiones son también vituperadas con los tópicos manidos que manejaba la sociedad ateniense. Así ocurre, por ejemplo, en la escena del juramento de las mujeres, donde se sustituye en el rito la sangre por vino, creando una serie de elementos jocosos que relacionan a la mujer con un ser beodo:

CALONICA: (*Mirando la copa y la jarra con admiración, avidez y encandilamiento.*) ¡Queridísimas mujeres, qué gran cacharrería! (*Cogiendo la copa con sus dos manos.*) Ésta, realmente, ¡qué gusto dará nada más cogerla!

LISÍSTRATA: (*A Calonica que ha cogido la copa.*) ¡Ésta déjala aquí y agarra conmigo este verraco! (*Así lo hace Calonica.*) (*Con fervor religioso.*) ¡Soberana Persuasión y, tú, copa de la amistad, acepta, favorable a las mujeres, estas ofrendas sacrificiales!

CALONICA: ¡Buen color sí que tiene la sangre esta, y gorgotea primorosamente!

LÁMPITO: ¡Y, realmente, cí que ezhala un zuave olor, por Cáztor!

MIRRINA: (*Inclinándose sobre la copa y aspirando el aroma que se desprende del vino.*) ¡Permitidme, mujeres, que sea yo la primera en... jurar! (Aristófanes, 1994: 142-143).

Sin embargo, la visión cómica de la mujer suele relacionarse con su apetito sexual voraz<sup>6</sup>. Hay múltiples ejemplos en *Lisístrata* de este tópico, pero destaco este pasaje donde Lisístrata le cuenta su plan a Calonica, pero esta piensa todo el rato en un pene, sin duda por el equívoco que provoca la voz **πραγμα**, ya que significa en general 'asunto', 'cosa', pero en particular, por eufemismo, 'pene':

CALONICA: ¿Y qué es, querida Lisístrata, eso para lo que a la postre nos convocas, finalmente, a las mujeres? ¿Qué asunto es ése? ¿De qué magnitud?

LISÍSTRATA: Grande.

CALONICA (*Con entusiasmo manifiesto.*) ¿No será también grueso?

LISÍSTRATA: ¡También grueso, por Zeus!

CALONICA: (*Decepcionada y perpleja.*) Y entonces, ¿cómo es que no estamos ya todas aquí?

LISÍSTRATA: (*En tono magistral y un tanto afectado de suficiencia.*) No es ése el sentido de mis palabras; que si lo fuera, rápidamente nos habríamos reunido. Se trata, por el contrario, de un asunto examinado y reexaminado por mí y zarandeado a costa de muchos insomnios.

CALONICA: (*Sigue en sus trece, obsesionada por el sexo.*) Será seguramente, entonces, digo yo, una cosa fina eso tan zarandeado.

LISÍSTRATA: (*De nuevo en tono solemne.*) Tan fina como que la salvación de Grecia entera está en manos de sus mujeres (Aristófanes, 1994: 124-125).

---

<sup>6</sup> “The general comic view of women is that they have a depraved and insatiable appetite for sex” (Finnegan, 1995: 106).

Efectivamente, el sexo es un punto especialmente importante en las comedias de Aristófanes; de hecho, el habla de este autor es rica en expresiones que hacen referencia al humor sexual y escatológico<sup>7</sup>. No obstante, el tema del sexo destaca en *Lisístrata*, ya que hay muchos ejemplos de cómo las mujeres se comportaban en la cama con sus maridos<sup>8</sup>. Como resulta evidente, Lisístrata condena el placer femenino por cumplir los propósitos de su plan.

El personaje de Lisístrata es interesante, porque a la vez que actúa como una heroína ya que pretende resolver la crisis del mundo heleno por sus propios medios, está caracterizado como un personaje que contribuye al carácter obsceno de la obra<sup>9</sup>. Sin embargo, para MacDowell Lisístrata representa la dignidad que Aristófanes demuestra por la mujer, aunque se ría de ella durante toda la comedia: "Lysistrata is indeed a dignified figure who commands respect throughout the play, and her dignity is not undermined when she occasionally makes a humorous or cynical remark" (1995: 247). De hecho, para algunos críticos, la determinación y las dotes de liderazgo de Lisístrata forman parte de un saber típico del sexo masculino<sup>10</sup>. Gracias a este personaje, realmente puede hablarse de una interpretación de la comedia aristofánica en clave feminista (que es como lo va a entender Ralf König en su cómic)<sup>11</sup>.

En el final de *Lisístrata*, es importante la figura de la Reconciliación, ya que es simbolizada por una bella joven a la que los guerreros atenienses y espartanos, desesperados por su falta de sexo, quieren desflorar. No obstante, lo que realmente sorprende del final de esta comedia es que no le sigue ninguna proposición seria: la comedia termina con canciones y bailes.

Fundamentalmente, lo que hay que tener claro es que la comedia de *Lisístrata* está concebida como un "juguete teatral", y que la clave de la obra es que Aristófanes presenta a los espectadores una situación utópica<sup>12</sup>. Sin embargo, la figura de Lisístrata irá evolucionando con el tiempo, encarnando a lo largo del siglo XX los

---

<sup>7</sup> Para más información sobre el estilo de Aristófanes, cf. Ussher (1979: 21-23).

<sup>8</sup> "Sex within marriage is a common theme which is demonstrated most clearly and openly in *Lysistrata*" (Finnegan, 1995: 113).

<sup>9</sup> "Lysistrata does act like a heroine (or a comic hero) in her attempt to solve a crisis, but on the other hand, she is portrayed, in typically comic style, as a character who very much contributes to the obscene element in the play" (Finnegan, 1995: 87).

<sup>10</sup> "Lisistrata intende evidentemente esprimere il proprio orgoglio per avere avuto un'educazione di stampo maschile" (Mastromarco, 1997: 109).

<sup>11</sup> "Siamo agli antipodi di una interpretazione della commedia in chiave 'femminista': le protagoniste della *Lisistrata* non aspirano ad emanciparsi, ma, assumendo comportamenti maschili, riaffermano di fatto la stabilità del modello sociale vigente nella *Polis*" (Mastromarco, 1997: 115-116).

<sup>12</sup> "La clave de Lisístrata se encuentra en el hecho de que Aristófanes plantea una situación claramente utópica: una huelga de sexo combinada con la toma por parte de las mujeres de la Acrópolis y del tesoro del estado, que se encontraba depositado en el Partenón, y que era fundamental para mantener la actividad bélica de Atenas" (Iglesias Zoido, 2010: 97).

valores propios del feminismo, del pacifismo y de la liberación sexual, de forma que se convierte en emblema de la mujer moderna<sup>13</sup>. Esta va a ser la visión que nos vamos a encontrar en la versión de Ralf König, aunque conviene hablar un poco de su vida y obra antes de meternos con su *Lisístrata*.

Para entender la función estética que lleva a cabo Ralf König en sus cómics hay que hacer referencia, de una manera general, al movimiento posmoderno que empieza a surgir, al menos teóricamente, con la obra de Lyotard (*La condición posmoderna*, 1979), y particularmente, a la teoría *queer*, cuyo máximo inspirador fue la obra de Michel Foucault *Historia de la sexualidad* (con su primer volumen *La voluntad de saber*, 1976). Foucault en su obra, y situándose en los siglos XVIII y XIX fundamentalmente, trata la sexualidad como una facultad humana reprimida por el órgano complejo que constituye el poder<sup>14</sup>. En este sentido, pretende aclarar cuáles fueron las relaciones históricas entre el poder y el discurso que forjaron el dispositivo de sexualidad que nos afecta.

Por su parte, una de las teóricas más destacadas dentro de la teoría *queer* es Judith Butler, por lo que hay que comentar su producción en detalle, aunque destacaremos solamente una de sus obras más importantes: *El género en disputa* (1990). Encuadrada dentro de la tercera ola del feminismo, que surge para paliar las limitaciones que de alguna manera tuvo la segunda ola, esta obra analiza la distinción entre *sexo* (macho/hembra) y *género* (hombre/mujer) desde las teorías de la filosofía postestructuralista y el psicoanálisis. De este modo, afirma que la disposición binaria del sexo y el género, unido tanto a su definición en la sociedad como a su modo de aprehensión por esta, viene heredado de los valores inculcados por los regímenes de poder, que se corresponden con la opresión masculina y heterosexual<sup>15</sup>. En definitiva, tanto el sexo como el género son constructos socioculturales dados en el discurso y en los actos performativos del mismo<sup>16</sup>. Aunque, en un primer momento, Butler no se esperaba que su libro fuera uno de los fundacionales de la teoría *queer*<sup>17</sup>, lo cierto es

---

<sup>13</sup> "Sus interpretaciones como símbolo del feminismo, del pacifismo y de la liberación sexual han convertido a Lisístrata en un perfecto emblema del nuevo papel jugado por la mujer a lo largo del siglo XX" (Iglesias Zoido, 2010: 109).

<sup>14</sup> "¿Por qué decimos con tanta pasión, tanto rencor contra nuestro pasado más próximo, contra nuestro presente y contra nosotros mismos que estamos reprimidos? ¿Mediante qué espiral hemos llegado a afirmar que el sexo es negado, a mostrar ostensiblemente que lo ocultamos, a decir que lo silenciamos —y todo esto formulándolo con palabras explícitas, intentando que se lo vea en su más desnuda realidad, afirmándolo en la positividad de su poder y de sus efectos?" ([1978] 2009: 9).

<sup>15</sup> "La univocidad del sexo, la coherencia interna del género y el marco binario para sexo y género se consideran ficciones reguladoras que consolidan y naturalizan los regímenes de poder convergentes de la opresión masculina y heterosexista" (2001: 67).

<sup>16</sup> Con la denominación de "acto performativo", Butler utiliza la misma nomenclatura que Austin, filósofo influyente en su libro, solo que para ella este acto no se circunscribe solamente a lo lingüístico, ya que relaciona la capacidad performativa del lenguaje con la configuración del género.

<sup>17</sup> "Nunca imaginé que el texto iba a tener tantos lectores como ha tenido; tampoco sabía que iba

que sí que lo es, por lo que para entender el quehacer artístico de Ralf König debemos hacer referencia a este movimiento cultural, que para Jonathan Culler “utiliza lo marginal –lo que se ha dejado de lado como perverso, indeseable, radicalmente otro– para analizar la construcción cultural del centro: la norma heterosexual” (2000: 157).

Sin embargo, hay que hacer mención de las influencias de la cultura gay alemana que, desde los años setenta, tienen un protagonismo destacado. Durante este periodo, el término despectivo *Schwul* para los gays es utilizado por los mismos con un matiz positivo, constituyendo su propio signo de identidad, de manera similar a lo que ocurre con el adjetivo *queer* en inglés o al *marica* en español. No obstante, es en los años ochenta cuando una serie de autores comienzan a publicar y cuando la presencia de la cuestión gay en lo ficcional se hace determinante: Ronald Schernikau, Detlev Meyer, Christoph Geiser, Napoleón Seyfarth, Friedrich Krönke y Ralf König, en el ámbito de habla alemana, conforman ejemplos paradigmáticos por tematizar de manera específica lo homosexual. Desgraciadamente, a diferencia de nuestro dibujante, ninguno de los autores mencionados ha sido traducido al castellano, por lo que hay que leerlos en versión original.

Dentro de este mundo es donde se mueve Ralf König; sin embargo, llama la atención el tremendo éxito que ha cosechado, incluso fuera de las fronteras alemanas. Efectivamente, König ha vendido aproximadamente cinco millones y medio de ejemplares de sus diferentes obras y ha sido traducido a once idiomas, estadísticas asombrosas para tratarse de un cómic de temática gay en lengua alemana. De este modo, la obra de König trasciende las fronteras nacionales alemanas, logrando arribar a un mercado universal.

En fin, la obra de König comienza tímidamente con las tiras cómicas publicadas en Schwulcomics (1981), para luego publicar, en 1987, su tríada más característica, en la que además las tres obras se llevaron al cine: *El condón asesino* (*Kondom des Grauens*), *El hombre deseado* (*Der bewegte Mann*) y *Lisístrata* (*Lysistrata*). *El condón asesino* fue el primer cómic que le otorgó de cierta fama y el primero que tuvo éxito en España, gracias a la labor de Ediciones La Cúpula. El cómic pretende parodiar el mundo del género negro, en el que un condón está causando terror entre los habitantes de la poblada ciudad de Nueva York. Sin embargo, es después de que el condón le arranque de un mordisco un testículo al inspector Macarroni cuando este decide investigar acerca del asunto. La investigación del caso del condón asesino se intercala con escenas sexualmente explícitas entre el inspector y un chapero de la zona, pero lo importante del cómic es, en primer lugar, la parodia que hace del género negro y, después, la representación del mundo homosexual como una característica fundamental de su producción.

---

constituir una «intervención» provocadora en la teoría feminista, ni que sería citado como uno de los textos fundadores de la teoría *queer*” (Butler, 2001: 9).

Luego seguirá publicando dentro del género del cómic durante los años noventa y los dos mil, siendo quizás la más moderna y conocida *Estación espacial Deseo* (Konrad un Paul. *Raumstation Sehnsucht*, 2014), aunque a nosotros nos interesa más el cómic *Troya* (*Trojanische Hengste*, 2006), un conjunto de historietas, porque hay algunas referencias al mundo grecolatino como en *Lisístrata*, aunque no hay mucho más que decir, pues las relaciones entre estos dos cómics son mínimas. Por eso, se va a tratar el argumento de *Lisístrata*, y cómo ha adaptado nuestro dibujante la comedia aristofánica más famosa.

Básicamente, lo que ha hecho nuestro historietista es partir del argumento general de la comedia (la huelga sexual de las mujeres) pero centrándose en el punto de vista masculino, que sería el punto que no trató Aristófanes. Así, König establece la hipótesis de una relación entre hombres como solución a la huelga implantada por sus esposas; hipótesis que, aunque no aparezca en la comedia aristofánica, supone una solución lógica que podría perfectamente llevarse a cabo, como afirma K. J. Dover en su obra *Greek Homosexuality*<sup>18</sup>. La homosexualidad en la *Lisístrata* de Aristófanes aparece relegado a un segundo plano, funcionando como meros chistes y referencias que no pertenecen a la estructura del argumento principal. Por ejemplo, aparece en la comedia (y en otras del mismo autor) referencias a un personaje contemporáneo a él llamado Clístenes, al que nuestro dramaturgo presenta muy frecuentemente como afeminado; y al final de la comedia, mientras que atenienses y espartanos negocian la paz, se presenta a los segundos como practicantes del amor homosexual, tal y como rezaba la creencia popular: cuando el ateniense decide llamar a Lisístrata, el lacedemonio afirma, con su acento característico “¡Cí, por loz doz diocez, y, ci queríz, al Licíztrato ece!” (Aristófanes, 1994: 241). También, cuando se encuentran con el personaje de Reconciliación, el laconio no para de hacer referencias a la práctica anal: “pero el culo ece ¡ez indesible lo bonito que ez!” (1994: 245); “Y yo, lo primero de todo, tranzportar el eztiércol” (1994: 249); etc. La homosexualidad de los espartanos ha sido ampliamente comentado por Dover en su obra que ya hemos citado<sup>19</sup>.

En fin, en un dibujante tan centrado en la temática gay como König, es normal que en el argumento de su *Lisístrata* se cuelen referencias a la homosexualidad masculina. No obstante, el cómic comienza en un estadio metaficcional, ya que podemos ver cómo una pareja de la Antigua Grecia presencia la comedia y la comenta, discutiendo normalmente sobre cuestiones conyugales. Por lo tanto, lo que

---

<sup>18</sup> “The success of the sexual strike of citizens' wives organised by the heroine turns upon the absence of significant alternatives to marital intercourse, so that homosexuality must be relegated if the plot of the play is to cohere” (1989: 148).

<sup>19</sup> “The most widely accepted generalisation about Greek homosexuality at the present time is that it originated in the military organisation of Dorian States (so that its diffusion throughout the Greek world was a product of Dorian influence) and that in the classical period over homosexual behaviour was more acceptable in certain Dorian regions (notably Sparta and Crete) than elsewhere” (Dover, 1989: 185).

se nos muestra es a la pareja comentando la comedia, y a la comedia misma que están ellos viendo. Según Hernán Martignone, König toma básicamente tres escenas de la comedia aristofánica, aunque siempre introduce en ellas pequeñas modificaciones con respecto al original griego: el encuentro de las mujeres en la casa de Lisístrata, el diálogo entre las atrincheradas en el Acrópolis y la autoridad masculina, y el episodio de Cinesias y Mirrina, en la que este le pide mantener relaciones sexuales. No obstante, también aparece en el cómic y en la comedia de Aristófanes esta escena: el intento de huida de una mujer haciéndose pasar por embarazada. El resto es total invención del historietista: "unas 110 páginas originales sobre las 127 que conforman la obra", añade Martignone (2009: 39).

El cómic plantea dos polos que entran en contacto justo al final del mismo en el bar de ambiente llamado Adonis: el polo feminista, representado por Lisístrata (de Atenas) y Lampito (de Esparta), que son las artífices del plan de la huelga de sexo; y el polo homosexual, representado por Hepatitos (de Atenas) y Domestos (de Esparta), que son los que llevan a cabo el plan que ellos mismos llaman "la homosexualidad forzosa", aprovechando el plan de Lisístrata. Este plan consiste en que los soldados, desprovistos de sus esposas, deben practicar sexo entre ellos con el objetivo de aliviarse y entrar así más frescos a la batalla; sin embargo, el plan se desbarata y los hombres, cada vez más a gusto con la nueva situación, acaban volviéndose homosexuales. De este modo, la paz entre atenienses y espartanos llega en un contexto orgiástico donde todos se lían con todos. Las mujeres, espantadas por el espectáculo, deciden abandonar el Acrópolis y volver a los hogares con sus maridos, de forma que se producen escenas cómicas durante el reencuentro. Finalmente, el cómic termina con las reflexiones de Lisístrata y Lampito sobre la situación de la mujer en Atenas, que perfectamente puede trasladarse a la época actual.

En definitiva, en la comedia aristofánica se vislumbran valores pacifistas que hacen que se le considere un escritor defensor de la paz, como ha señalado Elsa García Novo entre otros: "Es un pacifista, como lo demuestra en *Acarnienses*, *La Paz* y *Lisístrata*" ([1987] 2004: 13). Esta visión actualizada de la comedia es rescatada por König, solo que la sublevación de la mujer no es suficiente para alcanzar la paz. Como dice Hepatitos a Lisístrata, "[con la sublevación de la mujer] sólo habrían firmado la paz como medida de urgencia... pero, ¿por cuánto tiempo? A la que se hubiese reanudado la vida normal y las mujeres hubiesen vuelto a sus lechos de matrimonio, la situación se hubiera vuelto a repetir... De esta manera, en cambio, los espartanos y los atenienses han establecidos contactos incluso más humanos... se intercambian ternura en lugar de clavarse espadas, hacen fiestas y miran dinastía [un culebrón] juntos... tenemos paz, Lisístrata..." (König, [1993] 2008: 110). Así, el cómic de König desplaza el tema principal de la sublevación femenina y presenta la libertad homoerótica como verdadero cauce para alcanzar la paz; por lo tanto, esta última sería la verdadera clave contestataria de la obra, que se da gracias al feminismo que la



incentiva con su huelga sexual. Dos claves contestatarias, por tanto, presentes en la *Lisístrata* de Ralf König.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ARISTÓFANES [1987] (2004). *Las nubes. Lisístrata. Dinero*. Ed. Elsa García Novo. Madrid: Alianza Editorial.
- ARISTÓFANES (1994). *Lisístrata*. Ed. Antonio López Eire. Salamanca: Hespérides.
- ARISTÓTELES (1932). *La política*. Trad. N. Estévez. París: Casa Editorial Garnier Hermanos.
- BUTLER, Judith (2001). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Trad. Mónica Mansour y Laura Manríquez. México D. F.: Paidós.
- CULLER, Jonathan (2000). *Breve introducción a la teoría literaria*. Trad. Gonzalo García. Barcelona: Crítica.
- DE MIGUEL JOVER, José L. (1997). «Lisístrata, o la república del *οικος*». En Antonio López Eire (ed.), *Sociedad, política y literatura: Comedia griega antigua. Actas del I Congreso Internacional (Salamanca, 1996)*. Salamanca: LOGO, pp. 295-306.
- DOVER, Kenneth J. (1989). *Greek Homosexuality*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- FINNEGAN, Rachel (1995). *Women in Aristophanes*. Amsterdam: Adolf M. Hakkert Publisher.
- FOUCAULT, Michel [1978] (2009). *Historia de la sexualidad 1: la voluntad de saber*. Trad. Ulises Guiñazú. Prol. Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría. Madrid: Siglo XXI.
- IGLESIAS ZOIDO, Juan C. (2010). «Los múltiples rostros de Lisístrata: Tradición e influencia de la *Lisístrata* de Aristófanes», *Cuadernos de Filología Clásica: Estudios Griegos e Indoeuropeos*, 20, pp. 95-114.
- KÖNIG, Ralf [1993] (2008). *Lisístrata*. Trad. Wladimir Padrós i Casalins. Barcelona: Ediciones la Cúpula.
- MACDOWELL, Douglas M. (1995). *Aristophanes and Athens*. Nueva York: Oxford University Press.
- MARTIGNONE, Hernán (2009). «*Lisístrata*, de Aristófanes a König» [artículo en línea], *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 4, pp. 33-47 [2 de noviembre de 2015].
- MASTROMARCO, Giuseppe (1997). «La *Lisistrata* di Aristofane: emancipazione femminile, società fallocratica e utopia comica». En Antonio López Eire (ed.), *Sociedad, política y literatura: Comedia griega antigua. Actas del I Congreso Internacional (Salamanca, 1996)*. Salamanca: LOGO, pp. 103-116.
- POMEROY, Sarah B. (1975). *Goddesses, Whores, Wives and Slaves: Women in Classical Antiquity*. Nueva York: Schocken Books.
- SELTMAN, Charles (1955). «The Status of Women in Athens», *Greece and Rome* (Octubre 1955), vol. 2, 3, pp. 119-124.
- USSHER, Robert G. (1979). *Aristophanes*, Oxford: Clarendon Press, Col. Greece & Rome. new surveys in the classics, no. 13.
- WILSON, Nigel (1982). «Two Observations on Aristophanes' *Lysistrata*», *Greek, Roman and Byzantine Studies*, 23, pp. 157- 163.
- WRIGHT, Frederick A. (1923). *Feminism in Greek Literature*. Londres: G. Routledge Publication.

## **EL GUERRERO DEL ANTIFAZ: UNA HISTORIETA CABALLERESCA EN LA ESPAÑA DE FRANCO**

*EL GUERRERO DEL ANTIFAZ:*  
A CHIVALRIC COMIC IN FRANCO'S SPAIN

**ALMUDENA IZQUIERDO ANDREU**  
Universidad Complutense de Madrid

Hace ya dieciocho años, Ferenc Pál (1998) señaló cómo las raíces de las telenovelas hispanoamericanas se hunden en un terreno abonado por la narratividad, la disposición y el modelo del libro de caballerías. Se descubre así un organismo que comparte la misma savia que los textos maravillosos que fascinaban a los lectores del siglo XVI y que, tal y como sucede con el cómic, se han calificado como productos *mass media*. Estos elementos, dirigidos al grueso de la población, han sido capaces de crear verdaderos *fans*, acaso ya aquellos que vaciaban las calles cuando el capítulo del algún "culebrón" alcanzaba su momento álgido, aquellos que lloraron con el relato de la muerte de Amadís de Gaula, o aquellos pobres niños de la posguerra que podían deleitarse con las aventuras del Guerrero enmascarado.

*El guerrero del antifaz* nace en un tiempo verdaderamente propicio, 1943, (Vázquez de Praga, 1980), durante los años más duros de la posguerra española, de mano de Manuel Gago, padre que lo acompañará hasta su muerte y que deja sus aventuras incompletas. Por sus páginas viaja un noble cristiano disfrazado que lucha contra los musulmanes en pro de la fe católica para resarcir su honor, su posición en la sociedad y convertirse en digno marido de su amada, la condesita Ana María. Grosso modo, estos serían los ingredientes de un guiso caballeresco que se alían con un espacio parlante: la España de los Reyes Católicos, últimos coletazos de la Reconquista contra los musulmanes. Esta temática cristiana ha generado ciertas acusaciones de maniqueísmo entre unos virtuosos cristianos a favor de la cruz frente a unos malvados y lascivos musulmanes; lecturas que, incluso, han llegado a tildar de

“fascista” a *El Guerrero del Antifaz*. Es más, se ha insinuado que no era más que otra de las máscaras que cubrían el rostro de Franco y que envolvían, bajo un halo de medievalismo, a los enemigos del Régimen y las ideas sobre una nueva Cruzada.

El Guerrero, junto a los príncipes castellanos y españoles que luchan con él contra los invasores de España, no son sino la metáfora literaria de la violencia sublimada como un acto de virilidad necesario porque conduce a un fin santo, el de la gloria divina (la vida celestial), y no importaba la raza del enemigo, ni su religión, ni su tradición y costumbres; era un enemigo y eso bastaba para que la violencia contra él se transformara en Cruzada (García Castañón, 1995: 114).

Pero estos ataques no son más que una lectura descontextualizada de la obra. En palabras de Antonio Altarriba: “Quienes han querido ver en el *Guerrero del Antifaz* un elemento más de la Formación –extensiva e intensiva– del Espíritu Nacional propia de aquellos años han tenido en cuenta aspectos superficiales de la obra” (2001: 251), pues no es más que un tebeo, hijo de una época concreta donde una censura asfixiante vigilaba estrechamente cualquier publicación, y más si iba dedicada a la infancia. No estamos ante ningún *Flechas y Pelayos*, tebeo este sí de tintes propagandístico del Régimen, cuya más que dudosa calidad conllevó su muerte en vida (Martín, 2006). Su obsesión por el didactismo y el aleccionamiento de las juventudes corroe las páginas de esta publicación belicista, que dista bastante de *El Guerrero del Antifaz*. Ya García Ballesteros declaraba cómo Gago habría recogido la retórica nacional católica de la época con la imposición de una serie de valores morales, una “vacuna” en palabras del crítico, que combatiría cualquier asomo de heterodoxia. Pero esa cruz por la que lucha el Guerrero no tendría un objetivo político, sino fantástico: la epopeya de un héroe que pelea contra unos malvados enemigos (2014). Esta hazaña guerrera se teje con unos hilos que dieron forma a los protagonistas de unas ficciones que enloquecían a los lectores de los Siglos de Oro: los libros de caballerías.

Quiero remarcar que entiendo por libro de caballerías (aunque sea inmensamente complicado dar una definición) un género literario y editorial que se encuadra dentro de la llamada “materia caballeresca” con unas características, motivos y modelos narrativos que se modifican y amplían a lo largo del siglo XVI, además de individualizarse físicamente gracias al formato en folio y su extensión<sup>1</sup>, más o menos notable (Lucía Megías, Sales Dasí 2008: 42-45). Y es que, aparte del parentesco del tebeo con los folletines románticos o novelas históricas de Walter Scott o Alejandro Dumas, tronco del que nacería (Tadeo Juan, 2002: 6; Cuadrado,

---

<sup>1</sup> Hay que tener en cuenta la senda de matices que añaden ambos investigadores a la hora de plantear las características de formato y extensión, sin que nos adentremos siquiera en los “compañeros extraños” del género (2008: 47). Tampoco entro en la diferenciación orquestada por Martín de Riquer, quien diferenciaba entre unos fabulosos e inverosímiles libros de caballerías y otras “novelas de caballería” con visos realistas, parientes directos del valenciano *Tirant Lo Blanch*.

2000: 598), se plantea aquí un estudio comparativo entre *El guerrero del antifaz* y los libros de caballerías, acotado en tres ítems o tópicos que asoman con una semejanza cuasigemelar<sup>2</sup>. Ello no quiere decir que Gago fuera un experto en temática caballeresca, ni mucho menos; más bien, hay que pensar en los elementos que componen este tipo de literatura consumido por el grueso de la población, como eran los folletines en el siglo XIX o los libros de caballerías en los Siglos de Oro. Precisamente, se trata de ese latido interno que ya se escuchaba bajo las telenovelas, y que moldea ahora una historieta engarzada en los esquemas de las ficciones.

### **Nobleza y virtuosismo: el antifaz de un caballero**

Ya sea en el cómic, en el folletín o en la novela, el protagonista se convierte en la piedra angular de la historia, hasta el punto de dar nombre al tebeo, "Guerrero del antifaz". Nada de esto es nuevo, pues bien lo conocían los autores de literatura caballeresca hasta convertirlo en un rasgo definitorio del género: Amadís de Gaula, Tirant lo Blanch, Palmerín de Inglaterra o el Caballero de la Luna...pinceladas que componen el lienzo caballeresco de la obra de Gago. Pero no es solo el título, sino que la propia concepción del Guerrero, el héroe del tebeo, recorre un camino similar al que cuatro siglos antes daba vida a los caballeros andantes de las ficciones hispánicas.

Estos caballeros, protagonistas de historias asombrosas a la par que alejados de la mentalidad actual, tenían una caracterización fácilmente identificable. Su aspecto físico, intachable, proveía al héroe de la fachada más hermosa que se haya visto, una belleza que fascinaba a todo aquel que posara sus ojos sobre él. Esta lindeza, reflejo de la virtud y la pureza de su espíritu, componía un cóctel de perfección suma donde se acrisolaban el sentido de la justicia, la medida, la lealtad, la valentía, la cortesía y el buen manejo de las armas... El retrato final era una "mistificación ficticia" de un tipo real y concreto: el caballero del otoño medieval (Sales Dasí, 2004: 20). Con este barniz se esmaltaba al protagonista del libro de caballerías, dispuesto a correr aventuras a lo largo y ancho del mapa del mundo conocido. Esta melaza dulcifica igualmente la planta del Guerrero del Antifaz, infalible contrincante en combate, y cuyo sentido de la justicia y del honor le impide huir con su amada Ana María o enfrentarse a sus hermanos cristianos: su objetivo se enfoca en la salvación de inocentes y en la búsqueda de justicia contra el secuestrador de su madre, el reyezuelo moro Alí Kan.

---

<sup>2</sup> No ignoro en ningún caso que se han planteado también como antecedente del tebeo los cómics *Flash Gordon* (1934) y *Phantom* (1936), herencia legítima reconocida por el propio Gago. Otro esbozo que parece haber contribuido (esta vez sin confirmación del autor) es *Il Crociato Nero*, historia de un cruzado vestido de negro que, tras ser expulsado del ejército, se enmascara para ayudar con la Cruzada (*El Guerrero del Antifaz. 50 años*. Vol. 2, 1997: 148-150).

Y es que el Guerrero no es sino Adolfo de Moncada, hijo de los condes de Roca, quien durante veinte años vive en la corte de Alí Kan pensando que es su padre y educado en la fe musulmana; al tiempo, se enfrenta a los cristianos en bocetos de esas incursiones de frontera habituales en el siglo xv. En el primer capítulo, su madre le confiesa la verdad: Alí Kan la secuestró de las tierras del conde Roca, su verdadero padre; ocho meses después nace Adolfo, a quien hace pasar por hijo del moro para evitar que lo maten. Se perciben, de este modo, guiños a la concepción caballerescas del Guerrero: el primero de ellos, su procedencia. Aunque no es hijo de reyes o príncipes como ocurría en las ficciones tardomedievales (Amadís, Palmerín, Claribalte, Lepolemo son solo alguno de los ejemplos), sí se encuadra dentro de la nobleza castellana y cristiana, uno de los escalafones más altos de la sociedad medieval y moderna<sup>3</sup>.

A ello se añade su separación de los padres, en particular de su progenitor, el cabeza de familia que tenía la obligación de educarle según su estatus social. Se juega con el concepto del héroe raptado de la tierra de sus padres y que lucha contra su secuestrador al descubrir la verdad (Gasca, 1969: 140-141). Ello implica su crianza fuera del núcleo familiar y, por ende, de la posición real que debe ocupar en la sociedad: heredero legítimo del condado de Roca. No menos, los libros de caballerías hilvanan sus primeras páginas con regueros de secuestros o abandonos de los pequeños príncipes, y futuros caballeros (Cacho Blecua, 1989; Sales Dasí, 2004: 20-25), lo que conlleva que pasen su infancia alejados de su hogar y su familia: pierden también su enclave original en la sociedad de la obra. Sin llegar a convertirse al Islam, hay narraciones caballerescas que transportan al niño (y futuro héroe) a territorio musulmán donde es criado por reyes o sultanes, como sucede en el *Lepolemo* (Neri, 2006). La diferencia reside en que, mientras Lepolemo termina siendo el caballero de la Cruz, Adolfo lucha durante años contra sus congéneres católicos, lo que le granjea la fama de matador sanguinario entre los caballeros cristianos.

De vuelta a la historia, la confesión de la madre es escuchada por Alí Kan, quien la mata para, a continuación, intentar asesinar al futuro Guerrero. Ante los hechos, Adolfo decide huir a las tierras de su padre y contarle toda la verdad; sus deseos de venganza por el asesinato de su madre y el arrebato de su verdadera identidad se convierten en el motor que moverá más de trescientos números, cuando se case con su amada Ana María y sea reconocido en su posición original por los Reyes Católicos. Pero eso no pasará hasta el final, cuando el Guerrero haya superado una multiplicidad de pruebas, un viaje para el que decide enmascararse y ponerse al servicio del cristianismo contra el que ha combatido durante años. El cómic sería la crónica de un viacrucis en el que cada una de sus aventuras con musulmanes, piratas u otros caballeros representaría una parada. Al fin y al cabo, el hecho de separarse de la

---

<sup>3</sup> En el cómic el privilegio de ser miembro de la realeza cristiana solo pertenece a los Reyes Católicos.

sociedad toma la forma de una penitencia autoimpuesta para expiar sus pecados, un proceso reforzado por la cruz que lleva al pecho. Precisamente, este símbolo no sería más que un retazo de esos antiguos caballeros cruzados, debido al significado penitencial que suponía la participación en las cruzadas (Riley-Smith, 2012: 30-37, 92-97). Además, su lucha a favor del cristianismo colinda con la conocida "llamada de la sangre" que movía al héroe épico y al caballero andante desde su infancia. Lejos de interesarse por las ocupaciones de sus padres adoptivos, el héroe de las ficciones se siente atraído por las armas, el oficio caballeresco en el que destacará por encima de otros jóvenes donceles (Sales Dasí, 2004: 24). Así, el Guerrero del Antifaz manifiesta gran destreza como paladín; y su ascendencia noble y cristiana es la reverberación interna última para que se convierta en defensor de la cruz.

Esa identidad caballeresca se resguarda bajo el tópico habitual del secreto de su nombre, por lo que su antifaz es la invitación que da acceso al Guerrero al club de los caballeros andantes; una máscara que no solo oculta su rostro, sino que deshace su identidad. Su verdadero nombre, Adolfo de Moncada, queda sepultado bajo el marbete de "Guerrero del antifaz", un apodo prototípico ligeramente parecido a aquellos que escondían las identidades de los caballeros andantes y que también empleó don Quijote: el caballero de la Verde Espada, el caballero de Febo, el caballero de la Fe o el caballero de la Triste Figura que adoptó el hidalgo manchego (Sales Dasí, 2004: 31-32). Incluso, entre los apodos que recibe Moncada está "el león cristiano", una imagen animal que a finales del siglo xv recibía el rey Católico por las profecías mesiánicas, y que se corresponde con la sombra del guerrero valiente y audaz (Nieto Soria, 1988: 71-77). Al tiempo, la literatura caballeresca ya tenía su propio caballero del León en la figura de Yvain, protagonista de la novela de Chrétien de Troyes *El Caballero del León* (Alvar, 1997: 286-288). Por otro lado, el antifaz funciona como una "representación gráfica de la ausencia de identidad"; el Guerrero es un personaje sin familia y sin linaje, rasgos cruciales en la sociedad medieval para definirse a sí mismo. Ese antifaz significa un paréntesis, un tránsito por el que recuperar su nombre (y título) verdadero (Altarriba, 2001: 259). Este prenda tampoco es una desconocida en el libro de caballerías, pues aparece ya en el primer libro de *Amadís de Gaula*, donde se liga a procedimientos como el disfraz, el cambio de nombre o el ocultamiento de identidad, que ponen en marcha la trama novelística (Mérida Jiménez 2013, 99-104).

Ese ramillete de aventuras que protagoniza Moncada enterrará su antigua identidad sarracena para ceder paso al noble cristiano, pero para alcanzar tan alta cima tiene que ser reconocido, identificado y recordado por sus acciones coetáneas: su misión de caballero orilla el ideal y el valor de fama (Sales Dasí, 2004: 30-31, 39). Su nombre es conocido en todo el mundo gracias a sus múltiples viajes, como les ocurría a los caballeros andantes de los libros de caballerías. Amadís es alabado en Constantinopla por sus hazañas, igual que se admira a Esplandián o a Tirant en la corte de la misma ciudad; del mismo modo, los Reyes Católicos reconocen al Guerrero

por sus lizas contra los medias lunas en el último capítulo de la serie original. En dicho momento, se captura entonces la escena cumbre de la historieta, cuando el personaje se legitima como Adolfo de Moncada y conde de Roca, mientras la máscara del Guerrero se diluiría en el mar de aventuras pasadas. Es, justamente, ese compromiso con el orden social y religioso, y con la justicia lo que conduce a los caballeros del siglo XVI a salvar doncellas, liberar ciudades de ataques de monstruos fantásticos o dirigir a los ejércitos contra las tropas paganas que amenazan la cristiandad, como sucedía a lo largo de todo el ciclo amadisiano.

### **Entre cruzadas y viajes: una galería de historias peregrinas**

Múltiples sergas caballerescas del Guerrero se concentran en las reyertas contra los mahometanos, en un principio en tierras peninsulares hasta echarse a la mar en sus correrías por el Mediterráneo y tierras africanas. Los pasos del Adolfo se expanden hacia el exterior como los viajes de los caballeros andantes; ambos visitan tierras exóticas y traban amistad con piratas, emires y gobernantes de lejanas tierras. Como ocurre con Amadís, quien se demora en realizar su primer viaje marítimo, el Mediterráneo tarda en dibujarse en las páginas de Gago, pero para no ser ya abandonado (*El Guerrero del Antifaz. 50 años. Vol. 1, 1997: 11-18*). Acto seguido, el Guerrero se batirá con personajes de Argelia, Túnez, Turquía y Grecia, tierras que siglos antes fueron los escenarios de Palmerín, Lisuarte, Lepolemo y Cirongilio.

El viaje que Moncada ofrece a sus seguidores-lectores no está falto de un itinerario más o menos, realista, con batallas y ciudades bien situadas lo que revela una, aunque mínima, documentación por parte del autor (*El Guerrero del Antifaz. 50 años. Vol. 2, 1997: 31-52*). No obstante, este "realismo imaginado" no es más que un trampantojo que habría comenzado con el anclaje de la historia en el reinado de los Reyes Católicos. Pero la fantasía de Gago se revela con el equívoco de nombres (Fernando I cuando debiera ser Fernando el Católico), o por la falta de veracidad en las vestimentas de los personajes al crear una mixtura de modas medievales y renacentistas (*El Guerrero del Antifaz. 50 años. Vol. 2, 1997: 59-72*). Se produce así la incrustación de la obra en un momento histórico concreto, semejante a los "cimientos de verdad" que para Marín Pina apuntalaban el libro de caballerías (2011: 87-100). Amadís, Palmerín, Clarián y compañía recogen los ideales caballerescos y cortesanos de la época para convertirse en un altavoz de las ideas políticas y religiosas de los reinados de los Reyes Católicos y Carlos V.

La luz realista, tamizada a través del papel de las ficciones, convierte al libro de caballerías en un producto de su tiempo: mismo proceso que ofrecen las tiras de Gago. Por ello, el Guerrero no solo puede, sino que debe combatir a los musulmanes y enarbolar gritos de alabanza a España, a la Cruz y a los Reyes Católicos: "¡Toma pirata! ¡Así pega un español!", "Aprenderás a respetar los sacerdotes del único Dios que es el



mío!", "¡Adelante, españoles, por Dios y por España!" o "¡Por España y por los Reyes!"...son solo algunas de las altisonantes palabras que adornan sus combates (Sopeña Monsalve, 2001: 6-9). Huelga decir que los musulmanes son personajes, en general, caracterizados negativamente frente a los cristianos pero algunos, tras conocer al Guerrero y las maravillas de la fe católica, recapacitan y dejan que el agua del bautismo bañe sus rostros: tal es el Pirata Negro, azote de los mares que acaba sus días sirviendo con sus barcos a la Cruz al serle imposible conseguir la mano de la condesita de Peñafior Beatriz, su gran amor (*El Guerrero del Antifaz. 50 años. Vol. 2, 1997: 123-124*). Semejante historia, aunque sin amores, protagoniza el gigante Balán, que es armado caballero por Esplandián (1510), o las hordas de mahometanos que Renaldos (1524) convierte a su paso por las tierras paganas que conquista cual defensor de la cristiandad (Whitenack, 1988). Pero si hay que destacar solo a uno de los personajes sarracenos que acompañan al Guerrero, sería la bella Zoraida. La amante de Alí Kan, quien llegó a ser un mito erótico en los lejanos años cuarenta, se mantendrá siempre fiel a Adolfo de quien está profundamente enamorada (Tadeo Juan, 2002). Y es que la visión de los sarracenos en los libros de caballerías bascula desde los tintes negativos en los textos más ortodoxos y doctrinales hasta el respeto y la dignidad que los recubre según avanza el género y se descascarilla la pintura cruzada de su temática (Lucía Megías, Sales Dasí, 2008: 209).

Aun así, todavía es pronto para plantear, como señala Altarriba (2001: 253-254), los matrimonios mixtos, a pesar de que el Pirata Negro se convierta al Cristianismo y sea descendiente de nobles. No obstante, aunque se mantenga una buena convivencia con los personajes de la media luna, nunca se alcanza el mestizaje; el propio personaje del Guerrero es la prueba palpable de ello. No han bastado una infancia y juventud regidas por el Corán, sino que tiene mayor peso la "llamada de la sangre" y el trauma que le persigue, germen original de toda la intriga.

Se diría que en las raíces del héroe se encuentra una pervivencia genética, una milagrosa resistencia a asumir los principios de una educación que, nada más producirse la revelación sobre los verdaderos orígenes, es relegada a la herejía. Ante la llamada de la sangre, de nada sirve la impregnación cultural y los cariños adoptivos. Por lo tanto, en el acto fundacional del héroe se halla un malogrado intento de fusión con la otra parte, la inalcanzable mixtura (Altarriba, 2001: 256).

Pero el Guerrero no es ninguna marioneta del poder ni del Régimen, sino el espejismo de una exaltación de valores militares, políticos y cristianos que crea un mural moteado con los colores de la época. Por ello, los libros de caballerías y el mundo de Gago murieron por agotamiento editorial (el formato de cuaderno) y por un cambio generacional, pues los nuevos lectores de los años sesenta habitaban un mundo diferente y, por ende, tenían una mentalidad distinta a la de los niños de la posguerra. Sin embargo, antes de colgar los pinceles, los dibujantes cambiaron los

derroteros de Adolfo Moncada y sus amigos para conducirlos por historias cada vez más inverosímiles y que pierden definitivamente todo halo realista que alguna vez los rodeó. Así el Guerrero conocerá a los vikingos, a caníbales, luchará contra indios americanos y viajará hasta la China Milenaria. Unos “personajes estafalarios” que dan muestras de un exotismo oriental marcado ya desde el trazo del dibujo que crea una sensación de irrealidad y alcanza, en ocasiones, cotas expresionistas. Afortunadamente, cuando Gago vuelve a ocuparse del Guerrero, recupera el camino habitual para combatir de nuevo a los reyezuelos musulmanes, aunque se apresurará a cerrar la serie con la boda de Adolfo y Ana María (Porcel, 2002: 169-171). Pero la semilla ya se había plantado y un nuevo racimo de historietas y cuentos se extenderán hasta finales de los setenta con las *Nuevas Aventuras de El Guerrero del Antifaz*.

La degeneración del libro de caballerías camina por un sendero muy semejante y tiene en Feliciano de Silva esa mano ejecutora que lleva a los caballeros a vivir extrañas situaciones. Se produce un alejamiento de los patrones caballerescos originales dado que, si bien se mantiene la espina dorsal que estructura los textos, los autores se afanan por introducir elementos novedosos, entrelazamientos de historias y combinaciones imposibles de argumentos: todo lo necesario por enganchar a un lector bombardeado constantemente por enormes textos de tamaño folio plagados de aventuras (Sales Dasí, 2004: 36-37). Estas sorprendentes piruetas en la trama utilizan como trampolín los encantamientos que los trasladan a islas maravillosas donde habitan brujas y hechiceras; se encuentran instrumentos y armas con poderes mágicos, como la espada que esgrime Esplandián; o abandonan sus ropajes habituales por la saya pastoril que encandilaba a Feliciano con *Amadís de Grecia* y sus descendientes. Incluso, se admite la parodia del tópico del amor cortés, plasmado en el héroe de *Rogel de Grecia* que se pierde en los placeres de la carne con otras jóvenes diferentes a su amada; rasgo rijoso este último, impensable para el héroe fetén como era Amadís con Oriana y el Guerrero con Ana María. El propio ciclo de *Florisel de Niquea* acapara el paradigma de la complicación de la ficción caballeresca con la ruptura de las convenciones genéricas seguidas hasta el momento. Las escenas caballerescas alternan con situaciones paródicas, humorísticas y pastoriles que consiguen retorcer el texto y vestir no solo a las mujeres de caballeros, sino también a los hombres, quienes serán doncellas guerreras travestidas (Martín Lalanda, 2002).

### **De la cristiana esposa a la *virgo bellatrix*: las mujeres del Guerrero**

El esbozo de la mujer es variopinto y codificado a la vez. Se estandariza dentro de unos parámetros clásicos que daban a la mujer una caracterización, más o menos fija, en el libro de caballerías. Dentro de estos modelos, habría un catálogo de féminas que se definirían por oposición y paralelismo entre unos y otros rasgos. La primera imagen que se ofrece tanto en el cómic como en el libro de caballerías es la mujer paciente, la

doncella virginal, noble o princesa, preocupada por su fama, su honor y el de su familia. Tales son Ana María y Oriana, la amada de Amadís, o Leonorina, enamorada de Esplandián. Su esfera habitual es un entorno doméstico: el palacio, las habitaciones de las mujeres. En su mayoría son testigos de las acciones guerreras de los caballeros, de las que no toman parte. Supeditadas a la autoridad paterna, no exteriorizan su amor por no desobedecer a sus progenitores y se sientan a esperar, nerviosas, noticias del porvenir de sus amados, aparentando en ocasiones ser frías o distantes.

Tal es el comportamiento de Ana María, cuya obediencia ciega a su padre, el conde Torres, hace impensable que huya con el Guerrero, lo que se entiende por Zoraida como una falta de amor hacia él, hasta el punto que no comprende su concepto del "honor" si ello supone dejar escapar el amor de Adolfo. Las incursiones caballerescas de Ana María son, a la vez, expectantes, pues suele protagonizar el papel de víctima de un secuestro del que la rescata el Guerrero. Su cara angelical, espejo de un virtuosismo femenino que el Régimen franquista defendía para que el papel de la mujer no fuera otro que el de esposa y madre (García Castañón, 1995: 151-152), deja entrever levemente este papel pasivo de la mujer del libro de caballerías. Oriana siempre espera paciente noticias de Amadís y es objeto de un intento de matrimonio por parte de su padre el rey Lisuarte quien no atiende a los deseos de su hija; de manera semejante, Ana María pasa cuadernillos enteros comprometida con el conde Picos por deseo de su padre. Ellas, dóciles, obedecen. Leonorina ni sale de la cámara de su palacio, es testigo del sitio de Constantinopla desde las ventanas, y se muestra desdeñosa con Esplandián por no acudir en persona a verla. Las viñetas de Gago labran, en general, un desfile de matronas cristianas, tales son Ana María, Sarita o Beatriz, quien no se llega a casar con el Pirata Negro por orden de su padre. El espectro de la Virgen o, más en concreto, de la Inmaculada, planea sobre estas mujeres, un modelo de imitación donde la virtud simboliza el mayor de los tesoros, según pregonaban los ideales defendidos durante la posguerra (García Castañón, 1995: 156-168).

Pero frente a estas muñecas de porcelana intocables, se erige una mujer sensual y con una desarrollada personalidad que no dudará en tomar las armas y escribir con sus actos su propia historia. En su mayoría, se corresponde con las mujeres musulmanas o aquellas que viven fuera del orden social, como es la Mujer Pirata o Yasmina (García Castañón, 1995: 154). Estas *virgo bellatrix*, clientes habituales en los libros de caballerías, acogen a la doncella guerrera y a la amazona, ambas identificadas por sus atuendos guerreros y que se cruzan en ocasiones con la doncella andante de espíritu aventurero (Marín Pina, 2011: 263). Zoraida es, sin duda, la personificación de una de estas doncellas guerreras de singular belleza que, sin ser educadas en los principios de la caballería, se ven abocadas al ejercicio de las armas por necesidad. Entre sus características, destacan los disfraces con los que ocultan su identidad femenina y sus buenas dotes con la espada o la lanza. En el caso de la

historieta de Gago, la joven musulmana apenas conoce al Guerrero y ya cae en un obsesivo enamoramiento por él, que le lleva a salvarle la vida en repetidas ocasiones, a empuñar la espada por su causa o a travestirse de soldado (o del propio Guerrero). Gago perfila con Zoraida una sensual mujer que llega incluso a exhibir unas espectaculares piernas desnudas en uno de sus cambios de vestuario allá en el año 1944 (Tadeo Juan, 2002: 14). No en vano, las musulmanas son las protagonistas del sensualismo con sus exóticos vestidos y la obsesión por colar al Guerrero en el harén cuando huye de sus enemigos en una fortaleza mora; precisamente, en una de esas incursiones se visualiza el único semidesnudo del tebeo de la posguerra<sup>4</sup>, exactamente en el n.º 31, "Los cuatro titanes" (Tadeo Juan, 2002: 17-18).

Esa intrínseca belleza en la mujer contrasta con su manejo de la espada que, a veces, iguala la destreza de sus compañeros masculinos. El amor que siente por Adolfo le mueve a seguirle en sus aventuras y ser su compañera inseparable; de un modo similar, la doncella andante Carmela era el paño de lágrimas de un Esplandián que solo tenía ojos para su Leonorina (Bueno Serrano, 2008). Este tipo de *virgo bellatrix* se caracteriza no tanto por su manejo de la espada, sino por sus viajes en solitario, sin necesidad de que un hombre la proteja (Marín Pina, 2011: 272), tal y como sucede con la joven musulmana quien, tras abandonar a Alí Kan (de quien era su favorita) y rechazar en repetidas ocasiones a Hixem, decide actuar de forma unilateral y seguir al Guerrero en numerosas aventuras, a veces contraviniendo los deseos de Adolfo quien la insta a que permanezca en alguna fortaleza lejos del barullo de la batalla (*El Guerrero del Antifaz. 50 años. Vol. 2, 1997: 136*). Esta hibridación genérica entre doncella guerrera y doncella andante, sumada a la sensualidad y personalidad de Zoraida, ofrece, como sus antecesoras caballerescas en el cargo, la posibilidad de mostrar una apariencia de libertad y decisión femenina a los lectores del conocido tebeo.

La amazona, por otro lado, es la sombra que proyectan una serie de personajes femeninos y que se espolvorea como un toque de exotismo a los largo de las viñetas. Sus características corren parejas a las conocidas por las amazonas clásicas, como su arte en la lucha guerrera en la que son entrenadas (a diferencia de la doncella guerrera) y su determinación en la batalla. Con sus ejércitos de mujeres se enfrentan a los hombres a quienes ganan en repetidas ocasiones; asimismo, la amazona del libro de caballerías añade su particular e inusual belleza, que se combina con la fiera típica del personaje (Marín Pina, 2011: 246-247). A su vez, las amazonas de las ficciones caballerescas caen rendidas de amor ante el héroe del libro, como le sucede a Calafia, reina de las amazonas, quien no puede evitar enamorarse perdidamente de Esplandián y, aunque en los inicios del género no llega a emparentar por matrimonio

---

<sup>4</sup> Una buena crónica sobre las relaciones del Guerrero y las incursiones de los personajes femeninos con el harén se pueden encontrar en García Castañón (1995: 145-151).

con el héroe, ya Feliciano de Silva se encargará de dar este paso con sus rocambolescos Floriseles y Rogeles en los últimos coletazos del ciclo amadisiano (Sales Dasí, 2004: 65-66; Marín Pina, 2011: 251-252). Sus relaciones con el caballero protagonista no son solo (pretendidamente) amorosas, sino también guerreras: sus enfrentamientos suelen considerarse momentos clave de la obra en los que, a pesar de demostrar sus dotes caballerescas, la amazona termina subordinándose al héroe, como le sucede a la reina Calafia. De ese modo, la soberana abandona su religión pagana para ponerse bajo las órdenes de Esplandián tras caer derrotada tanto en una liza individual contra Amadís, como en la batalla final en la que participan los cristianos y los paganos (Rodríguez de Montalvo, 2003: 762-786). El mismo camino recorre la Mujer Pirata en la obra de Gago, una intrépida corsario que manda un ejército de mujeres, viste atuendo de hombre, destaca por su incomparable belleza y no teme enfrentar al Guerrero quien, por su moral cristiana y caballerisca rechaza luchar contra una mujer. La Mujer Pirata pierde el combate, pero gana el respeto del Guerrero: su forma de luchar le ha sorprendido enormemente y es digna de alabanza.

A pesar de enamorarse también del héroe y de ayudarlo en numerosas ocasiones, la Mujer Pirata no pierde su independencia y la pasión por su oficio: ante su secuestro, ella misma paga el rescate del Guerrero, y su muerte se produce por una mezquina acción en batalla, cuando es apuñalada por la espalda (*El Guerrero del Antifaz. 50 años*. Vol. 2, 1997: 119). Este curioso personaje que transita por el tebeo, apenas sin llegar a la década de los cincuenta, tiene un final digno del caballero que muere en batalla, desenlace honroso de todo guerrero, pero no se puede evitar pensar que su avanzada personalidad, su feminismo y su independencia tuvieran que ser objeto de algún castigo. El desenlace de su muerte habría puesto ante los lectores de la posguerra las consecuencias que tendría para una mujer interesarse por aspectos militares, alejados del espacio familiar al que se circunscriben las cristianas Ana María o Beatriz: la muerte y la negación de un matrimonio con el hombre que ama (García Castañón, 1995: 175-176). Senda parecida sigue Calafia, quien se casa con Talanque (primo de Esplandián) y deshace su ejército de mujeres, ahora al servicio de su marido y de la Cristiandad (Rodríguez de Montalvo, 2003: 781-786, 799-803). Este giro embulle a la amazona en las estructuras femeninas ortodoxas pues, incluso en las intrincadas historias de Florisel y Rogel, este tipo de personaje es bautizado, como ocurre al final del *Florisel de Niquea* con Alastraxerea, la reina Zahara y otros paganos (Montero García, 2003: 54, 61, 84; Silva, 2015: 484-485).

## Conclusión

Las aventuras que han enfrentado al Guerrero del Antifaz con musulmanes, piratas y traidores por todo el mundo conocido se tiñen con una luz filtrada a través del cristal caballeresco. Si bien es cierto que se ha hablado del folletín romántico y de las novelas

históricas como la simiente original de *El Guerrero* (Tadeo Juan, 2002: 6), su huella se puede rastrear varios siglos atrás, dado que la historieta de Gago resulta ser un pequeño retoño descendiente de los ya lejanos libros de caballerías. La configuración del caballero, la disposición maravillosa de la historia, el doble modelo femenino y la multiplicidad de escenarios son algunas de las bisagras que articulan las correrías de Adolfo de Moncada con las ficciones caballerescas, y que engloban el aliento íntimo de los productos de *mass media*, como son los cómics y como pudieron ser, a pesar del anacronismo, los libros de caballerías en el lejano siglo XVI. La pasión de estos dos géneros literarios y el tipo de historia que narran los convierte en un producto de época y en un reflejo de las mentalidades de los Siglos de Oro y la posguerra española: por nuestros ojos desfila una galería de relatos y personajes que exhortan la religión católica, el militarismo contra los musulmanes y el servicio a la cruz que llevaron a cabo los caballeros andantes y, más tarde, se defiende en *El Guerrero del Antifaz*. Sendos textos fascinaron tanto a unos habitantes de la España imperial como a unos niños de la guerra para que, juntos, cabalguen y corran innumerables aventuras.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ALTARRIBA, Antonio (2001). *La España del tebeo: la historieta española de 1940 a 2000*. Madrid: Espasa-Calpe.
- ALVAR, Carlos (1997). *Breve diccionario artúrico*. Madrid: Alianza.
- BUENO SERRANO, Ana Carmen (2008). En José Manuel Lucía Megías, María Carmen Marín Pina, Ana Carmen Bueno (eds.). "Carmela, la de las *Sergas*", "Amadís de Gaula": quinientos años después. *Estudios en homenaje a Juan Manuel Cacho Blecua*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, pp. 91-115.
- CUADRADO, Jesús (2000). *Atlas español de la cultura popular: De la historieta y su uso, 1873-2000*. Madrid: Ediciones Sinsentido/Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2 vols.
- CACHO BLECUA, Juan Manuel (1979). *Amadís: heroísmo mítico cortesano*. Madrid: Cuspa.
- DELHOM, José María (1989). *Catálogo del tebeo en España. 1865/1980*. Barcelona: Círculo del Comic, S.A./CESA.
- EL GUERRERO DEL ANTIFAZ, 50 AÑOS (1997). Valladolid: Quirón, Maestros de la historieta.
- GARCÍA BALLESTEROS, Enrique (2014). "El Guerrero del Antifaz. Culebrones nacionalcatólicos para niños de posguerra". En *Jot Down 100 cómics: cien tebeos imprescindibles*. Madrid: Jot Down, pp. 36-37.
- GARCÍA CASTAÑÓN, LUZ (1995). *Moros y cristianos en las narraciones infantiles árabes y españolas*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- GASCA, Luis (1969). *Los héroes de papel*. Barcelona: Editorial Taber/Epos, Colección Comics.
- MARÍN PINA, M.<sup>a</sup> Carmen (2011). *Páginas de sueños. Estudios sobre los libros de caballerías castellanos*. Zaragoza: Institución "Fernando el Católico".
- MARTÍN, Antonio (2006). *Los cómics y la Guerra Civil*. Barcelona: Cuadernos de Documentación y Bibliografía.
- MARTÍN LALANDA, Javier (2002). "El ciclo de *Florisel de Niquea* [1532-1535-1551] de Feliciano de Silva", *Edad de oro*, n.º 21, pp. 153-176.
- MÉRIDA JIMÉNEZ, Rafael M. (2013). "El primer antifaz de la literatura española". En *Transmisión y difusión de la literatura caballerescas. Doce estudios de recepción cultural hispánica (siglos XIII-XVII)*. Lleida: Universitat de Lleida, pp. 99-104.
- MONTERO GARCÍA, Gema (2003). *Florisel de Niquea: (partes I-II): (Valladolid, Nicolás Terri, 1532: guía de lectura*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, serie Guías de lectura caballerescas.
- NERI, Stefano (2006). *Lepolemo: (Valencia, Juan jofre, 1521): guía de lectura*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, serie de Guías de lectura caballerescas.
- NIETO SORIA, José Manuel (1988). *Fundamentos ideológicos del poder real en Castilla (Siglos XIII-XVI)*. Madrid: Eudema.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel, Sales Dasí, Emilio (2008). *Libros de caballerías castellanos: (siglos XVI-XVII)*. Madrid: Ediciones del Laberinto.
- LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2001). *Antología de libros de caballerías castellanos*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.

- PÁL, Ferenc (1998). "The Novel of the Future; Is It the Telenovel?". En *Film Kultura*, en <http://www.filmkultura.hu/regi/articles/essays/index.en.html> [Fecha de consulta: 1 de abril de 2016].
- PORCEL TORRENS, Pedro (2002). *Clásicos en Jauja. La historia del tebeo valenciano*. Alicante: Edicions de Ponent.
- RILEY-SMITH, Jonathan (2012). *¿Qué fueron las cruzadas?* Traductor Carme Font. Barcelona: Acantilado.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí (2003). *Sergas de Esplandián*. Editor C. Sainz de la Maza. Madrid: Castalia.
- SALES DASÍ, Emilio José (2004). *La aventura caballeresca: epopeya y maravillas*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos.
- SILVA, Feliciano de (2015). *Florisel de Niquea (Partes I-II)*. Ed. Linda Pellegrino. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.
- SOPEÑA MONSALVE, Andrés (2001). *¡Tente, iracundo otomano!* Barcelona: Plaza y Janés.
- TADEO JUAN, FRANCISCO (2002). *Análisis de una obra maldita: "El Guerrero sin Antifaz"*. Valencia: F. T. J. Ediciones.
- VÁZQUEZ DE PARGA, Salvador (1980). *Los cómics del franquismo*. Barcelona: Planeta.
- WHITENACK, Judith A. (1988). "Conversion to Christianity in the Spanish Romance of Chivalry, 1490-1524", *Journal of Hispanic Philology*, n.º 13.1, pp. 13-39.



# **IDENTIDADES DE GÉNERO EN EL BOOM DEL CÓMIC ADULTO (1977-1986): ZORA Y LOS HIBERNAUTAS Y ANARCOMA**

GENDER IDENTITIES IN SPANISH ADULT COMICS (1977-1986):  
ZORA Y LOS HIBERNAUTAS AND ANARCOMA

**ELENA MASARAH REVUELTA**  
Universidad de Zaragoza

**GERARDO VILCHES FUENTES**  
UNED

## **1. La transición a través del cómic: una aproximación desde la historia cultural y los estudios de género**

El periodo de la transición es, tal vez, uno de los que más interés suscitan en la investigación de la historia contemporánea de España en la actualidad, y, sin duda alguna, uno de los que más se presta a revisión. Entre estas continuas revisiones historiográficas, los estudios culturales han introducido una novedosa perspectiva de género: los denominados estudios *queer*. Estos se interesan, entre otras cuestiones, por la representación, la estética y la identidad en torno a las minorías sexuales y a su legado en los procesos políticos y culturales. En la última década, trabajos como los de Mercè Picornell (2010), Aintzane Rincón (2014) y los recogidos en el volumen coordinado por Rafael M. Mérida Jiménez y Jorge Luis Peralta (2015) demuestran que las nuevas feminidades y masculinidades que se abrieron paso en los últimos años de la dictadura, y sobre todo ya en la transición a la democracia, fueron un símbolo de contrapoder. Concretamente, el caso del travestismo ha merecido interesantes valoraciones en este sentido, por lo que creemos que cómics como *Anarcoma (El Víbora, 1979-80)*, de Nazario, se prestan a ser incluidos en estos estudios culturales y *queer*. De igual modo, el análisis de las feminidades y las masculinidades desde la

teoría cinematográfica, sobre todo en torno al conocido como cine del destape, aporta una base teórica necesaria para la valoración de muchas de las historietas publicadas en el *boom* del cómic adulto, de entre las cuales hemos escogido *Zora de los hibernautas* (1984, 1980-81), de Fernando Fernández, por tratarse no solo de una publicación erótica sino crítica con los movimientos feministas que se estaban desarrollando en plena transición.

Otras interesantes aportaciones en este campo del género y los estudios culturales son las investigaciones en torno a la formación y la representación de arquetipos y estereotipos. Tal y como afirma la historiadora Mary Nash, la creación de estos arquetipos y su modificación están plenamente relacionados con los condicionamientos sociales y culturales, tanto de hombres como de mujeres, y son un factor explicativo interesante de la desigualdad de género en el mundo contemporáneo (2014: 15). En este sentido, cabe señalar que en los últimos años se ha ido ampliando el nivel de análisis con fuentes innovadoras como el cine y la televisión, pero resulta necesario añadir, ahora también, los cómics.

Desde que Umberto Eco lo incluyera en su ya clásico *Apocalípticos e integrados* (1964), el cómic ha experimentado un proceso de legitimación cultural que está logrando su consideración como parte del arte contemporáneo, de manera que se aleje de la carga peyorativa que lo ha acompañado durante décadas<sup>1</sup>. Y es que, al igual que ocurre con otros artefactos culturales como el cine, que ha recibido una mayor atención académica, los cómics son magníficas fuentes de estudio para la historia cultural. Como medio de comunicación de masas que es, la historieta no es ajena al contexto en el que surge. O dicho de otro modo, no es expresión única de la voluntad del autor o autora. Sin embargo, y en consonancia con las ideas desarrolladas por Aintzane Rincón en su análisis cinematográfico del franquismo y la transición, tampoco podemos aceptar una visión extremadamente estructuralista del cómic como componente cultural: no se trataría tanto de un reflejo de la sociedad como de un agente que participa en (y ayuda a redefinir) los discursos socialmente aceptados (2014: 338).

Así pues, los dos cómics que protagonizan este estudio forman parte del *boom* del cómic adulto que tuvo lugar en España en plena transición a la democracia. Su análisis como fuente puede aportar nuevos matices a los estudios culturales de este periodo histórico, y a su vez puede abrir vías de trabajo en los análisis multidisciplinares –y, en ocasiones, interdisciplinares– del cómic, actualmente en pleno proceso de integración en el ámbito académico y, por tanto, necesitado especialmente de teoría y metodología propias.

---

<sup>1</sup> “Durante los veinticinco últimos años se ha producido un fenómeno que podríamos considerar de toma de conciencia del cómic como forma artística adulta” (García, 2010: 15).

### 1.1 El boom del cómic adulto en España (1977-1986)

*Anarcoma* y *Zora y los hibernautas* fueron publicadas en el contexto editorial del ya mencionado *boom* del cómic adulto español, un periodo que puede fecharse entre 1977 y 1986 (Díaz de Guereño, 2014: 33). Se trata de un fenómeno que transformó el medio, al orientar parte de su producción a un público de adultos jóvenes que demandaban contenidos más maduros: así, se centraban en los géneros de ciencia ficción, fantasía y terror e incluían contenidos eróticos y violentos impensables en las tradicionales historietas infantiles y juveniles. Además, eran producidos, en general, bajo un paradigma industrial diferente: los autores tenían un mayor control creativo y retenían, en muchas ocasiones, los derechos de autor sobre su trabajo.

Este fenómeno debe analizarse en el contexto internacional, dado que tanto en Francia como en Estados Unidos –los dos mayores mercados del cómic occidental– ya habían surgido corrientes de historieta adulta que, de hecho, nutrieron buena parte del material publicado en España durante este periodo.

En nuestro país, la censura y la ausencia de democracia retrasaron la aparición de un cómic adulto aproximadamente una década, y no fue hasta la muerte de Franco y la apertura de un proceso de transición política cuando se normalizó la publicación de este tipo de productos<sup>2</sup>. Previamente, la Ley 14/1966 de prensa, conocida popularmente como “Ley Fraga”, había establecido un marco, a priori, más permisivo al eliminar la censura previa pero que, en la práctica, al establecer un duro sistema de sanciones, obligaba a los editores a ser cautelosos y acudir a la autocensura, para no incurrir en la infracción de su artículo 2:

el respeto a la verdad y a la moral; el acatamiento a la Ley de Principios del Movimiento Nacional y demás Leyes Fundamentales; las exigencias de la defensa Nacional, de la seguridad del Estado y del mantenimiento del orden público interior y la paz exterior; el debido respeto a la Instituciones y a las personas en la crítica de la acción política y administrativa; la independencia de los Tribunales, y la salvaguardia de la intimidad y del honor personal y familiar. (Ley 14/1966, art. 2)

Así, pese a que publicaciones satíricas como *El Pápus* (1973) o *Por Favor* (1974) pudieron incluir contenidos transgresores, se enfrentaron constantemente a multas económicas y cierres temporales. *Star* (1974) y *Ajoblanco* (1974) fueron ejemplos de tempranas publicaciones contraculturales y *underground*, donde pudieron colaborar algunos de los jóvenes dibujantes que luego se incorporaron al cómic adulto.

---

<sup>2</sup> “En España no se puede concebir ningún cómic adulto hasta los últimos coletazos del franquismo, que había mantenido el tebeo paralizado en una infancia eterna de historietas de humor, románticas y de aventuras presidida por la omnipotente editorial Bruguera, lo que provoca un desarrollo más tardío” (García, 2010: 163).

Este “breve periodo de falsa prosperidad” (Díaz de Guereño, 2014: 33) se basaba en la serialización de historias, nacionales y extranjeras, que aparecían publicadas por entregas en revistas antológicas. Aquellas series que prefería el público lector eran posteriormente recopiladas en un álbum con materiales de mayor calidad. A partir de 1986, la sobreexplotación de este modelo editorial, la proliferación de cabeceras para asfixiar a la competencia y los cambios de gustos del público provocaron el cierre de la mayoría de estas revistas.

## **2. *Zora y los hibernautas* (1984): erotismos, feminismos y maternidades en la ciencia ficción**

*Zora y los hibernautas* fue una obra de Fernando Fernández serializada en la revista 1984 entre los años 1980 y 1981. Esta cabecera fue publicada por Toutain, y, desde su debut en 1979, se presentó como una de las más firmes continuadoras de los primeros cómics de autor que se habían producido en España para el mercado internacional. La revista combinaba material extranjero –en ocasiones con varios años de antigüedad– y material español, presentando de este modo dos líneas principales: la vertiente crítico-satírica de autores como Carlos Giménez o Alfonso Font, y la dramático-erótica del propio Fernando Fernández, Richard Corben o Sergio Toppi. Muchas de las propuestas de 1984 forman parte de una generación anterior a la de los autores de *Cairo* o *El Víbora*, y por ello muestran la influencia de una historieta dibujada bajo criterios academicistas y realistas, dominada por la estética de los grandes ilustradores de tira de prensa americanos, así como por temáticas genéricas muy estandarizadas. Este tipo de publicación estaba y en vías de desaparecer en otros mercados, pero el desfase temporal en la publicación española permitió que aquí tuviera bastante éxito y una vida corta pero intensa.

En cuanto a su posición política, 1984 no se define inequívocamente en ningún momento. Es decir, pese a querer recoger la tradición crítica y satírica de la ciencia ficción literaria, el principal objetivo era entretener a los lectores. Y así lo señala en su primer editorial:

pretendemos acompañar a nuestros colegas novelistas, cineastas e investigadores a través de 1984. Más que profetizar, intentaremos [...] denunciar, criticar e ironizar unas situaciones que, exageradas por su situación en el futuro, se están dando ya en el presente. También pretendemos hacer pasar al lector imaginativo y al amante del buen comic un tiempo agradable y distraído [sic] (s.a., 1979: 3).

*Zora y los hibernautas*, como todas las historietas con contenido, se vio influida por el denominado cine del *destape*, cuyo apogeo tuvo lugar entre 1975 y 1982. Si atendemos al plano simbólico, el cambio de régimen supuso también un cambio en

los cuerpos que construían los imaginarios culturales: del “abuelo bondadoso y afectivo” que proyectaba la imagen de Franco en el cine, se pasó al retrato de cuerpos desnudos o semidesnudos de mujeres, todas ellas jóvenes, entendidos estos como “metáfora de los países democráticos” (Rincón, 2014: 273 y ss.) De hecho, la legislación relativa a la censura cinematográfica tuvo una cierta apertura a este respecto con la promulgación, el 19 de febrero de 1975, de las Nuevas Normas de Censura –vigentes hasta el final oficial de ésta, en 1977–. En ellas, se “vino a «admitir» el desnudo siempre y cuando estuviera «exigido por la unidad total del filme»”, sin “despertar pasiones en el espectador normal” ni incidir “en la pornografía” (Rincón, 2014: 275).

En el caso del cómic y las revistas, la apertura llegó en fechas similares. La muerte de Franco coincidió con la proliferación de cabeceras como *El Papus* cuyo mayor reclamo eran las fotografías de mujeres desnudas, sin muchas consecuencias legales. En octubre de 1976, una advertencia del ministerio sobre el fin de la permisividad con los desnudos logró que los responsables de las revistas dejaran de incluirlos, hasta que, en abril de 1977, el Real Decreto Ley 24/1977 derogó el artículo 2 de dicha ley, momento en el que se abrió por completo la puerta al desnudo. Las primeras publicaciones del boom del cómic adulto mostraron así, por primera vez en España, series extranjeras con contenidos eróticos, además de producir otras nuevas que los utilizaban profusamente. Este erotismo, que no puede entenderse más que en un contexto cultural global, se convirtió en uno de los rasgos temáticos más definitorios de este nuevo cómic.

Entre la presencia de cuerpos femeninos esbeltos, jóvenes y desnudos, *Zora y los hibernautas* presenta una estandarizada civilización tecnificada y distópica en el satélite Colmena, bajo cuya superficie de sociedad sin conflictos ni desigualdades se encuentra un régimen de corte totalitario, donde una sola dictadora decide por todo el colectivo. Frente a esa sociedad sin tensiones ni disensiones, aparece un elemento disonante que generará un conflicto mediante el clásico choque de civilizaciones, tantas veces retratado en cine y literatura del género de la ciencia ficción: un miembro de una civilización futurista y aparentemente utópica entra en contacto con una sociedad más atrasada pero también más *pura*, más libre, donde las emociones – especialmente el amor– son más intensas. En este caso, Zora es la miembro de la sociedad avanzada que, al encontrarse con dos hombres del pasado, criogenizados en sendas cápsulas, se replantea todo su sistema de valores y acaba enfrentada a su propia civilización y a sus orígenes.

Una de las pocas reflexiones que desde el ámbito académico se han realizado sobre esta obra es la de Francesca Lladó, que escribía en estos términos sobre las temáticas tratadas en la obra de Fernando Fernández:

Bajo la fórmula propia de la ciencia ficción, "Zora y los hibernautas" presenta un mensaje que trasciende al que puede detectarse a simple vista. En primer lugar se vislumbra el triunfo del amor por encima de cualquier actividad destructiva del hombre, de allí el proyecto que presenta Zora al marchar a otros mundos estando embarazada. A otro nivel puede observarse una crítica contra la tiranía y la opresión, que puede trasponerse al drama humano de la dominación y de la esclavitud. Hay, además, otros aspectos que llaman la atención en esta historia, fundamentalmente, la inversión del esquema tradicional de los protagonistas, ya que, en este caso, el protagonismo recae en una mujer con poderes sobrenaturales, cuya compañera de aventuras es también una mujer y que debe proteger a su enamorado (2001: 64).

A pesar de que Lladó cita tres de las características clave de esta historietita –el amor/sexo, la maternidad y la crítica a la tiranía opresora–, sería interesante enfocar con algo más de precisión en los aspectos ideológicos de la obra. Sin dejar de ser cierto que los roles protagonistas se invierten, a Zora se la puede considerar, en realidad, una protagonista secundaria. Y lo esa consideración es tal porque quienes marcan el punto de inflexión de la historia, quienes abren los ojos de esas mujeres engañadas por un sistema dictatorial, son los varones criogenizados de quienes se enamoran Zora y su compañera.

La protagonista es seducida por los valores más sencillos de esos hombres, pero también por su pasión, por su valor y, principalmente, por su manera de concebir el amor (romántico) y las relaciones (hetero)sexuales. La sexualidad de esta sociedad matriarcal, aunque nunca es explicitada ni mencionada, se puede sobreentender como lesbica o, al menos, basada en métodos individuales de placer. Por eso, cuando Zora explica a los dos hombres el sistema artificial de reproducción que utilizan en Colmena, uno de ellos exclama: "Prefiero mi sistema, imperfecto, rudimentario, pero divertido" (Fernández, 1980a: 24). Durante toda la historia se insiste en la idea de que hombres y mujeres se necesitan y son complementarios, social y sexualmente. Así lo explica Amon, el hombre de quien se enamora Zora, cuando le habla sobre el amor y la atracción física: "Ser parte uno del otro. Complementarse en el deseo, la pasión, el placer... El amor es un regalo que nos dio la naturaleza y que el hombre convirtió en arte" (Fernández, 1980b: 34).

Podríamos decir, por tanto, que Zora cura su falta de heteronormatividad gracias al conocimiento de las relaciones heterosexuales, en cuya representación el autor pone especial énfasis. Resulta interesante aplicar a este análisis el estudio de los arquetipos vinculados a la homosexualidad en el cine de la transición que realiza Alejandro Melero (2014: 271-294). Entre ellos, destaca el de la *heterolesbiana que encuentra "cura"*, una versión del concepto de *heterolesbiana* acuñado por Linda Ruth Williams<sup>3</sup>. En este arquetipo, tal y como lo desarrolla Caroline Sheldon, "el tema del

---

<sup>3</sup> Este término fue acuñado por la estudiosa Linda Ruth Williams para designar a una serie de personajes que "exhiben su lesbianismo aparentemente para su propio placer pero en realidad como espectáculos

lesbianismo se hace seguro en algún punto de la trama con la usual llegada de un hombre que satisface «las ansias auténticas de las mujeres» y permite la identificación total del espectador, [...]” (Sheldon, 1977: 9)<sup>4</sup>. Así se explicaría por qué Zora, tras el contacto físico con el varón, cae en las bondades de la heterosexualidad –“No te comprendo. Sé cómo satisfacer mis necesidades de placer, aunque reconozco que tu contacto me agrada, me inquieta, explícame más” (Fernández, 1980b: 34)– hasta el punto de descubrir y aceptar su destino final: ser madre.

Y es que la identidad de Zora se refuerza gracias a su biología original, que la lleva, en última instancia, a la maternidad. Maternidad entendida, por un lado, como una meta en su condición como mujer, y por otro, como el medio femenino por antonomasia para salvar a la humanidad en el imaginario de la ciencia ficción. Se puede interpretar como una reelaboración del mito de la Virgen María que se recupera, también, en numerosos ejemplos de esa ciencia ficción cinematográfica de finales de los años setenta y durante la década posterior: Ripley o Sarah Connor serían buen ejemplo de ello<sup>5</sup>.

Las dos caras de la bipolarización humana que ha representado históricamente la mujer, desde el conocido y analizado binomio Eva-María de la religión cristiana<sup>6</sup>, quedan reflejadas en esta historia en la evolución de Zora (María) y Sharta (Eva). Ésta última encarna los males de la feminidad mal entendida –aquella que se aleja de los roles sociales históricamente impuestos a las mujeres–, la sexualidad no heteronormativa y el caos definitorio del feminismo radical. Zora, en cambio, entiende los problemas de su sociedad matriarcal excluyente, encuentra en el amor heterosexual su redención y en la maternidad el verdadero objetivo de su existencia. Se trata de un rechazo obvio al cuestionamiento de la heteronormatividad y de la senda marcada por el patriarcado –las mujeres como madres, esposas, cuidadoras amas y de casa– que realizaba el movimiento feminista en aquellos años.

No debemos olvidar que la publicación de Fernando Fernández se enmarca en plena efervescencia de los feminismos en España, cuyo germen se puede fechar en 1975, declarado por la ONU el “Año Internacional de la Mujer”. En diciembre de ese mismo año –apenas unos días después de la muerte del dictador– se celebraron en Madrid las

---

para los ojos del hombre heterosexual” (1993: 113). Citado en Alejandro Melero (2014: 280).

<sup>4</sup> Citado en Alejandro Melero (2014: 282).

<sup>5</sup> Merece atención especial en esta temática el trabajo de investigación de Jimena Escudero Pérez, quien ha analizado las representaciones femeninas y los estereotipos más paradigmáticos del cine de ciencia ficción, así como la relación de la mujer con la maternidad (2010).

<sup>6</sup> A este respecto, resulta una aportación muy interesante, desde los postulados de la sociología, la que Maribel Aler Gay proporcionó en su día al reflexionar, a través del análisis del discurso bíblico, cómo se formuló la feminidad en el discurso simbólico del catolicismo en torno al binomio Eva-María. Ambas figuras tienen un papel definitorio de la naturaleza femenina como modelos negativo y positivo de feminidad, razón por la que, en opinión de la autora, la presencia de una no se explica sin la otra: se trata de dos mensajes morales que, al fin, se complementan y refuerzan (1982).

primeras Jornadas por la Liberación de la Mujer. Con cierto retraso histórico respecto a Europa y Estados Unidos, como consecuencia de las circunstancias políticas y sociales del país, el feminismo español se gestó en el último periodo de la dictadura unido al antifranquismo y a la lucha por la democracia, y eclosionó durante los años de la transición como un movimiento de gran diversidad y pluralidad, con presencia en toda la geografía y una agenda reivindicativa clara (Larumbe, 2002: 159 y ss.)

Con el paso de los años, esas luchas feministas fueron alcanzando importantes conquistas, entre otras la despenalización del adulterio (1977), la legalización de los anticonceptivos (1978) y las leyes del divorcio (1981) y del aborto (1985). A pesar de la cobertura mediática que las feministas y sus propuestas más radicales alcanzaron, su representación no fue casi nunca positiva: generaban desconfianza y rechazo a su presencia pública –tanto individual como colectiva– y, en muchas ocasiones, se las consideraba una auténtica amenaza al consenso en torno a la igualdad formal (Rincón, 2014: 301)<sup>7</sup>. Porque, tal y como explica Pamela B. Radcliff, “el feminismo recibía el apoyo de la prensa cuando era algo que se hacía por las mujeres y no algo que hacían ellas mismas, es decir, cuando era algo que se les otorgaba y no algo que reivindicaban” (2009: 55)<sup>8</sup>.

En este contexto es en el que se entiende *Zora y los hibernautas*, un matriarcado tiránico, una “secta secreta feminista” donde la líder engaña a mujeres que, por sí solas, no son ni radicales ni feministas, solo demasiado ingenuas para descubrir la verdad. En definitiva, una crítica nada sutil al feminismo radical, aquel que defendía demandas inadmisibles para la relativamente común postura conservadora de la época. El propio autor llegó a afirmar:

Por una vez que pongo a mujeres en esa tesitura, no te puedes imaginar cómo se han puesto algunas feministas. Tengo alguna carta que da pena, y es que no tienen sentido del humor. Porque creo que cualquier postura ideológica, cuando se radicaliza, cae, paradójicamente, en los mismos males que intenta combatir (Darias, 1981)<sup>9</sup>.

El sujeto receptor de esta serie va a identificarse, en primer lugar, con los hombres. No solo porque la mayor parte de lectores de 1984 eran varones, sino también porque los protagonistas masculinos, aunque pertenezcan a una época situada en el futuro, enarbolan nuestros valores. Frente a ellos está la sociedad matriarcal tecnificada, que proviene de la humanidad, pero está ya demasiado alejada de ella: sus rasgos físicos ya son más alienígenas que humanos. Los valores de esos

---

<sup>7</sup> Incluso revistas de izquierda nada complacientes con el proceso de transición política como *El Pápus* se burlaron del feminismo, hasta el punto de polemizar en un intercambio de escritos con *Vindicación feminista* (Vilches, 2014: 87-88).

<sup>8</sup> Citado en Aintzane Rincón (2014: 302).

<sup>9</sup> Citado en Pepo Pérez (2010).



dos hombres no son universales aunque lo pretendan –y Fernández los presente como únicos *correctos*–: son, en realidad, los valores ideológicos y políticos concretos de una parte de la sociedad española que estaba haciendo la transición y acababa de poner fin a una dictadura. Los hombres de este relato defienden el igualitarismo, condenan la tiranía pero también los extremismos, de cualquier signo. Se equipara el feminismo con el machismo –aunque éste no se nombre explícitamente– y se aboga por el consenso: hombres y mujeres se necesitan. En palabras de Aintzane Rincón:

En un momento en el que los españoles intentaban dejar atrás la Guerra Civil y la división entre las dos Españas, las feministas, particularmente las más radicales, y los deseos sexuales que se salían de la norma, fueron a menudo retratados como provocadores de un nuevo cisma social. El extremismo feminista en concreto resultaba divisionista y su empeño antisocial e individualista (2014: 311).

### 3. *Anarcoma (El Víbora): transexualidad y contracultura*

En los estudios de historia cultural de los últimos años ha habido un acercamiento a las figuras del travesti y del transexual en la cinematografía, la literatura y otras artes, que los han interpretado en clave política. Entre ellos, destacan algunas investigaciones como las realizadas por Mercè Picornell (2010) u Óscar Guasch y Jordi Mas (2015), quienes revisan la construcción sociohistórica del travesti como una categoría útil en el análisis político y social de la transición. Periodo, éste, durante el cual tuvieron lugar toda una serie de manifestaciones culturales, en la música, el arte, la fotografía e incluso el cómic, relacionadas con los cambios en los modelos de género y con una fuerte carga política en sus transgresiones, que solamente se pueden comprender en el contexto de décadas de represión y de moral nacionalcatólica.

Durante el franquismo, la homosexualidad fue perseguida legalmente<sup>10</sup> y ridiculizada en unos medios de comunicación que difundían un modelo de virilidad fuertemente imbricado de heteronormatividad y homofobia, con el estereotipo del *macho ibérico* como punta de lanza de la masculinidad hegemónica (Aliaga, 2015: 178). Y es que durante la dictadura se reforzaron los modelos de género tradicionales, donde la virilidad tenía un peso fundamental en el plano simbólico: Franco atribuyó al país un carácter viril, de modo que cuestionar esa virilidad era atentar contra el régimen y contra España (Picornell, 2010: 285-286).

Con el conocido y ya estudiado caso de José Pérez Ocaña como reflejo de la contracultura barcelonesa, es en este momento sociopolítico y cultural en el que

---

<sup>10</sup> En 1970 se promulgó la Ley de Peligrosidad y Rehabilitación Social, que retomaba y acentuaba la anterior Ley de Vagos y Maleantes de 1954, a su vez sucesora de la promulgada en 1933, “la Gandula” (Aliaga, 2015: 175).

puede entenderse la visibilización del travestismo como una transgresión, no solo de los roles de género normativos, sino también del régimen político caduco. El travesti – siempre varón– “toma forma en tanto que su subversión se exterioriza, sea en la calle, en un espectáculo o únicamente ante la mirada cómplice del espejo” (Picornell, 2010: 287), cuestión ésta clave en las *performances* de Ocaña cuando, ataviado con ropajes de mujer, enseñaba sus genitales masculinos<sup>11</sup>. Y dado que no deja de ser hombre, sino que reconfigura su masculinidad desde parámetros femeninos estereotipados, se ha considerado que “la ambigüedad del travestí cuestiona el dualismo de género”, mientras que “el transexual presenta un cuerpo integrado en los códigos estándar de clasificación de género” (Guasch; Mas, 2015: 62). Es decir, mientras que el travesti podía mostrar simultáneamente atributos femeninos y masculinos, al transexual se le permitía, a través de la medicina y la cirugía, cambiar de sexo para adscribirse inequívocamente a un único género.

De este modo, el travestismo se ha interpretado como un desafío al orden social, que “genera una suerte de *terror sacro* por su condición de ser limítrofe” (Guasch; Mas, 2015: 62), mientras que la transexualidad pierde así el potencial transgresor. Frente a la figura de Ocaña, que subvierte recurriendo a elementos culturales del folclore andaluz y el catolicismo (Rincón, 2014: 311), es Bibi Andersen, “icono de la feminidad espléndida y morbosa en los años del destape” quien ocupará el lugar de “travesti oficial” de la transición (Picornell, 2010: 301).

Llegados a este punto, nos parece crucial introducir el análisis de *Anarcoma*, el cómic de Nazario publicado en *El Víbora*, para aportar una nueva perspectiva en torno a esa aparente falta de potencial transgresor de la transexualidad. Si una serie llena de desnudos femeninos como *Zora y los hibernautas* puede entenderse como un producto con la tardía influencia del destape cinematográfico, y si tenemos en cuenta la valoración de Mercè Picornell de que “el travesti se presenta como la cara politizada y alternativa de un «destape» quizás inevitable después de años de represión y censura” (2010: 290), entonces resulta especialmente interesante aproximarnos a esa obra de Nazario donde los transexuales cobraron un especial protagonismo.

*Anarcoma* se publicó por entregas entre los números 1 y 9 de la revista *El Víbora* (1979-80), publicada por Toutain y dirigida por Josep María Berenguer, la más clara heredera del underground de los años setenta, y la única revista del boom del cómic adulto que sobrevivirá al cambio de siglo –su último número se publicó en 2005–. *El Víbora* se adscribe al mismo desencanto que ya abrazó *Star*, la revista que puede considerarse su principal antecedente (Pérez del Solar, 2013: 39). En su primer editorial –diciembre de 1979– la redacción de *El Víbora* declaraba: “No tenemos ideología, no tenemos moral [...] Si aún te quedan fe e ideales, no nos acompañes [...]

---

<sup>11</sup> Sobre la figura de Ocaña, es interesante la visualización del documental *Ocaña, retrat intermitent* (1978) del director Ventura Pons.

si tienes claro que esto en general es una mierda y que lo único que queda es reírse hasta ponerlos nerviosos, aquí nos tienes, tuyos para siempre". En cierta forma puede considerarse una revista con una intención antisistema, aunque se produzca, distribuya y venda por canales convencionales y capitalistas. Esa intención es tan vaga que nunca se termina de definir, más allá de alusiones difusas, pero podría insertarse en el desencanto de parte de la generación que durante los primeros años de la transición estaba entrando en la edad adulta, y que pasó su adolescencia en un periodo de cambios, de relativa apertura en lo cultural y de profunda crisis económica. El fenómeno que coloquialmente se denominó pasotismo se caracterizó por un desinterés creciente entre la juventud por las formas convencionales de hacer política<sup>12</sup>.

En este caso, resulta imprescindible perfilar la figura de Nazario como autor de la obra, en tanto que en la misma vuelca parte de sus experiencias en la Barcelona del momento. Vinculado al underground barcelonés desde sus inicios, Nazario es una figura destacada de la escena travesti, gay y trans, a la que también pertenecía su buen amigo José Pérez Ocaña. Ambos se pasean, de hecho, por las páginas del cómic, haciendo de ésta una obra posmoderna y autoconsciente. En *Anarcoma*, Nazario presenta a una detective transexual a quien define como "una mezcla, tanto en el físico como en su comportamiento, entre Lauren Bacall y Humfrey Bogart [sic]" (1988: 8). En las páginas de la serie, el autor muestra esos ambientes a los que estaba acostumbrado: el puerto, los bajos fondos, la plaza Cataluña, las Ramblas, y los clubes nocturnos frecuentados por travestis, chulos y prostitutas. "Nazario destapaba en estos dibujos todos sus gustos, inclinaciones, obsesiones, fantasías y preferencias estéticas, creando un universo íntimo y personal, aparentemente frívolo y hedonista, que dotaba a la obra de un enorme interés sociológico" (Dopico, 2005: 395).

La trama de la historia gira en torno a una misteriosa máquina propiedad del profesor Onliyú, que sirve como mero *mcguffin*; lo que interesa a Nazario es mostrar los ambientes reales y las relaciones sexuales. "Mis álbumes de *Anarcoma*", afirmaría el autor en una entrevista con Pedro Pérez del Solar, "no eran más que una excusa para retratar unas relaciones entre homosexuales que blandían miembros descomunales" (2013: 311). Por estas razones, emplea siempre un lenguaje oral y vulgar políticamente incorrecto, pero de extraordinaria viveza, con términos como maricona o el llamativo uso de expresiones como "se me hace el chocho gaseosa" (Nazario, 1988: 55). Pese a sus contenidos, o quizá por eso, *Anarcoma* ha pervivido como un clásico de la primera época de *El Víbora* en la memoria de sus lectores, incluso aunque Nazario abandonara el cómic pocos años después.

---

<sup>12</sup> La desafección hacia los partidos políticos es una constante en diversas democracias occidentales, no solo la española, si bien la peculiaridad del caso español es la rapidez con que este fenómeno se propaga" (Del Val Ripollés, 2011: 78).

Pienso que uno de los atractivos de este personaje es éste: no es una Bibi Andersen que está ahí tratando de disimular, que todo el mundo sabe que fue hombre y que nadie sabe realmente si está operada o no está operada, funciona como mujer pero hay este misterio. En cambio en Anarcoma no había este misterio, en absoluto, nunca (Pérez del Solar, 2013: 312).

Estas palabras de Nazario sobre su propia obra permiten plantear una de las cuestiones más interesantes del análisis: la posibilidad de poner en cuestión esa visión de la transexualidad como un fenómeno homogéneo e integrado sin rupturas en el sistema binario de género. Anarcoma ha producido cambios en su cuerpo a través de la administración de hormonas, pero no para lograr la total transformación en una mujer. “No está operada, ni quiere, y se siente muy orgullosa de su respetable polla” (1988: 8), explica Nazario al inicio del álbum recopilatorio de la serie. Es decir, Anarcoma es también un “ser limítrofe” como lo es el travesti, pero no solo por jugar con la ambigüedad entre su apariencia externa y sus genitales, sino porque esa ambigüedad se traslada a su propio cuerpo, un híbrido entre hombre y mujer biológicos. El autor pone especial cuidado en dibujar a su personaje con grandes manos y largas uñas pintadas de rojo, brazos fornidos, hombros muy anchos y una mandíbula prominente, sin olvidar unas esbeltas piernas depiladas. En ocasiones refuerza los rasgos masculinos con el dibujo, y en otras hace especial énfasis en posturas y atributos que se podrían considerar femeninos, como las escenas donde aparece vestida como la protagonista de *Gilda* (Nazario, 1988: 45-46).

A veces parece asumir el rol estereotipado de las mujeres en el género negro que parodia la serie, y otras, el de un hombre. Puede asumir el arquetipo de la *femme fatale* que finge sumisión para envenenar a un varón desprevenido, o puede aparecer interrogando a sus contactos de la calle como un detective clásico del cine americano de los años cincuenta. Dado que el sexo tiene un lugar central en la serie y en los intereses de Nazario, esa dualidad se traslada a las actitudes de Anarcoma cuando mantiene relaciones sexuales: disfruta de todo tipo de prácticas, de forma activa y pasiva. Practica el sexo tanto con hombres como con otras transexuales, pero solo en una ocasión se acuesta con una mujer. En manos de Anarcoma, el sexo es tanto una herramienta lúdica como de poder: puede ser pura diversión, pero también una forma de obtener información o dominar a sus adversarios. Se entremezclan así feminidad y masculinidad con altas dosis de sexo, rodeado siempre de una importante iconografía hiperfálica (Aliaga, 2015: 183). Sin embargo, Anarcoma rompe con el estereotipo de transexual que ejerce la prostitución, puesto que su actividad como detective la compagina trabajando como cantante en un club nocturno. Además, es interesante remarcar cómo rehúye del amor romántico, haciendo de su relación con el robot casi una parodia: “Mmmh, tan fuerte, tan duro, tan robot... Y parece un niño durmiendo. ¡No me quiero enamorar! Creo que se lo pasaré a la Caty” (Nazario, 1988: 47).

Todas estas cuestiones motivan que quepa preguntarse hasta dónde llega la supuesta transgresión de esta obra. En un primer análisis, es evidente que el mero hecho de mostrar abiertamente escenas de sexo homosexual, y sin tapujos, en una publicación destinada principalmente a adultos jóvenes, varones y heterosexuales, ya supone un importante grado transgresor. Sin embargo, Gema Pérez-Sánchez ha visto en su éxito una prueba de su falta de verdadera ruptura: “era popular entre los lectores masculinos en parte porque glorificaba ciertos aspectos del sexismo español y denigraba a las mujeres” (2007: 179). Es cierto que en el universo de Nazario, dentro de su diversidad sexual, se muestran prácticas falocéntricas y una sexualidad genital relativamente convencional. Es un espacio ocupado por transexuales y varones en el que las pocas mujeres que aparecen sufren diversos grados de violencia, espasialmente la sexual. No es que los personajes masculinos de la serie salgan mejor parados, pero sí resulta significativa la falta de personajes femeninos de cierto peso, que puedan además vivir su sexualidad con la misma libertad que Anarcoma y otros personajes. Cuestionado sobre esto, el propio Nazario aclara: “yo siempre me he negado a escribir para un público exclusivamente homosexual [...] hago hincapié en mis historias en lo homosexual porque es lo que más conozco y es en lo que mejor me paso dibujándolo” (Pérez del Solar, 2013: 314). A este respecto, y en opinión de Pérez-Sánchez, “Anarcoma deja intactas las nociones dominantes y opresivas de género y sexualidad” (2007: 182).

La intención lúdica manifiesta por parte del autor, que no plantea su serie desde el activismo, sino desde la mera diversión –un tanto frívola–, y el reflejo de esos ambientes muy concretos que él experimentaba en la Barcelona de fines de los setenta<sup>13</sup>, pueden posiblemente matizar el carácter transgresor de sus contenidos. Refleja una subcultura poblada de personajes marginales, alejados de la norma, pero no la confronta con la sociedad heteronormativa mayoritaria: ese mundo, simplemente, no existe en el universo de Nazario. No aparecen personajes heterosexuales ni ambientes convencionales, y por tanto se evita el contraste con los mismos. Es interesante, en este punto, comparar su obra con la del más popular realizador en el contexto de la movida, el director Pedro Almodóvar. Almodóvar plantea toda una diversidad sexual en oposición a la heteronormatividad dominante, pero, en su caso:

todas estas imágenes transgresoras van más allá de ser consideradas «raras» o extravagantes: se convierten culturalmente en la «otredad» radical, opuesta por antonomasia a la normalidad. Y, por ello, estas «otredades» genérico-sexualidades se erigen como alternativas marcadas por una autenticidad, difícil de cuestionar (Pastor, 2005: 442).

---

<sup>13</sup> “Esta nueva Barcelona travesti es también en apariencia la ciudad marginal, la de la fiesta libertaria, la que subvierte las normas sexuales del franquismo y que rechaza un proyecto de transición política que, cada vez más, se presenta como reformista” (Rincón, 2014: 296).

El concepto de “otredad” se logra necesariamente por contraste, de modo que en *Anarcoma* esa posibilidad queda desactivada, al menos en parte. Sin embargo, debe tenerse en cuenta la aparente falta de intención por parte tanto de Nazario como de *El Víbora*, que enarbolaba la bandera del *pasotismo*. Sobre el éxito de la serie y la ausencia de crítica entre los lectores, a la que alude Pérez-Sánchez para explicar la supuesta falta de transgresión, el propio Nazario aporta una interesante hipótesis a tener en cuenta:

Yo no escandalizaba porque la gente que se escandaliza es de una clase social. La clase baja, la clase obrera –como la clase alta– no se escandaliza; es la clase media y una clase media baja que es la que realmente lleva la batuta del rollo tradicional conservador de semana santa en Sevilla y fallas en Valencia (Rochera, 2014).

#### 4. A modo de reflexiones

El análisis de *Zora y los hibernautas* y *Anarcoma* pone de manifiesto el interés que suscita la inclusión del cómic como fuente en los estudios culturales, que están aportando nuevas visiones en la interpretación del periodo de la transición a la democracia con la inclusión de las últimas tendencias en los estudios de género y queer. De hecho, durante el periodo comprendido entre la muerte de Franco y la victoria electoral del PSOE en 1982, el cómic, mediante el boom de publicaciones orientadas a las personas adultas, adquirió una relevancia social especialmente remarcable al estar vinculado a movimientos contraculturales, vanguardias artísticas y modas juveniles por igual: “Y en los ochenta, como se puso de moda el cómic, [...] quedaba bien ir con *El Víbora* debajo del brazo al bar o a ligar” (Pérez Verneti, 2015).

Una de las aportaciones más interesantes de los últimos años en los estudios del cine en la transición es la que ha realizado Aintzane Rincón, quien plantea este periodo “como una etapa en la que se fue diseñando y elaborando un nuevo patrón con el que realizar el traje democrático y que, sin duda, respondería también a nuevos modelos de género hegemónicos”. Partiendo del análisis del destape, Rincón afirma que “la anatomía humana se convirtió en el lugar simbólico de la tensión política y social de la Transición”, de manera que el desnudo se convertiría así en una alegoría de “un contexto de efervescencia de diversas rebeldías, de puesta en cuestión de toda norma, y la posibilidad de subvertir los significados adheridos e impuestos al cuerpo político de la nación y a los cuerpos sexuados a lo largo de la dictadura” (Rincón, 2014: 278 y ss.).

Si bien, como hemos establecido, la exhibición de cuerpos desnudos en el cómic adulto está relacionada con el destape cinematográfico, el modelo explicativo propuesto por Rincón ofrece resultados dispares al aplicarse a las dos series

estudiadas. En *Zora y los hibernautas*, el desnudo –exclusivamente femenino– tiene tan solo una función erótica y estética, mientras que, ideológicamente, se sitúa en una posición contraria a las rebeliones y los extremismos. Fernando Fernández realiza una poco concreta crítica contra los totalitarismos en un momento político –los años 1980 y 1981– en el que España ya había apostado por la democracia, de manera que esta denuncia no se puede considerar transgresora, sino totalmente afín a esa postura ideológica de la democracia consensuada y la exclusión en el sistema de las fuerzas políticas más extremistas, en este caso el movimiento feminista.

Frente a la ordenada reforma pactada que proponía la clase dirigente durante la transición, en el sexo entre cuerpos híbridos de Nazario se representaba el conflicto y las tensiones que quedaron marginadas del discurso dominante. *Anarcoma* no solo respondería así a la tesis de Rincón, en tanto en cuanto la representación del sexo y el desnudo refleja un espíritu contracultural y contestatario, sino que, además, al centrarse en personajes transexuales que rechazan activamente la asignación binaria de género cumpliría una función subversiva muy similar a la que se otorga al travesti en las más recientes investigaciones sobre las masculinidades durante la transición:

En la prensa contracultural de los setenta, lo travesti no se presenta como una práctica ni una opción, sino más bien como un símbolo de contrapoder monolítico que permite ejemplificar públicamente la clausura de la “virilidad” del poder franquista sin afirmar todavía plenamente una nueva identidad democrática (Picornell, 2010: 281).

## 5. Anexo de imágenes



Fig. 1. FERNÁNDEZ, Fernando (1980b). *Zora y los hibernautas*, 1984, entrega 3, n.º 24 (p. 34, detalle)





Fig. 2 y Fig. 3: NAZARIO ([1979-1980] 1988)  
 "Anarcoma". Barcelona, La Cúpula (pp. 39 y 23, detalle)



## BIBLIOGRAFÍA

---

- ALER GAY, Maribel (1982). "La mujer en el discurso ideológico del catolicismo". En Pilar Folguera (ed.), *Nuevas perspectivas sobre la mujer: actas de las Primeras Jornadas de investigación Interdisciplinaria*, vol. 1. Madrid, Universidad Autónoma de Madrid (pp. 232-248).
- ALIAGA, Juan Vicente (2015). "Desmasculinizando: el cuestionamiento de la masculinidad imperante en el arte y la cultura en España (1970-1995)". En Rafael M. Mérida Jiménez; Jorge Luis Peralta (eds.), *Las masculinidades en la transición*. Barcelona, Editorial Egales.
- DEL VAL RIPOLLÉS, Fernán (2011). "Pasotismo, cultura underground y música pop. Culturas juveniles en la transición española", *Revista de estudios de la juventud*, (diciembre de 2011), n.º 95 (pp. 74-91).
- DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel (2014). *Hacia un cómic de autor: a propósito de Arrugas y otras novelas gráficas*. Bilbao, Universidad de Deusto.
- DOPICO, Pablo (2005). *El cómic underground español. 1970-1980*. Madrid, Cátedra.
- ESCUDERO PÉREZ, Jimena (2010). *Tecnoheroínas: identidades femeninas en la ciencia ficción cinematográfica*. Oviedo, KRK.
- FERNÁNDEZ, Fernando (1980a). "Zora y los hibernautas", 1984, entrega 2, n.º 23.
- FERNÁNDEZ, Fernando (1980b). "Zora y los hibernautas", 1984, entrega 3, n.º 24.
- GARCÍA, Santiago (2010). *La novela gráfica*. Bilbao, Astiberri.
- GUASCH, Óscar; MAS, Jordi (2015). "Proyectos corporales, género e identidad en España: del travestí al transexual (1970-1995)". En Rafael M. Mérida Jiménez; Jorge Luis Peralta (eds.), *Las masculinidades en la transición*. Barcelona, Editorial Egales.
- LARUMBE, M<sup>a</sup> Ángeles. (2002). *Una inmensa minoría. Influencia y feminismo en la Transición*. Zaragoza, PUZ.
- LLADÓ, Francesca (2001). *Los cómics de la transición. El boom del cómic adulto. 1975-1984*. Barcelona, Glénat.
- MELERO, Alejandro (2014). "Arquetipos gay y lesbiano en el cine de la transición". En Mary Nash (ed.), *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*, Madrid, Alianza Editorial (pp. 271-194).
- NASH, Mary (2014). *Feminidades y masculinidades. Arquetipos y prácticas de género*, Madrid, Alianza Editorial.
- NAZARIO ([1979-1980] 1988). *Anarcoma*. Barcelona, Ediciones la Cúpula.
- PÉREZ DEL SOLAR, Pedro (2013). *Imágenes del desencanto. Nueva historieta española. 1980-1986*, Madrid, Iberoamericana / Vervuert.
- PÉREZ VERNETTI, Laura (2015). "Diálogos con autoras". Mesa redonda llevada a cabo en las jornadas *Cuando dibujar es político. Cómics feministas en la transición española*. Zaragoza (19 de noviembre de 2015).
- PÉREZ, Pepo (2010). "Zora y Fernández", en <http://pepoperez.blogspot.com.es/2010/08/zora-y-fernandez.html> [6 de abril de 2016]

- PÉREZ-SÁNCHEZ, Gema (2007). *Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture. From Franco to La Movida*. New York, State University of New York Press. Traducción de las citas propia.
- PICORNELL, Mercè (2010). "¿De una España *viril* a una España *travesti*? Transgresión transgénero y subversión del poder franquista en la transición española hacia la democracia", *Feminismo/s*, (diciembre de 2010), n.º 16 (pp. 281-304).
- RADCLIFF, Pamela B. (2009). "La historia oculta y las razones de una ausencia. La integración del feminismo en las historiografías de la transición", en Carmen Martínez Ten *et al.*, *El movimiento feminista en España en los años 70*. Cátedra, Madrid (pp. 53-70).
- RINCÓN, Aintzane (2014). *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): Figuras y fisuras*. Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Universidad de Santiago de Compostela.
- ROCHERA, Ximo (2014). "Conversación con Nazario", en <http://www.canibaaal.es/conversacion-con-nazario/> [6 de abril de 2016]
- SHELDON, Caroline (1977). "Lesbian and film: some thoughts", en Richard Dyer (ed.), *Gays and film*. Londres, British Film Institute.
- VILCHES, Gerardo (2014). "Las mujeres en la primera etapa de la transición española (1975-1977). Una mirada a través de la prensa satírica", *Historia del Presente* (2014/1), n.º 23, 2ª época (pp. 79-92).
- WILLIAMS, Linda Ruth (1993). "Sister sunder theskin: video and blockbuster erotic thrillers". En Pam Cook y Philip Dood (eds.), *Women and film*, Filadelfia, Temple University Press.

## ILUSTRAR EL PENSAMIENTO. FRÉDÉRIC PAJAK Y EL ENSAYO GRÁFICO

ILLUSTRATING THOUGHT. FRÉDÉRIC PAJAK AND THE GRAPHIC ESSAY

PURIFICACIÓ MASCARELL

Universidad Complutense de Madrid

El género literario del ensayo se asimila, en el imaginario colectivo intelectual, a Michel de Montaigne, al pensamiento en libertad, a la comunicación persuasiva, a Séneca, a la digresión, al diálogo, a Francis Bacon, al aforismo, a la voluntad de estilo, a José Ortega y Gasset, a los dietarios, a la argumentación lógica, a la subjetividad... El objeto de investigación de este volumen, el cómic o la historieta, parece situado en el extremo contrario en el arco de las lecturas posibles con intención artística. Sin embargo, el filósofo y dibujante francosuizo Frédéric Pajak (Suresnes, 1955) ha conseguido fusionar ambos conceptos en uno, creando un híbrido tan atractivo como desconcertante en su libro *La inmensa soledad. Con Friedrich Nietzsche y Cesare Pavese, huérfanos bajo el cielo de Turín* (Paris: Presses Universitaires de France, 1999; Madrid: Errata Naturae, 2015). En esta obra, los dibujos y el texto entablan un reposado y melancólico diálogo que invita al pensamiento y a la introspección.

La crítica contemporánea, ante la dificultad de catalogar este original trabajo dentro de los géneros tradicionales, se ha afanado en etiquetar a Pajak con la patente de un subgénero nuevo, el "ensayo gráfico". Si los libros periodísticos o las narraciones basadas en vidas de personas gozan de trasuntos gráficos que han demostrado sobradamente su potencia en los últimos años –el reportaje gráfico a lo Joe Sacco o la biografía gráfica como *Maus* o *Persépolis*– los libros de corte filosófico, ensayístico o reflexivo todavía no han consolidado una línea creativa dentro del mundo del cómic. En este sentido, la tentativa de Pajak merece ser analizada detenidamente.

Sobre su libro *Ensayos*, Montaigne ([1580] 2003) aseveró: "Es libro único en el mundo y en su especie, de propósito raro y extravagante. No hay cosa alguna en esta

tarea digna de rescatar si no es esta misma rareza". Precisamente, el marbete de *rareza* se adjudica con facilidad al libro de Pajak desde la misma cubierta en blanco, negro y rojo, ilustrada con los dibujos de dos iconos culturales fundamentales de la modernidad: Friedrich Nietzsche y Cesare Pavese. Ambos, situados de perfil, contemplan sin expresión aquello que sujetan en sus manos: sus propias cabezas con una larga nariz, probablemente una metáfora de sus máscaras vitales. De entrada, la portada resulta una incógnita. El lector todavía no sabe con qué clase de artefacto libresco se enfrenta. Y la rareza continúa con una hojeada rápida al interior del volumen: sobrios dibujos a plumilla, sin color alguno, acompañan los textos, en su mayoría, escuetos. De este modo, cada página se compone con lo que podría llamarse una viñeta cuyo contenido ilustra o mantiene una relación de tensión con el texto que abajo acompaña. Casi puede afirmarse que el globo prototípico del cómic está aquí desviado fuera del campo gráfico, situado más allá de los límites del dibujo para no romper con la estética de los cuadros a plumilla, aunque se trata de un texto que podría situarse perfectamente dentro y que, de hecho, forma parte del todo unitario que constituye cada página *per se*.



Fig. 1. Pajak, F., *La inmensa soledad*, Madrid, Errata Naturae, 2015, pp. 20-21

El narrador, ese yo protagonista de la obra y autor del discurso, característico del género del ensayo, explora el tema de la soledad a través de las vidas de dos autores que la experimentaron en exceso. Así, *La inmensa soledad* es definida por el crítico Jérôme Dupuis como un "ovni graphico-littéraire" que no es "ni biographies croisées de Nietzsche et de Pavese, ni autobiographie de Pajak, ni monographie de

Turin, ni hommage à De Chirico, cet entrelacs de textes laconiques et de dessins noirs est tout cela à la fois” (2011). A partir de la ciudad de Turín, convertida en un espacio metafísico en los dibujos *dechiriquianos* de Pajak, el autor rinde una oda al vacío existencial.

A priori, uno se pregunta qué tienen en común el filósofo alemán y el poeta italiano. El subtítulo del libro lo indica en tono lírico: “Huérfanos bajo el cielo de Turín”. En efecto, ambos crecieron sin referente paterno desde edad temprana y ambos pasaron una etapa decisiva de sus vidas en la capital del Piamonte, cuyas calles y fachadas protagonizan gran parte de los dibujos a tinta de Pajak. Más lazos vinculan a Nietzsche y Pavese: su relación asfixiante con madre y hermanas, sus dificultades para relacionarse plenamente con el otro sexo. Y, por supuesto, la tristeza de sus solitarios destinos finales.

Pavese se envenena en la habitación de un hotel de Turín tras haber llamado por teléfono a amigos y amadas que le ignoran. Deja un último mensaje escrito: “Perdono a todos y a todos os pido perdón. ¿Vale? ¡Y nada de habladurías al respecto!” (Pajak, 2015: 289). Es 1950. Sesenta años antes, la luminosa mente de Nietzsche comenzaba a apagarse entre las sombras de la locura. El autor de las páginas más fulgurantes del pensamiento moderno, el clarividente precursor de nuestros días, se abrazaba llorando como un niño a un caballo golpeado por su cochero instantes antes derrumbarse, preso de un ataque de apoplejía, en una calle de su querida Turín. Todavía sobrevivirá diez años encerrado en sí mismo, como un autómatas carente de vida espiritual, asumiendo el diagnóstico por el que falleció su padre: “reblandecimiento del cerebro”.

De todo ello habla esta obra que exige al lector ser paladeada con calma y paseada con los ojos. En ella, Pajak entreteje la historia de dos hombres y una ciudad con el objetivo de entenderse a sí mismo (el tercer hombre del relato), también huérfano de padre y vinculado a Turín durante los cuatro años en los que, tras una crisis personal y profesional, estuvo trabajando allí. Fruto de esa estancia nace el volumen que analizamos. En su presentación española, un periodista pregunta a Pajak: “Turín acabó con los dos hombres: uno se volvió loco y el otro se suicidó. ¿Qué efecto tuvo en usted?”. Y el autor responde:

La ciudad fue una bendición o incluso un milagro. Piense que yo ya no era un hombre joven – había cumplido 40 años– y seguía sin saber qué camino tomar en la vida. Quería hacer cine, pero también escribir libros y convertirme en pintor. Al descubrir Turín, decidí instalarme cerca de la ciudad y trabajar durante cuatro años, sin rumbo fijo y sin saber qué surgiría de aquel trabajo. (Vicente, 2015)

Sin rumbo fijo. En efecto, la estructura de este “livre très étrange”, tal como lo definió el crítico Mathieu Lindon (1999) es tan liviana como el fluir en libertad del

pensamiento de Pajak. Pero esto no quiere decir que la obra sea un caos incoherente. La falta de un corsé estricto –otro rasgo básico del género ensayístico– no está reñida con la congruencia discursiva. El autor establece un marco muy concreto para la consiguiente incursión en dos vidas ajenas: el de su propia vida.

El libro empieza con la imagen de un camino lleno de sombras. A continuación, el lector observa una curva. Junto al tercer dibujo, aparecen las primeras palabras: “Mi padre ha muerto; se mató en un accidente de coche. Tenía 35 años. Yo, nueve” (2015: 17). La orfandad se impone desde el inicio y en primera persona. Si Montaigne afirmaba “yo mismo soy la materia de mi libro”, Pajak reconoce la importancia de su biografía y de su subjetividad en la concepción de una obra que nació sin pretensiones y acabó convirtiéndose en su trabajo más logrado: “Quand ce livre est devenu un livre, la question personnelle est devenue la plus importante” (Lindon, 1999).

La falta del padre es el pretexto para hermanarse con Nietzsche, quien perdió el suyo a los cinco años, y con Pavese, huérfano desde los seis. Este vínculo entre tres solitarios que nunca se conocieron constituye la principal motivación para revisar el paso de Friedrich y Cesare por la ciudad que cambió la vida de Frédéric. Turín es, por tanto, el segundo nexo de unión. La influencia de esta ciudad sobre los personajes se investiga, casi de manera obsesiva, a través del dibujo. El artista franco-suizo siente “la necesidad de pintar cada rincón de la ciudad, como si el reconstruirla con los trazos de su pluma le permitiera agarrarles el alma a esos inmensos solitarios” (Rojo, 2015). Así lo explica el crítico José Andrés Rojo:

Los adoquines de sus calles, las piedras de sus iglesias, las plazas, los pórticos que la recorren entera, Pajak dibuja Turín y al mismo tiempo recupera las vidas de Nietzsche y Pavese, la materia de sus obras y las lecturas (a veces torcidas) que se hicieron de ellas. Las palabras que estos escribieron resuenan junto a los trazos con los que Pajak vuelve a dar vida a la Piazza della Repubblica, el Palazzo Madama, la Mole Antonelliana, la iglesia de la Gran Madre di Dio. Los edificios de los arquitectos que marcaron Turín, como Guarino Guarini o Filippo Juvara. (2015)

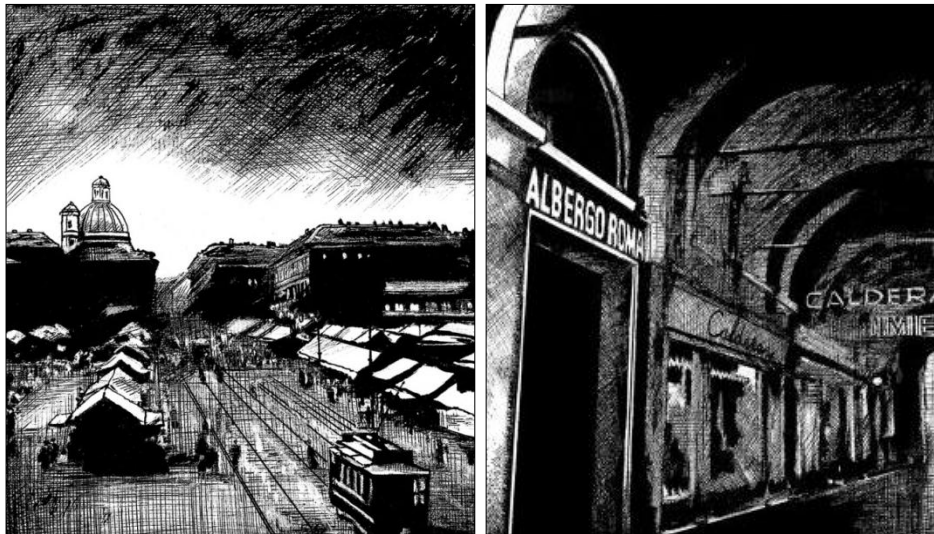


Fig. 2. Pajak, F., *La inmensa soledad*, Madrid, Errata Naturae, 2015, pp. 96 y 289

Este ensayo gráfico, en su doble dimensión complementaria de texto y dibujo, se construye sobre la base de piedra de la ciudad piemontesa. La impresión que produjo en Pajak en 1995 se tamiza con las experiencias urbanas vividas por Nietzsche, a finales del XIX, y por Pavese, en la primera parte del siglo XX. Porque Turín, siempre Turín, prevalece como el mudo testigo de la soledad del individuo:

Lo que llegó primero fue la ciudad. Al descubrir las colinas de Turín me pareció ver a Pavese. Entendí hasta qué punto sus descripciones eran precisas, y su melancolía, perceptible. Poco después me encontré en la plaza donde Nietzsche sufrió su primera crisis de apoplejía. Me puse a leer todo lo que escribieron sobre Turín y descubrí dos visiones opuestas. Para Nietzsche era la ciudad ideal, barroca y aristocrática. Para Pavese, en cambio, se trataba de una villa triste, a la que los campesinos como él se desplazaban para encontrar trabajo en la fábrica de la Fiat. (Vicente, 2015).

Con el magnetismo de Turín como telón de fondo, el texto teje con sutileza el devenir vital del filósofo alemán con el del poeta italiano. Sus vidas se ven entreveradas con interesantes excursos dedicados, sobre todo, a la ciudad – memorable es el breve capítulo dedicado al vínculo con Satán que, según tradiciones antiguas, posee esta localidad–. El discurso, además, se ve salpicado constantemente con referencias de mayor o menor calado a personajes históricos tan diversos como Hitler, De Chirico, Juan Pablo II, Van Gogh, el arquitecto Guarino Guarini, varios duques de Saboya, Montesquieu, Wagner o Heráclito de Éfeso. El ensayo, como sabemos, también es digresión.

El elemento que dota de unidad todo el relato ensayístico viene dado por su vertiente gráfica. Los dibujos de Pajak, obstinados en la tinta negra, el detallismo y el retrato inquietante de los atormentados protagonistas, configuran el espacio idóneo

para dar rienda suelta al pensamiento. Ciertos pasajes de dibujos, además, resultan hipnóticos por la repetición de tramas, calles, plazas y edificios desde diferentes perspectivas. El lector queda atrapado, sin percatarse, en una maraña de espejos urbanos y mentales. Se comprenden las declaraciones del autor sobre su proceso creativo:

Je me suis en partie établi en Italie pour m'imprégner de Turin. J'ai fait des bouts de texte, des bouts de dessin, ce n'était pas un livre mais un galimatias. J'ai relu tout Pavese et tout Nietzsche, je les mélangeais tous les deux. Et une sorte d'ordre mystérieux est apparu. (Lindon, 1999)

Theodor Adorno, en su célebre trabajo "El ensayo como forma" ([1974] 2003), defendía que uno de los principales rasgos de este género es su proceder de un modo metódicamente ametódico. Así es como evolucionó la creación híbrida de Pajak desde 1995 hasta su primera publicación en 1999:

Je ne voulais rien figer. Pour moi, c'est une expérience. Je l'ai fait dans une totale liberté, comme une chose impubliable, juste pour moi. Une rêverie, comme j'écris dans l'avant-propos. Très tardivement, je me suis dit: il faut que je le présente à un éditeur. [...] J'aime les possibilités de raconter des choses, de sortir des spécialisations: philosophie, dessin, roman... (Lindon, 1999)

Otro pensador fundamental que se ocupó del género del ensayo, Georg Lukács, afirmaba: "El ensayo es un género artístico [que] se enfrenta a la vida con el mismo gesto que la obra de arte" ([1910] 1975: 15). La aseveración se adapta como un guante a *La inmensa soledad*. El deambular urbano del filósofo y del poeta se transforma en un viaje íntimo del autor al núcleo duro de las preguntas clásicas del ser humano, esas que toda auténtica manifestación artística sugiere: qué sentido tiene la vida, quiénes somos en realidad y cómo soportamos tanta soledad. Las respuestas no se ofrecen en este volumen, por supuesto. Pero algo se atisba en los instantes de felicidad suprema de Nietzsche almorzando en su estimada *trattoria*, gozando de una representación de *Il Barbiere di Siviglia* o asomándose a su soleada ventana para observar las colinas verdeantes que rodean Turín. "En todos los aspectos, pienso que aquí sí vale la pena vivir la vida", sostiene en uno de los escasos momentos de plenitud que logra disfrutar.





Fig. 3. Pajak, F., *La inmensa soledad*, Madrid, Errata Naturae, 2015, p.167 y p. 212.

“Livre très étrange”. Pajak, que reconoce sentirse a gusto con el peculiar formato de esta obra, se manifiesta reacio a situarla bajo el paraguas de una denominación concreta:

Con *La inmensa soledad* encontré una forma de expresión que me correspondía plenamente, entre la biografía, la autobiografía, el ensayo filosófico y la crítica de arte y literatura. No sé si inventé un nuevo género, pero creo que no existe equivalente a lo que hago. No es cómic, ni novela gráfica, ni tampoco autoficción. Tampoco me convence llamarlo “ensayo gráfico”. Prefiero decir que es “un relato escrito y dibujado”. (Vicente, 2015)

La crítica, no obstante, siempre necesitada de un orden terminológico para sus métodos de análisis, ha acabado por estamparle el cuño de “ensayo gráfico” a una obra que ha obtenido un éxito inesperado para su autor –“que *La inmensa soledad* funcionara fue una sorpresa mayúscula para todo el mundo, empezando por mí mismo”, declara en la misma entrevista con Vicente– y fue galardonada con el Premio Michel-Dentan del año 2000, el mayor reconocimiento literario suizo. A partir de ella, Pajak profundiza en este planteamiento discursivo y estético en otras obras, atreviéndose a trenzar su propia vida con la de otras grandes figuras del pensamiento y la literatura –Walter Benjamin, Schopenhauer, Beckett, Joyce, Breton o Apollinaire.

Desde el año 2012 trabaja en un nuevo proyecto, *Manifeste Incertain*, del que lleva ya publicados tres tomos y que recibió en 2014 el Premio Médicis de ensayo. La editorial Errata naturae ha prometido su publicación íntegra en España en breve.



Fig. 4. Pajak, F., *La inmensa soledad*, Madrid, Errata Naturae, 2015, p. 278

Más allá del debate sobre si Frédéric Pajak ha creado un nuevo género literario en pleno siglo XXI, *La inmensa soledad* nos ofrece un acercamiento original y alternativo a las enormes figuras de Pavese y Nietzsche. La obra parece refrendar la opinión del antropólogo Néstor García Canclini cuando afirma: “El pensamiento posmoderno ha vuelto a poner en relieve la fecundidad del pensamiento filosófico, del ensayo, de la imaginación artística y literaria para renovar el saber y la reflexión” (1995: 7). Porque Pajak es, ante todo, un renovador. Saltando por encima del género de la biografía y sus convenciones, el autor ofrece una obra personal cargada de melancolía que nos invita a leer o releer las obras de Nietzsche y Pavese bajo una nueva luz, la del barroco atardecer turinés. La luz que Pajak proyecta sobre dos hombres llenos de claroscuros, un suicida y un loco, un poeta y un pensador indispensables, y es que:

aquí no se trata, en sentido digestivo, de la biografía intelectual de uno u otro. Tampoco se resuelven dudas sobre el dilema filológico de la Voluntad de Poder en Nietzsche o si Pavese cargaba sobre sus hombros con una fatídica eyaculación precoz. No concluye en nada ni falta que le hace. Pajak despliega todo su armamento memorístico y lo pone al servicio de la forma, lo ilustra y lo recorre como quien anota una advertencia a pie de página. (Arsenal, 2015)

La ensayística procura alejarse del dogmatismo al presentar las ideas como invitación, implícita o explícita, a que el lector participe y continúe las reflexiones en su propio pensamiento. Del mismo modo que Pajak no cierra ninguna vía en los

vericuetos de su discurso, me temo que esta aportación se ha limitado a dar vueltas en torno a un libro que tiene mucho de interrogación. También Lukács explicaba que, en todo buen ensayo, “se formula una pregunta y se profundiza tanto que se convierte en la pregunta de todas las preguntas, pero luego queda todo abierto” ([1910] 1975: 33). Así ocurre magistralmente en *La inmensa soledad*, un trabajo que abre sendas de introspección desde los márgenes más insólitos del cómic.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ADORNO, Theodor [1974] (2003). "El ensayo como forma". En *Notas sobre literatura*, vol. 11, Madrid, Akal, pp. 11-48.
- ARSENAL, Mario S. (2015). "Nietzsche, Pavese y el riesgo de caminar sobre la memoria", en <http://www.jotdown.es/2015/04/nietzsche-pavese-y-el-riesgo-de-caminar-sobre-la-memoria/> [31 de marzo de 2016].
- DUPUIS, Jérôme (2011). "La solitude selon Frédéric Pajak", en [http://www.lexpress.fr/culture/livre/l-immense-solitude\\_1031776.html](http://www.lexpress.fr/culture/livre/l-immense-solitude_1031776.html) [31 de marzo de 2016].
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1995). "Culturas populares, culturas híbridas, culturas del consumo. Entrevista a Néstor García Canclini". En *Causas y Azares*, 1995, vol. 2, nº2, pp. 7-22.
- LINDON, Mathieu (1999). "Nietzsche et Pavese nez à nez", en [http://next.liberation.fr/livres/1999/10/14/nietzsche-et-pavese-nez-a-nez-le-philosophe-et-l-ecrivain-deux-orphelins-reunis-par-turin-sous-la-pl\\_286222](http://next.liberation.fr/livres/1999/10/14/nietzsche-et-pavese-nez-a-nez-le-philosophe-et-l-ecrivain-deux-orphelins-reunis-par-turin-sous-la-pl_286222) [31 de marzo de 2016].
- LUKÁCS, Georg [1910] (1975). "Sobre la esencia y forma del ensayo". En *El alma y sus formas*, Barcelona, Grijalbo, pp. 15-39.
- MONTAIGNE, Michel de [1580] (2003). *Ensayos de Montaigne*, en <http://www.cervantesvirtual.com/obra/ensayos-de-montaigne--o/> [31 de marzo de 2016]
- PAJAK, Frédéric, [1999] (2015). *La inmensa soledad. Con Friedrich Nietzsche y Cesare Pavese, huérfanos bajo el cielo de Turín*. Madrid: Errata Naturae.
- ROJO, José Andrés (2015). "El camino hacia el abismo", en [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/30/babelia/1430394466\\_406743.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/30/babelia/1430394466_406743.html) [31 de marzo de 2016].
- VICENTE, Álex (2015). "Pajak: 'La literatura no revela nada; en todo caso, esconde algo'", en [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/29/babelia/1430316779\\_475444.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/04/29/babelia/1430316779_475444.html) [31 de marzo de 2016].

# DE LA TRISTEZA A LA INDIGNACIÓN. EL EXILIO Y LA CÁRCEL EN LOS CÓMICS DE LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA

FROM SORROW TO INDIGNATION  
EXILE AND JAIL IN COMICS ON THE SPANISH CIVIL WAR

**MICHEL MATLY**

Université Blaise Pascal, Clermont Ferrand

Los cómics de historia son objetos históricos: su relato de la historia nos proporciona información no solo sobre el tema que tratan sino también sobre la sociedad, o sea el país y la época de su creación. La Guerra Civil española ha sido ampliamente tratada por el cómic: desde 1976, alrededor de 350 obras procedentes de 14 países describen total o parcialmente la Guerra, de manera que, unas 7.800 páginas han sido específicamente dedicadas a la contienda<sup>1</sup>. El objetivo del presente análisis es mostrar las disparidades en la percepción entre los diferentes países y épocas. Estas diferencias están marcadas por dos parámetros principales: la legitimidad del conflicto y la polémica. La legitimidad opone, por un lado, a países como Francia, Italia o Estados Unidos, que enfatizan la justicia de la lucha republicana y, por el otro lado, a España o Argentina, que tienden a considerar la Guerra Civil como una locura, en la que ninguna razón justifica los desastres que ha generado. Según su grado, la polémica tiende a coser o, por el contrario, a acentuar las heridas dejadas por la guerra en la sociedad española. Asimismo, se oponen las épocas de producción, en particular en España donde la manera de contar la Guerra es muy diferente entre los años 70-80 y después de 2000.

En los años 70-80, el relato de la Guerra Civil hecho por los cómics españoles responde a una doble necesidad: rehabilitar la memoria republicana, poniendo fin a

---

<sup>1</sup> Datos recogidos en la Tesis Doctoral *Bande dessinée et guerre civile espagnole—représentations et clés d'analyse* (2016), de Michel Matly.

casi cuarenta años de historiografía franquista, y evitar que su evocación provoque polémicas que perjudiquen la construcción del nuevo contexto político y social español. La guerra tal como la presentan los cómics de esta época es una contienda sin enemigo: el franquista está ausente, o sea que no aparece más que como una pálida sombra. Es también una guerra donde combate un "republicano" genérico, sin mención a las fisuras del bando republicano durante la contienda. Entre los años 70 y 80, se pasa progresivamente del "nosotros los republicanos" a "ellos los republicanos", símbolo de la preocupación por alejar la guerra y finalmente terminar con su memoria.

Después de un relativo silencio en los años 90, debido parcialmente a la reorganización del modelo económico del cómic español (del kiosco a la librería), los autores vuelven a tratar abundantemente la contienda a partir del 2000, con una perspectiva diferente debido a varios factores. A pesar de los esfuerzos de los partidos que se habían esforzado por mantener la Guerra Civil alejada de la esfera política, esta regresa al debate público<sup>2</sup>. Tanto la consolidación de la democracia como la pérdida de protagonismo del comunismo tanto a nivel internacional como en España, autorizan un mayor nivel de polémica. Se convoca la memoria del conflicto tanto del lado de los herederos del bando franquista después de varias décadas de silencio (autores revisionistas, alusiones de los políticos, beatificaciones masivas de religiosos mártires) como de los del bando republicano (aperturas de las fosas comunes, protestas contra la persistencia de símbolos franquistas en el espacio público). La Guerra tal como la presentan los cómics a partir del siglo XXI es muy diferente de la Guerra descrita durante la transición y los primeros años de democracia. Los cómics se hacen más polémicos, vuelve el franquista como protagonista y desaparece el republicano, o más exactamente éste se declina según sus etiquetas políticas, anarquista y comunista.

Esta doble lectura del cómic sobre la Guerra, como relato de la contienda y testimonio de su percepción por la sociedad contemporánea, puede ser ilustrada por el tratamiento de dos aspectos, el exilio y la cárcel, dos acontecimientos que han implicado a un número comparable de personas. Se considera que medio millón de personas tuvieron que exiliarse a raíz de la contienda y alrededor de 450.000 pasaron por la cárcel. El tratamiento de cada uno de estos temas por el cómic, a la vez diferente y evolutivo, proporciona algunas claves para entender, más allá del cómic, los cambios de representación social de la Guerra Civil.

---

<sup>2</sup> Por un lado, se encuentra la creación del Movimiento de la Recuperación de la Memoria Histórica en 2000, con reivindicaciones sobre las fosas y la eliminación de los símbolos franquistas en el espacio público; por otro lado, en la primera mitad de la década, aparecen publicaciones de autores revisionistas como Pio Moa o Cesar Vidal, y a partir de 2007, beatificaciones masivas de los mártires de la Iglesia durante la contienda.

## El exilio

Antes de 1976, el exilio fue el objeto de un solo tebeo falangista, "Ayer y Hoy" de Huete (Fig. 1), publicado en 1950. El cómic da una imagen sorprendentemente respetuosa, por una vez no caricaturesca y despreciativa del adversario vencido y obligado a abandonar su país. El objetivo es aquí claro: atraer los numerosos hijos de exiliados para que se adhirieran a Falange.



Fig. 1. Huete, Manuel (1950). "Ayer y hoy", *Clarín* n.º 20, p. 6, 2/2 y 3/1

A partir de 1976, el cómic va a tratar abundantemente el exilio, con una perspectiva principal: el dolor por la pérdida del país, de la familia, de la cultura. Así en "Itaka" de De Blas y de la Calle (Fig. 2), un exiliado en América Latina regresa a España y añora los años perdidos en una lucha estéril. En "Una historia de silencios" (Fig. 3) de Roger y Montesol, Emilia Piula, regresa clandestinamente a Barcelona disfrazada de cura, mira con nostalgia una España en Navidad que a pesar de todo a vuelto a una cierta normalidad. En "Y el latido del mar en la garganta" (Fig. 4) de Cava y Raúl, los pobres recuerdos de un exiliado muerto en México, sin jamás haber podido volver a España, vuelan por la ventana de un taxi. Mientras "Noches de agua" (Fig. 5) muestra cómo los niños exiliados en los países del Este son privados al terminar la guerra de la enseñanza de la cultura española.





guerra civil en España. 1936-1939. La segunda república de Alonso García (Fig. 7), obra histórica que esconde con dificultad su simpatía por el bando franquista, y se atreve a denunciar el bajo nivel intelectual de los refugiados.



Fig. 6. Forges (1984). *Historia Forgesporánea -la guerra incivil*, Madrid, Zinco Pro-comics, p. 244 (ed. 2006)

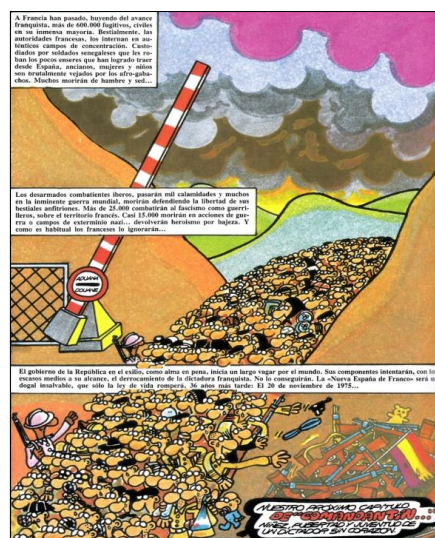


Fig. 7. Alonso García, Jorge (1987). *La guerra civil en España. 1936-1939. La segunda república*, Granada: Genil, p. 134

Cava, uno de los autores más prolíficos sobre la contienda, presenta igualmente las condiciones miserables de los campos de concentración franceses. Su propósito es principalmente enfatizar la resiliencia de los exiliados y su capacidad para hacer frente a la adversidad, como con Barrio en *El artefacto perverso* (Fig. 8) o con Ferrer en "Fumées" (Fig. 9).



Fig. 8. Hernández Cava, Felipe y Del Barrio, Federico (1996), *El artefacto perverso*, Barcelone, Planeta DeAgostini. Viñeta de *Le piège*, L'an 2, p. 42, 3/1

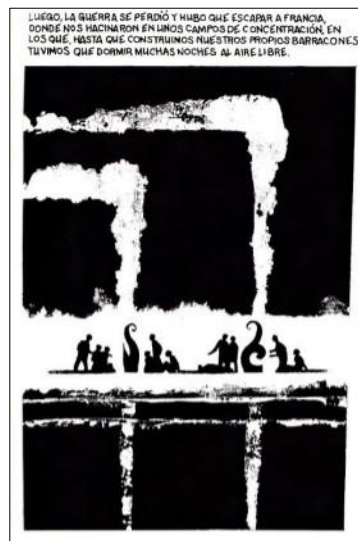
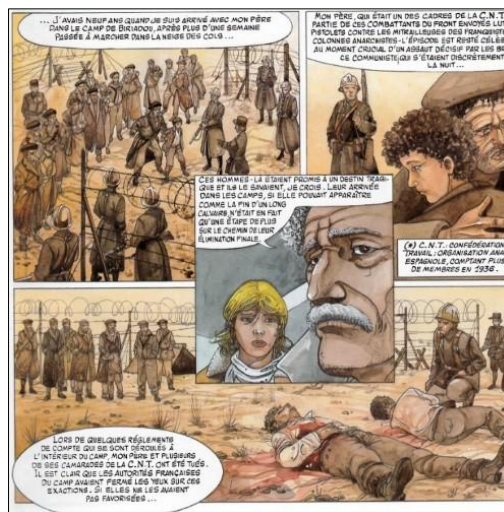


Fig. 9. Hernández Cava, Felipe y Ferrer, Isidro (1997), "Fumée", *El Ojo Clínico*, n.º 2, p. 63, 2/1

Los primeros álbumes dedicados al exilio republicano son realizados en Francia en los años 90, con el visible propósito de ajustar cuentas con uno de los episodios negros de la historia francesa. Destacan *Louis la Guigne* de Giroud y Dethorey (Fig. 10), donde se denuncia las condiciones de un campo de concentración francés y *De Profundis* de Carré y Michaud (Fig. 11), obra atípica donde se muestran los asesinatos de anarquistas por comunistas, con la complicidad de la izquierda francesa de la época.







1936, *memòria de un estiu*, obra catalana de Berges Saura y Cázares (Fig. 16) da una imagen curiosa de la "retirada", el exilio masivo a Francia en el principio de 1939, tal vez para sugerir que, como se le ha reprochado, fue el ejercito el que pasó primero la frontera sin preocuparse de la salida de los civiles. Sin embargo, la imagen de una salida respetuosamente saludada por los militares franceses parece del orden de una "image d'Épinal" imaginaria, y la descripción de *El arte de volar* de Altarriba y Kim (Fig. 17), entre desorden y desprecio de las autoridades francesas, parece más conforme a la realidad.



Fig. 16. Berges Saura, Miquel Àngel y Cázares, Josep María (2006), *1936, memòria de un estiu*, Lleida, Pagès editors y Ajuntament de Lleida, p. 55, 2



Fig. 17. Altarriba, Antonio y KIM (2009), *El arte de volar*, Alicante, de Ponent, p. 79, 1

La otra dimensión dolorosa del exilio en Francia es el de los campos de concentración franceses, mostrados con una iconografía muy cercana a la utilizada para los campos nazis, como en esta viñeta de *Louis la Guigne* (Fig. 18). El campo de

Argeles y sus instalaciones precarias se presenta en varias obras francesas y españolas, tales como *Le convoi* (Fig. 19) hasta convertirse en el símbolo de la decena de campos donde pasaron los exiliados españoles.

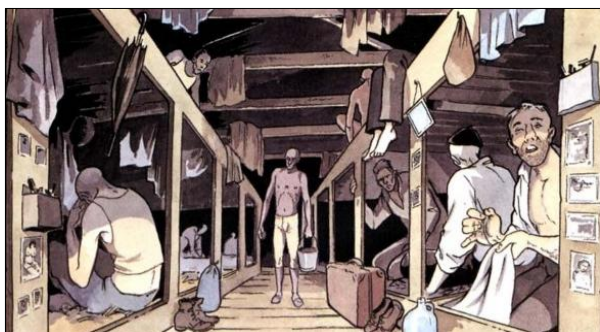


Fig. 18. Giroud, Frank y Dethorey, Jean Paul (1996), *Louis la guigne 12 - Les parias*, Grenoble, Glenat, p. 17, 1



Fig. 19. Torrents, Eduard y Lapiere, Denis (2013), *Le convoi-1*, p. 39, 3

Descrita sin indigencia en los álbumes franceses de los años 90, las condiciones de acogida de los exiliados se convierten ahora en el principal tema. El “gendarme” francés hereda en pocos meses la mala reputación del guardia civil español, desde “Si lo buscáis” de Cava y Marzal (Fig. 20) hasta *El arte de volar* (Fig. 21).



Fig. 20. Hernández Cava, Felipe y Marzal, Jaime (1977), "Si lo buscáis", *Bang Trocha* n.º 1, p. 30, 4/2



Fig. 21. Altarriba, Antonio y KIM (2009), *El arte de volar*, Alicante, de Ponent, p. 93, 1/1

La denuncia es primero y sigue a menudo siendo política y social: hipocresía de un Estado francés y una clase política que se enorgullece de valores de fraternidad pero que trata a los españoles como delincuentes y los recibe en condiciones miserables, como en *Exilio* (Fig. 22); oportunismo de los patrones que vienen a buscar mano de obra barata convirtiendo los campos en mercados de esclavos, como en *Louis la Guigne* (Fig. 23).

En obras más recientes, la recepción de los exiliados por la población francesa va a ser también criticada. Se reconocen gestos individuales de solidaridad, como esta anciana dando un poco de comida a un exiliado (Fig. 24) o este campesino pirenaico que hospeda a españoles durante su fuga a Francia en *Winnipeg* (Fig. 25). Pero en *Exil* (Fig. 26) los pobladores franceses quieren crear milicias para luchar contra los refugiados y cuando éstos salen a la calle, como en *Winnipeg* (Fig. 27), se cierran puertas y ventanas.

Al mismo tiempo la mirada del exilio ha cambiado. El héroe de *El arte de volar* (Fig. 28) encuentra en Francia sus pocos momentos de felicidad, entre la Guerra y su regreso a la gris España franquista; mientras en *Winnipeg* (Fig. 29), el padre llora



cuando tiene que partir a América, pero son lágrimas de felicidad por dejar atrás las miserias de la guerra, mientras su hija pequeña ve el exilio como una maravillosa aventura.



Fig. 22. Kalvellido, Juan y Pujol, Salvador (2011), *Exilio*, p. 19, 1/2



Fig. 23. Giroud, Frank y Dethorey, Jean Paul (1996), *Louis la guigne 12 - Les parias*, p. 2, 1-2



Fig. 24. KALVELLIDO, Juan y PUJOL, Salvador (2011), *Exilio*, p. 37, 2



Fig. 25. MARTEL, Laura y SANTOLAYA, Antonia (2014), *Winnipeg*, p. 18, 2-3



Fig. 26. Fabuel, Henri y Minguez, Jean-Marie (2013), *Exil*, p. 46, 2-3



Fig. 27. Martel, Laura y Santolaya, Antonia (2014), *Winnipeg*, p. 20, 1/3



Fig. 28. Altarriba, Antonio y KIM (2009), *El arte de volar*, p. 100, 1/2



Fig. 29. Martel, Laura y Santolaya, Antonia (2014), *Winnipeg*, p. 68



Algunos temas relacionados con el exilio son específicamente españoles o franceses. Se notará así que ninguna obra franco-belga aborda algunas de las etapas como la deportación de los exiliados a campos de concentración nazis como Mauthausen, contado en varias obras españolas, tales como "Mi tío que estuvo en el infierno" de Fritz (Fig. 30), o la participación de los exiliados en la resistencia o en las Fuerzas francesas libres, contadas en *El arte de volar* (Fig. 31) o en *Los surcos del azar* de Roca (Fig. 32).



Fig. 30. Fritz (2006), "Mi tío que estuvo en el infierno", *Nuestra guerra civil*, p. 15, p. 35, 2/3



Fig. 31. Altarriba, Antonio y KIM (2009), *El arte de volar*, p. 109, 3/1



Fig. 32. Roca, Paco (2013), *Los surcos del azar*. Detalle de su portada para la traducción francesa (*La Nueve*, Delcourt)

Por su parte, las obras francesas abordaron temas de interés específico, que también tienden a positivar el fenómeno del exilio, una vez pasadas las vicisitudes de los primeros años: una reflexión sobre la identidad española en Francia, como en *L'ange de la retirada* de Dounovetz y Roca (Fig. 33), imagen de una integración exitosa en *Exil* (Fig. 34).



Fig. 33. Dounovetz Serguei y Roca, Paco (2010),  
*L'ange de la retirada*, Saint Jean de Védas.  
 6 pieds sous terre, p. 20, 3/2

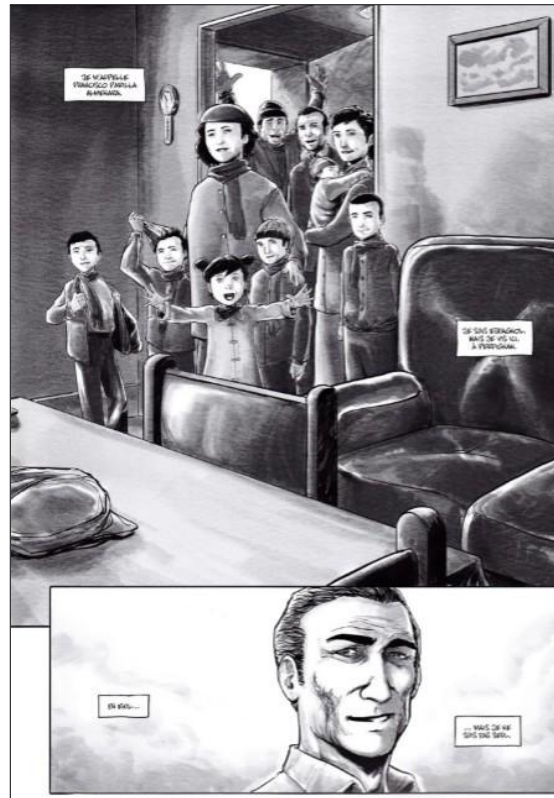


Fig. 34. Fabuel, Henri y Minguez, Jean-Marie (2013),  
*Exil*, p. 94

## La cárcel

El tema de la cárcel no va ser prácticamente tratado hasta finales del siglo XX. Solo se podrá mencionar la viñeta de *La guerra civil en España 1936-1939* (Fig. 35), que utiliza su descripción para negar toda represión franquista: aquí los presos republicanos son solo militares, esperan "un incierto destino", mientras las autoridades franquistas "han trocado la espada por el olivo de la paz".



Fig. 35. Alonso García, Jorge (1987), *La guerra civil en España. 1936-1939. La segunda república*, p. 133, 2

Como el exilio, la cárcel es un itinerario. Para los republicanos encarcelados, este itinerario es a menudo la ejecución sumaria: el cómic de los años 2000-2010 da numerosos ejemplos, como el "paseo" mortal en Galicia en *Compañeros - Homenaje a las víctimas de O Portiño* de Tomás (Fig. 36), las mujeres de *Cuerda de presas*, por Martínez y García (Fig. 37) que cuentan los tiros de gracia para seguir la rutina de las ejecuciones sumarias en la cárcel, un preso que logra escaparse de su campo de concentración pasando por una fosa común llena de cadáveres en *¡Jauría fascista! Con los pies por delante* de Migoya (Fig. 38).



Fig. 36. Tomás, Xosé (2008), *Compañeros- Homenaje a las víctimas de O Portiño*, p. 12, 1-3



Fig. 37. Martínez, Fidel y García, Jorge (2005), *Cuerda de presas*, p. 18, 2





Fig. 38. Migoya, Hernán; Marin, Joan y Acuña, Daniel (2011), *Nuevas Hazañas Béticas-02. ¡Jauría fascista! Con los pies por delante*, p. 10, 1-2

Se ejerce una siniestra lotería donde los presos, que pueden ser liberados o ejecutados al día siguiente, en función de sus acciones pasadas o de azares burocráticos, viven en un estado de miedo permanente, como lo cuentan Gallardo en *Un largo silencio* (Fig. 39) o Sento en el primer tomo de su trilogía sobre la guerra de Pablo Uriel, *Un médico novato* (Fig. 40). En la cárcel franquista se construye el miedo que va a ser un componente permanente de la vida bajo el régimen franquista, vivido y transmitido entre generaciones, que hasta después del fin del régimen sigue visitando las pesadillas de García en *Nova 2* (Fig. 41).



Las cosas no son diferentes para los presos franquistas: lo describe uno de los escasos cómics de perspectiva abiertamente favorable al levantamiento publicados después de 1976, *Setenta días en el infierno-la gesta del Alcázar de Toledo* de los hermanos Fresno Crespo (Fig. 42), donde se muestra el hijo mayor del coronel Moscardó, comandante del Alcázar, asesinado durante una saca.



Fig. 42. Fresno Crespo, Carlos y Fresno Crespo, Luis, *Setenta días en el infierno-la gesta del Alcázar de Toledo*, p. 32, 2

*La mémoire blessée* del emigrado español Tito (Fig. 43) y *El faro* de Roca (Fig. 44) describen una violencia rural de vecino a vecino. En el primer caso, algunos reputados de derecha pasan por una cárcel improvisada en la casa del cura y luego en el cuartel abandonado por la guardia civil antes de la ejecución sumaria. En el segundo, se trata de la caza a los ricos por parte de la izquierda local: basta con tener un poco de tierra para ser encarcelado y luego fusilado.



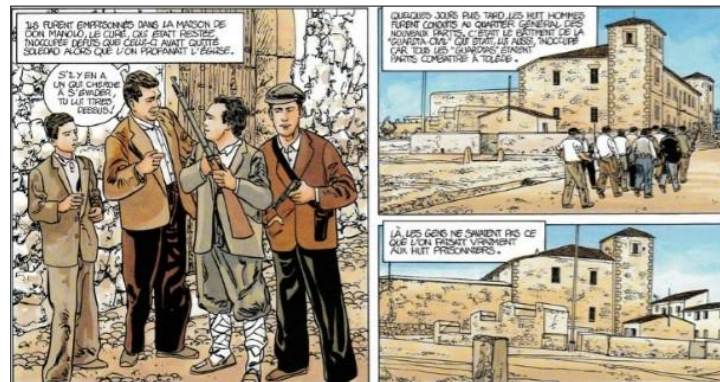


Fig. 43. Tito, Soledad-4, *La mémoire blessée*, p. 26, 2-3



Fig. 44. Roca, Paco (2004), *El faro*, p. 21, 3 y p. 22, 1

Entre denuncia de la complicidad de la Iglesia con el levantamiento y pesar de la violencia anticlerical de la época, *1936, memòria de un estiu* (Fig. 45) da otro ejemplo de saca organizada por las autoridades, donde 15 monjes claretianos son extraídos de sus celdas y fusilados.

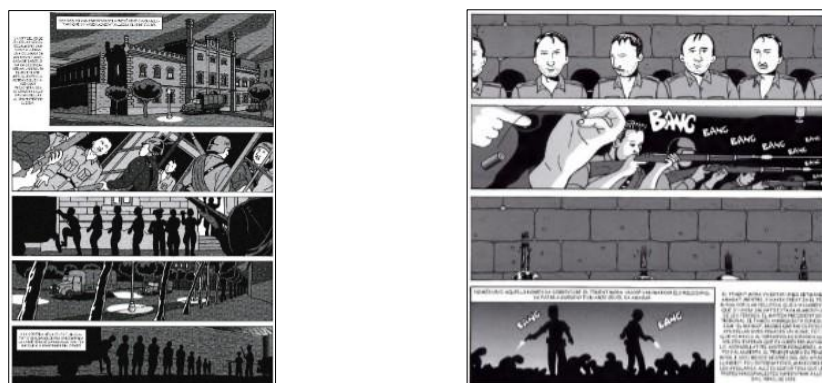


Fig. 45. Berges Saura, Miquel Àngel y Cázares, Josep María (2006), *1936, memòria de un estiu*, p. 46 y 47, 1-4

Mientras, se tendrá que esperar a los años 2010 y a Migoya para que el cómic evoque las principales masacres de civiles de la Guerra, el de Badajoz por los franquistas y el de Paracuellos de Jarama por los republicanos. Este último, fruto de 23 sacas de varias cárceles madrileñas en pocos días, es el tema de *La venganza del padre de don Mendo* (subtitulado “el otro Paracuellos” en guiño a Carlos Giménez, Fig. 46). El relato, algo intimista, cuenta la muerte del dramaturgo Pedro Muñoz Seca, extraído de la cárcel y fusilado junto con otras 2000 víctimas. Se dice que le cortaron su (magnífico) bigote antes de matarlo y por eso Migoya condena al entonces dirigente comunista Santiago Carillo, reputado haber sido asociado a los hechos, a la calvicie.



Fig. 46. Migoya, Hernán, Vizuete, Juaco y Acuña, Daniel (2012), *Nuevas Hazañas Bélicas-07. La venganza del padre de don Mendo*, p. 4, 3

La cárcel republicana no encerró solamente a falangistas, religiosos, militares, militantes y burgueses considerados favorables al levantamiento, sino que también implicó a sus propios partidarios. El cómic evoca en particular –aunque de manera limitada– dos eventos, los de mayo 1937 en Barcelona y los de febrero 1939 en Madrid. En su crónica “Pedro Pico y Pico Vena” publicada en *El Jueves*, el anarquista Carlos Azagra evoca, a veces fugazmente, la memoria de dirigentes catalanes del POUM, como Andrés Nin o Camilo Berneri, que fueron encarcelados, torturados y asesinados probablemente por comunistas; mientras *Cuerda de Presas* (Fig. 47) cuenta cómo los comunistas han sido encarcelados por socialistas y anarquistas durante el golpe del coronel Casado en Madrid, justo antes de la llegada de las tropas franquistas.





Fig. 47. Martínez Fidel y García Jorge (2005), *Cuerda de presas*, p. 21, 2/1

## Conclusión

El tratamiento que hace el cómic del exilio y de la cárcel ha sido muy diferente. El exilio ha sido tratado desde 1976 hasta los años 2000, es un tema doloroso pero inocuo, poco arriesgado, que no alimenta polémicas internas en la sociedad española. Asimismo, la percepción del exilio ha evolucionado, el retorno a España por parte de los exiliados justo después de la muerte de Franco ha jugado probablemente un papel importante en la evocación del dolor del exilio que domina la primera época del cómic. A partir de los años 90 en Francia, más tarde en España, las condiciones deplorables del exilio pasan a ser el tema principal, tratado con igual severidad por los cómics franceses y españoles. Más recientemente aparecen otros factores como la integración exitosa de una comunidad española en Francia que, aunque orgullosa de sus raíces, borra los dolores de la separación inicial.

El tema de la cárcel es mucho más arriesgado, porque se relaciona con la violencia directa a civiles, supone una responsabilidad institucional en los acontecimientos, designa un campo. A pesar de su importancia, el cómic se niega a abordar el tema casi hasta el final de los años 90, porque su evocación en las descripciones de la Guerra iría en contra del imperativo de reconciliación nacional. La cárcel franquista comienza a ser un tema solamente cuando los personajes franquistas adquieren consistencia, o sea a partir de los años 2000. De la misma forma, en las viñetas, la cárcel republicana se permite encerrar a veces a sus propios partidarios desde el momento en el que empieza la diferenciación de las herencias republicanas y la desaparición del republicano como amalgama mítica, o sea otra vez a partir del cambio del siglo.

Los cómics de la Guerra Civil son a la vez relatos de historia y objetos históricos, no solo reflejan la contienda sino la sociedad que la contempla. Se inscriben en representaciones colectivas que van más allá del propio género y tienen una utilidad en un momento determinado: en los años 70 y 80, la urgencia de

reconstruir una historia republicana después de 40 años de historiografía franquista y el “nunca más” en una sociedad española consciente de la precariedad de sus cambios políticos; en los años 2000 y 2010, el derecho a la memoria de las víctimas de la represión franquista, el afán de inscribirse en contra del retorno de un discurso favorable al levantamiento por parte de la derecha y de la iglesia católica, y también en contra de un discurso pro-republicano demasiado cándido y liso.

Para identificar dichas representaciones, el referente histórico es de un uso delicado: a pesar de su pretensión a la permanencia y a la universalidad, la Historia se inscribe en estas mismas representaciones, evoluciona de la misma forma. En el discurso histórico “el pasado, materia supuestamente inerte y concluida!, parece moverse continuamente, cambiar de aspecto, de figura, de sentido” (Jewsiesvicki y Letourneau, 1996: 17)<sup>3</sup>. Como la ficción, la Historia misma tiene una historia que depende de las sociedades y de los tiempos que la producen.

Estas representaciones solo se pueden percibir por la diferencia, tal como se ha intentado hacer en el presente documento. El tratamiento del exilio y de la cárcel en el cómic ilustra cuánto ha cambiado la representación de la Guerra y cuánto cambiará probablemente en las décadas venideras. Todavía hay más gendarmes franceses que falangistas españoles en los 350 cómics sobre la contienda.

Cada representación porta sus características y también sus transparencias, sus fragancias invisibles a quien las comparte. Vista desde la segunda década del siglo XXI, la ausencia del franquista en los cómics de los años 70 y 80 es una característica sin duda evidente, pero en un análisis excelente como *Historias rotas*, Pepe Gálvez y Norman Fernández no la perciben como un elemento fundamental por estar demasiado inscrita en la representación de la contienda durante las últimas décadas del siglo pasado. ¿Cuántos aspectos quedan invisibles a nuestra mirada de 2016 y se nos escapan por falta de perspectiva?

---

<sup>3</sup> Traducción propia. En el original: “Le passé, bien que matière inerte et finie, semble continuellement se mouvoir, changer d'aspect, de figure, de sens”.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ALONSO GARCÍA, Jorge (1987). *La guerra civil en España. 1936-1939. La segunda república*. Granada: Genil.
- ALTARRIBA, Antonio; KIM (2009). *El arte de volar*. Alicante: de Ponent.
- BERGES SAURA, Miquel Àngel; CÁZARES, Josep María (2006). *1936, memòria de un estiu*. Lleida: Pagès editors y Ajuntament de Lleida.
- CARRÉ, Claude; MICHAUD, Jean-Marie (1998). *De profundis 3 Retour au calme*. Paris: Dargaud.
- DE BLAS, Juan Antonio; DE LA CALLE, Àngel (1980). "Itaka", *Besame Mucho* n.º 11.
- DOUNOVETZ, Serguei; ROCA, Paco (2010). *L'ange de la retirada*, Saint Jean de Védas. 6 pieds sous terre.
- FABUEL, Henri; MINGUEZ, Jean-Marie (2013). *Exil*. Grenoble: Glénat.
- FORGES (1984). *Historia Forgesporánea-la guerra incivil*. Madrid: Zinco Pro-comics.
- FRESNO CRESPO, Carlos; FRESNO CRESPO, Luis (1978). *Setenta días en el infierno-la gesta del Alcázar de Toledo*. Madrid: Fuerza Nueva.
- FRITZ (2006). "Mi tío que estuvo en el infierno". En *Nuestra guerra civil*. Córdoba: Ariadna.
- GÁLVEZ, Pepe; FERNÁNDEZ, Norman (2006). *Historias rotas*. Gijón: Semana Negra y Gobierno del Principado de Asturias.
- GALLARDO SARMIENTO, Francisco; GALLARDO, Miguel Àngel (1997). *Un largo silencio*. Alicante: de Ponent.
- GIROUD, Frank; DETHOREY, Jean Paul (1996). *Louis la guigne 12 - Les parias*. Grenoble: Glénat.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe; MARZAL, Jaime (1977). "Si lo buscáis", *Bang Trocha*, n.º 1.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe; RAÚL (1984). "Y el latido del mar en la garganta", *Madriz*, n.º 9.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe; DEL BARRIO, Federico; RAÚL (1991). "Noches de agua". En *Los Derechos del niño*. Vitoria: Ikusager.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe; DEL BARRIO, Federico (1996). *El artefacto perverso*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe; FERRER, Isidro (1997). "Fumée", *El Ojo Clínico*, n.º 2.
- HUETE, Manuel, (1950). "Ayer y hoy", *Clarín*, n.º 20.
- JEWSIESVICKI, Bogumil; LETOURNEAU, Jocelyn (1996). *L'histoire en héritage*. Paris: L'Harmattan.
- KALVELLIDO, Juan; PUJOL, Salvador (2011). *Exilio*. Barcelona: Asociación de Terrassa para la III República.
- MARTEL, Laura; SANTOLAYA, Antonia (2014). *Winnipeg*. Madrid: Grupo 5.
- MARTÍNEZ, Fidel; GARCÍA, Jorge (2005). *Cuerda de presas*. Bilbao: Astiberri.
- MATLY, Michel (2016). *Bande dessinée et guerre civile espagnole—représentations et clés d'analyse*. Tesis de doctorado. Université Blaise Pascal.
- MIGOYA, Hernán; MARÍN, Joan; ACUÑA, Daniel (2011). *Nuevas Hazañas Bélicas-02. ¡Jauría fascista! Con los pies por delante*. Barcelona: Glénat.

- MIGOYA, Hernán; VIZUETE, Juaco; ACUÑA, Daniel (2012). *Nuevas Hazañas Bélicas-07. La venganza del padre de don Mendo*. Barcelona: Glenat.
- ROCA, Paco (2004). *El faro*. Bilbao: Astiberri.
- ROCA, Paco (2013). *Los surcos del azar*. Bilbao: Astiberri.
- ROGER y MONTESOL (1982). "Emili Piula-Una historia de silencios", *El Vibora*, n.º 26.
- TITO. *Soledad-4, La mémoire blessée*. Paris: Casterman.
- TOMAS, Xosé (2008). *Compañeros-Homenaje a las víctimas de O Portiño*. La Coruña: Comisión pola recuperación da memoria histórica d'A Coruña.
- TORRENTS, Eduard y LAPIERRE, Denis (2013). *Le convoi-1*. Marcinelle: Dupuis.



En los inicios del cómic, según otros teóricos, también estarían el polifacético suizo (escritor, pedagogo, pintor, caricaturista) Rodolphe Töpffer y el artista británico William Hogarth, autor de una serie de pinturas denominadas “costumbres morales modernas”. A principios del siglo XX, debido al crecimiento de los cómics en importancia y a su capacidad de conexión con todos los públicos, se crean sindicatos o agencias de distribución de historietas. Su función era la de vender tiras de prensa publicadas en los periódicos norteamericanos en todo el mundo. De las tiras de prensa diarias se pasó a otras formas básicas de edición, como los *comic-books*, las revistas periódicas y los álbumes, y de ahí a otros formatos como la reciente novela gráfica.

Trazar la historia de lo que considero que son los orígenes del cómic es remontarse al menos a la narrativa popular de los siglos XVIII y XIX, buscando en la literatura de cordel y las alerías claves gráficas y expresivas. Los cómics fueron herederos de las temáticas de aquellas literaturas populares decimonónicas y del gusto del costumbrismo por crear personajes típicos. [...] Los creadores, desde mediados del XIX, se tuvieron que enfrentar a una sociedad nueva donde su papel de artífices de la cultura se transformó en el de portavoces de la realidad de su tiempo. Nuevos hábitos de consumo surgieron en las sociedades a raíz de la industrialización. Fueron esos hábitos y formas de vida en la esfera del entretenimiento tanto de los proletarios como de las clases medias los que definieron y configuraron la “cultura de masas” (Merino, 2003: 27).

Con independencia del formato de publicación, entre las viñetas siempre ha habido periodistas y reporteros gráficos de todo tipo. Unos con superpoderes, como Clark Kent o Peter Parker; otros, con dotes investigadoras, como Tintín o Roberto Alcázar, y otros tantos con un ácido sentido del humor, como Spider Jerusalem o Tribulete. Todos ellos, aunque con estéticas diferentes, comparten un mismo fondo: forman parte de la imagen asociada a esta profesión en concreto.



Fig 2. Kal-El es Superman, Clark Kent es periodista

Aunque el periodismo y el cómic mantienen una relación más allá del cómic de superhéroes o de aventuras. Joe Sacco, por ejemplo, con sus obras traba contacto con un tipo específico dentro del mundo del cómic que podría considerarse como un género en sí mismo. Sacco se ha labrado un nombre y se ha ganado un hueco de honor en esta especie de Nuevo Periodismo donde tiene ya una larga lista de éxitos: *Palestina: en la franja de Gaza, El fin de la guerra, El mediador, Gorazde: Zona Segura, Reportajes o Días de destrucción, días de revuelta.*

En la elaboración de estas obras sigue un proceso que es puro periodismo: El autor se sumerge en el terreno de lo que luego va a recrear, se acerca al lugar, toma fotografías, se documenta, prepara y hace entrevistas, escribe textos. Todo ello para tener un "armazón" sobre el que luego irá construyendo sus libros, que no son otra cosa que extensas piezas informativas y reflexivas, parecidas a reportajes, de importante fuerza y crudeza visual.

Para entender las hibridaciones actuales entre periodismo y cómic hay que remontarse a principios de los años noventa, al cómic independiente y a la figura de este historietista. Así como a la obra y la figura de otro gran autor, Art Spiegelman. Este Nuevo Periodismo es un objeto diferente, que desborda el marco teórico-conceptual de los géneros periodísticos, dejando a estas obras en un limbo complicado de catalogar. Uno de los pioneros en el uso del cómic dentro de la labor periodística fue Thomas Nast (1840-1902) en sus colaboraciones en periódicos de la época y en el semanario *Harper's Weekly*. De Nast, hasta Art Spiegelman, llegando a Joe Sacco, entre otros que han continuado con este tipo de obras después, como Sarah Gliden, Susie Cagle, Mark Fiore o Dan Archer.

El objetivo de todos ellos es ser honestos más que objetivos, buscando acercarse a aquellos que no tienen voz en los medios tradicionales, a aquellos que están debajo de los titulares. Un tipo de historias con una fuerte carga autobiográfica, forjadas a partir de testimonios orales, recogidos mediante encuentros con los "protagonistas", con los testigos, desde unas rutinas que son puro periodismo y utilizando todas las herramientas periodísticas a su alcance.

En los últimos años han aparecido obras de periodismo en viñetas tanto en revistas, como *The New Yorker*, como en periódicos. Art Spiegelman fue contratado para realizar algunos de estos encargos, así como Joe Sacco, que ha publicado en *Details*, en la revista *Time*, en el *New York Times Magazine* y en el *Boston Globe*, entre otros. Se trata de un género que experimenta con nuevas fronteras, que juega, que busca nuevos caminos. Por ejemplo, en Francia está *XXI*, una revista trimestral dirigida por el veterano reportero Patrick de Saint-Exupéry, que es uno de los proyectos periodísticos más innovadores que se están haciendo en Europa. Y está llena de reportajes en forma de tebeos.

## Art Spiegelman, la exposición de recuerdos como catarsis

La historia de la novela gráfica como soporte, como formato, como género, está íntimamente relacionada con *Maus*, el primer cómic en conseguir un Premio Pulitzer. Esta obra de Spiegelman marcó un hito tanto por su ambiciosa narrativa, como por los resultados del conjunto de todos los apartados que la componen. Comienza como una historieta corta, de tres páginas, con un toque más *cartoon*, pero luego él notó que necesitaba contar más.

Mi vocación como dibujante tuvo que ver con encontrar una zona ajena a mis padres. Fue mi asimilación a la cultura estadounidense de un modo vedado a mis padres, y en ese sentido me facilitó una zona a salvo de ello (Spiegelman, 2012: 36).

Fue una obra difícil de realizar, en la que el autor invirtió muchos años, con dudas acerca de la posibilidad de expresar en viñetas el Holocausto, algo que se percibe de manera directa dentro del propio cómic. Pero *Maus* nace de una necesidad interna, del autor, que quería hacer una obra de esa complejidad, que “necesitara un punto de libro” (en palabras del autor) y al exteriorizarse, coge forma completa.

Spiegelman crea *Maus* desde su necesidad de recuperar las experiencias de su padre, Vladek, judío polaco, bajo la persecución de los nazis, superviviente de los campos de concentración.

Recuerdo la frustración cuando me recitaba casi palabra por palabra algo que ya me había contado. Supongo que la memoria funciona así: el lenguaje la reemplaza. Cuando le preguntaba por cosas de las que nunca había hablado, le costaba recordarlas y contármelas. No me enfadaba con él, pero me exasperaba repasarlas para transcribirlas y descubrir que eran casi una copia literal de algo que ya me había relatado. Tenía que detectar las diferencias entre las versiones de una misma historia para intentar identificar un dato concreto. Y cuando lo lograba, ese dato pasaba a la siguiente ronda de entrevistas. Desde luego, no le culpo por ello mientras estoy aquí sentado, tratando de dilucidar si he ido a Auschwitz dos veces o tres. La memoria es efímera. Era consciente de ello, lo consideraba parte del problema y del proceso. No era como si hubiera un texto y Vladek solo quisiera leer ciertos extractos en momentos determinados. Mi impresión era que me permitía acceder a aquello a lo que él tenía acceso (Spiegelman, 2012: 28).

Es, por un lado, una forma de luchar contra el olvido, al tiempo que una búsqueda personal a través de la memoria paterna (Art y Vladek no se entendían demasiado bien y durante el proceso de creación de la obra es cuando más momentos de intimidad tuvieron, cuando más compartieron).



Había intentado sin demasiadas ganas acercarme a él justo después de morir mi madre, en 1968, pero yo estaba ido y muy distante. Acababa de salir del psiquiátrico cuando mi madre se suicidó. Mi padre y yo no pudimos consolarnos. Yo todavía estaba en plena rebelión interior y me relacionaba con gente de una comuna de Vermont. Sencillamente, Vladek y yo no podíamos mantener una conversación, siempre acabábamos peleándonos y con mi padre exigiéndome cosas fuera de mi alcance. La brecha generacional entre nosotros era ancha como el cañón del Colorado (Spiegelman, 2012: 24).

Esta interacción permite no sólo la reconstrucción de los hechos vividos por el padre del autor, sino que incorpora muchos interrogantes tanto sobre el pasado como sobre el presente y la relación entre ellos dos. Ahondando en los recovecos de la memoria y en los problemas derivados de los recuerdos.

No se trata de someter el presente al pasado, ni tampoco de que todas las lecciones del pasado sean recomendables por igual. Pero el recuerdo genera dos problemas: el primero permanece en la falta de testimonios; al problema de la memoria transgeneracional, que necesita de supervivientes que testifiquen para poder sobrevivir. [...] El segundo problema [...] es el riesgo de la mitificación. En la actualidad los recuerdos han pasado a ser imágenes [...] reiterativas que quedan en la retina después del bombardeo diario que padecemos y de las que tenemos constancia en fotografía (Crisóstomo, 2016: 65).

Además, se mezcla el compromiso personal en la narración con una serie de técnicas narrativas distanciadoras, el recurso del zoomorfismo, de los *funny animals*, o la intercalación de pequeñas anécdotas del presente, de la realización de la obra y de la interacción entre padre e hijo, que consiguen recrear una situación cargada de dramatismo de una manera sincera y, a la vez, alejada del maniqueísmo y del victimismo.

*Maus* cambió la manera de ver y de hacer cómic porque era una obra que se alejaba de la ficción para acercarse a la memoria colectiva a través de la memoria de su padre, que a pesar de esos recuerdos dolorosos, siempre estaba dispuesto a compartirlos.

En realidad las únicas barreras fueron su memoria y su capacidad para expresarse, y la mía para saber qué preguntar. Compartíamos una intimidad, más de la que podía alcanzar con él en ningún otro contexto. De vez en cuando me descubría presionándolo demasiado y saltaba a la vista que estaba agotado [...] o que algo le emocionaba demasiado para continuar. Pero no recuerdo ningún comentario del tipo "No, no enciendas la grabadora" (Spiegelman, 2012: 25).

Y es que esa memoria se hacía cargo del Holocausto, lo cual era demasiado duro a veces, por lo que recuperar esos recuerdos era complicado. Además, en *Maus* se distingue cuidadosamente lo que Vladek vio, de lo que le contaron (muy interesante lo relativo a la construcción de recuerdos propios a través de los recuerdos ajenos).

La memoria es efímera. Era consciente de ello, lo consideraba parte del problema y del proceso. No era como si hubiera un texto y Vladek solo quisiera leer ciertos extractos en momentos determinados. Mi impresión era que me permitía acceder a aquello a lo que él tenía acceso (Spiegelman, 2012: 28).

Además de organizar su material de forma excepcional, con recursos complejos, creando nuevos debates sobre el modo de representación del horror.

*Maus* no es una ficción, sino la memoria (auto) biográfica de un superviviente del Holocausto. Pero lo realmente rompedor era la complejidad de la obra a la hora de presentar su material; hasta el punto de hacer referencia al debate sobre cómo representar el horror al que no había sido ajenas ni la literatura ni la filosofía contemporánea (Barros, 2014c: 76).

Spiegelman se aparta de las formas de literatura creadas hasta entonces y se aproxima al tema desde un punto de vista y un modo completamente renovadores. Para ello usa el relato de la experiencia de su propia familia en forma de *memoir* gráfica, utilizando los recursos narrativos y estilísticos tradicionales de este género, mientras inventa otros nuevos. Con todo, *Maus* consiguió una narratividad radical que marcó un antes y un después en el medio del cómic y en lo que ahora se conoce como novelas gráficas.

Para muchos comentaristas y lectores *Maus* era una anomalía absoluta y Spiegelman el creador de una forma completamente nueva, sin pasado, sin tradición, sin relación alguna con ese medio que sólo parecía servir para contar las aventuras de los superhéroes clásicos. Mentira, pero sí era cierto que lo que había hecho Spiegelman no era cómic (que muchos tenían por sinónimo de cómic), tampoco un simple entretenimiento para niños, de ahí la gran sorpresa que se vería multiplicada exponencialmente al año siguiente cuando *Maus* recibió el Pulitzer convirtiéndose en el único cómic que lo ha recibido hasta la fecha (Barros, 2014c: 76).

En *Maus*, el pasado no solo interactúa sino que irrumpe en el presente y a veces el presente parece ser una función de ese pasado. En esta obra, los recuerdos, la memoria, el pasado y el presente están unidos, se introducen uno en el otro, disolviéndose. Spiegelman desdibuja el tiempo, como la propia memoria desdibuja los recuerdos con el paso del mismo.



Fig. 3. El personaje que es Art reflexiona sobre la propia obra (Spiegelman, 2015: 176)

A pesar de su sencillo envoltorio, esta obra de Spiegelman es de una complejidad absoluta, tanto desde el punto de vista narrativo, como desde la perspectiva meramente formal. Convirtiéndose, por sus propios méritos, en un importante documento para entender el siglo pasado.

*Maus* es un documento sobre la *Shoah*, la crónica de un hijo que aspira a comprender a un padre traumatizado: un viaje interior que trata de unir presente y pasado, la exploración de unas circunstancias trágicas, una reflexión sobre aquellos que sobrevivieron y aquellos que murieron [...] y un intento de superar el abismo generacional provocado por la edad y el dolor del superviviente (Crisóstomo, 2014: 80).

Spiegelman plantea su obra maestra como una fábula, dentro de una narrativa que, en su lectura más superficial, corresponde a un diálogo (un padre cuenta sus recuerdos a un hijo) de animales antropomórficos parlantes, concretamente dos ratones (Spiegelman recuerda que todo empezó queriendo dibujar a negros en una historieta en la que les perseguían el Ku Klux Katz, aunque al final cambió de idea), que es la representación animal que el autor aporta a los judíos, en contraposición a los gatos (alemanes), cerdos (polacos), ranas (franceses), renos (suecos), peces (ingleses) o perros (americanos), al más puro estilo Disney.

Este historietista recoge el testigo de Esopo, de Jean de La Fontaine, de Franz Kafka o de George Orwell, entre otros. Lo que añade como novedoso es la incorporación de testimonios reales a su narrativa (los recuerdos son los de su padre, Vladek Spiegelman).

En *Metamaus* continúa explorando todo el proceso de creación de su obra cumbre. Y en *Sin la sombra de las Torres*, la nueva obra catártica de Spiegelman, vuelve a utilizar su propia historia, sus miedos (y algunos traumas heredados de las experiencias de sus padres, interiorizados después durante el proceso creativo de Maus), sus propias vivencias, convertidas en recuerdos, para tratar el subconsciente colectivo tras el trauma sufrido el 11-S. Del “yo” al “ellos”; al “nosotros”.

### **Joe Sacco, fragmentos y recuerdos del conflicto**

Joe Sacco se ha labrado un nombre elaborando obras que son puro periodismo. Su lista de éxitos no para de crecer. Desde *Palestina: en la franja de Gaza, El fin de la guerra, El mediador, Gorazde: Zona Segura, Reportaje a Días de destrucción, días de revuelta* o a *Srebrenica*, el primer cómic periodístico digital publicado.

Para la elaboración de sus obras, Sacco sigue un método que está a medio camino entre el cómic y el periodismo. En la obra de Worden que apuntaba que: “Los trabajos de Sacco están a medio camino entre cómics y periodismo, arte e información, autobiografía e historia” (Worden, 2015: 4). Y Sacco tiene claro lo que busca con ellos: “Con mi trabajo periodístico intento contar las historias de quienes se han visto afectados por grandes eventos históricos y decisiones políticas sobre las que no tienen poder de decisión” (Venegas, 2014). Por lo que lo primero que hizo fue decantarse por el tipo de historias que quería escribir y dibujar, que eran las historias que él quería leer.

Quando comencé en este mundo tenía que tomar una decisión: dibujar aquello que ya estaban dibujando otros o dibujar lo que realmente a ti te apetecía leer. Soy afortunado porque me decidí por lo segundo en lugar de copiar lo que hacían otros. Incluso en las primeras historietas de *Yahoo* nunca hubo un personaje central, cada cuadernillo, cada historieta era diferente. ¿Quiénes son mis lectores? [...] En general algunos de ellos son lectores de cómics pero creo que cuento con una buena base de lectores no especializados en cómic que sin embargo encuentran mis libros merecedores de ser leídos, gente que está interesada en el mundo. Me he encontrado gente que ha pasado tiempo en Bosnia o en el Oriente Próximo que se me ha acercado y me ha dicho ‘ésta es mi experiencia’. Es como una especie de tópico decir que tu primera audiencia deberías ser tú mismo pero en mi caso lo siento así (Barros, 2014b).

En sus primeras obras, como *Yahoo* o las que aparecen en *Apuntes de un derrotista, Yonqui de la guerra* o *Reportajes*, incluso en las que no son meramente noticiosas, en las que no realiza su “periodismo lento”, Sacco utiliza los tintes autobiográficos para apuntar lo vivido, lo acontecido. El uso de sí mismo como personaje, como hilo conductor, como narrador, como testigo, ayuda a aportar un toque de realidad a sus obras, de verosimilitud, de honestidad.

La condición de narrador-testigo de Sacco facilita la coherencia narrativa. Es el hilo conductor de la historia. La representación gráfica del autor-personaje-testigo, que hace avanzar el relato hacia el futuro, participa como elemento cohesionador de la intriga presente. Desde esta posición, Sacco introduce diferentes testigos y delega en su voz y testimonio el relato del pasado. A su vez, el Sacco-narrador sella la unidad temporal del conjunto (Melero, 2012: 550).

Resulta interesante observar que, aunque Sacco se autodibuja en sus obras, mostrándose como narrador/testigo, dotando al conjunto de una credibilidad especial, nunca se le ven los ojos, siempre ocultos tras sus impertérritas gafas. Eso tiene una razón:

Es una especie de señal hacia el lector, para decirle 'estás viendo casi todo de mí pero no todo'. Tampoco me muestro en totalidad. Quiero decir que si me muestro en el cómic siempre es de una forma autoparódica. Creo que es importante no mostrar mis emociones o qué estoy pensando realmente aunque a veces se escape algo. Así que las gafas son una especie de barrera autoprotectora (Barros, 2014b).

La autorreferencialidad, actitud heredada del Nuevo Periodismo, pasa a ser norma en las obras de Joe Sacco, al principio, como precursor de esta tendencia, y en los cómics periodísticos que vinieron después. Este Nuevo Nuevo Periodismo puede ser auténtico (en cuanto a veracidad) y subjetivo a la vez. El cómic periodístico de Sacco sigue en la línea de otros autores anteriores, posteriores y coetáneos, que ponen en duda el discurso establecido.

Esta es la historia de unas notas a pie de página de un incidente secundario de una guerra olvidada. De una guerra que, en 1956, enfrentó a Egipto y la extraña alianza de Gran Bretaña, Francia e Israel. El incidente secundario son los ataques y contraataques a lo largo de la frontera de Gaza, entre guerrillas palestinas y fuerzas israelíes. Y las notas a pie de página... Bueno, tal como suele pasar, esas notas al margen quedaron relegadas, en equilibrio precario, al final de las páginas de la Historia. La Historia puede prescindir de las notas a pie de página. Las notas a pie de página son, en el mejor de los casos, innecesarias; y en el peor desvirtúan la parte importante del relato. De vez en cuando al aparecer nuevas ediciones, más genéricas y racionalizadas, la Historia suprime completamente muchas de esas notas. La Historia tiene llenas las manos. No puede evitar generar páginas cada hora, cada minuto. La Historia se atraganta con sucesos recientes y engulle tantos de los antiguos como puede. ¿La guerra de 1956?, ¿qué? (Sacco, 2010: 8-9).

Las historietas de Sacco tenían detrás una historia. Utilizaba las palabras y los dibujos como un todo. Y transmitía con ese formato historias al tiempo que informaba sobre lo acontecido.

Nunca dibujé sólo por dibujar, siempre conté una historia con mis dibujos. La narrativa siempre ha sido parte de mis dibujos. Siempre asumí en mi trabajo, que las palabras y los dibujos iban

juntos. Hay muy pocos dibujos que hice de niño que son sólo dibujos. Siempre hay una historia. Así que desde el comienzo he pensado en esos términos (Different, 2015).

Sacco, en sus obras de periodismo en cómic, se acerca al lugar del conflicto, porque algo le atrae allí. Y se acerca a las gentes, les escucha, les entrevista, les mira a los ojos y toma notas, para, más tarde, convertir esas historias, sus historias, por medio del dibujo y del texto, en obras vibrantes, repletas de vida, de recuerdos, de memoria y de desmemoria.

Una de sus principales obras es la citada *Notas al pie de Gaza*, un importante ejercicio de cómic periodístico. En el año 2001, envían a Sacco junto al periodista estadounidense ganador de un Pulitzer, Chris Hedges, a la Franja de Gaza a realizar un reportaje para la revista *Harper's* sobre la situación actual de la zona. Una vez allí, Joe recordó una cita de Noam Chomsky que había leído en su libro *El triángulo fatal* (1999), en el que se menciona una nota a pie de página de un informe de Naciones Unidas. En ese texto se hablaba de que durante la guerra del Sinaí de 1956 se produjo una matanza de 275 civiles palestinos desarmados por parte de las fuerzas armadas israelíes. Todo ello en la localidad de Khan Younis.

Se trataba de unos hechos poco conocidos y menos aún investigados dentro de ese largo conflicto bélico. Hedges y Sacco acordaron hacer referencia a esa masacre en su reportaje final, completando la información con declaraciones de varios testigos oculares. Aquello nunca llegó a publicarse. Cuando mandaron el reportaje, su editor decidió eliminar esa parte, lo que incomodó mucho a Joe Sacco, que pensaba que algo así no podía caer en el olvido.

Regresa a Estados Unidos y decide continuar indagando sobre el tema. Se muda a Nueva York y se pone a investigar en los archivos de Naciones Unidas. Entonces descubre que en la localidad de Rafah ocurrió otra matanza similar, esa vez de 111 civiles palestinos, y de nuevo referido tan sólo en unas líneas al pie de otro informe de la ONU. Entre noviembre de 2002 y marzo de 2003 vuelve a Gaza con la idea de encontrar más testigos con quienes hablar para reconstruir mejor lo ocurrido.

Los acontecimientos de Kahn Younis y Rafah se encuentran distantes en el tiempo y las versiones de lo que ocurrió que aportan los testigos a veces no coinciden. Esto puede deberse a estar condicionadas como producto del dolor que supone recordar hechos traumáticos y la fragilidad de las memorias. En ese sentido, el cómic es un trabajo elaborado con cuidado, con respeto, que relata un proceso de reconstrucción nemotécnico documentado en hechos. Lo que quería era documentar los relatos de los testigos oculares palestinos que presenciaron los sucesos, pero se encontró con que cincuenta años es mucho tiempo y las preguntas no encontraban respuestas concretas porque las memorias, a veces, traicionan los detalles en los recuerdos.

Además de los problemas inherentes a basarse en recuerdos, lo cual se explica con más detalle en el libro, el lector debería tener en cuenta que hay un filtro más por el que pasan estas historias antes de llegar a la página, a saber, mi propia interpretación visual (Sacco, 2010: x).

Junto con las declaraciones examina documentos oficiales, se acerca a los lugares, pregunta, realiza un trabajo periodístico arduo de documentación y búsqueda de fuentes sobre el terreno. Siguiendo una pista que le lleva a otra. Tirando del hilo. Descubriendo detalles sobre estos acontecimientos tan poco investigados. Buscando la verdad detrás de todo. Así surgió *Notas al pie de Gaza*, una obra en la que, además, incluye algunos capítulos en los que hace autocrítica y reflexiona sobre los límites y el alcance de su propio método de investigación, el cual también se aprecia en una de sus últimas obras, *Srebrenica*, el primer cómic periodístico digital.

Es interesante observar cómo hace uso de páginas en negro, en los canales entre las viñetas, para representar, de forma visual, que lo que ocurre en ellas es un *flashback*, integrando así el contexto histórico, además de las historias que son recuerdos del pasado de los entrevistados. Esto es algo que se observa muy bien en *Gorazade: Zona segura* o en *El mediador*.

La búsqueda de contrapunto a los discursos oficiales de la Historia se observa en otras obras, como en *Palestina*, en la que la página 132 es muy significativa. Dentro del capítulo "Hacerse con la película", Sacco pretende narrar lo acontecido en un enfrentamiento entre colonos israelíes y árabes el día antes en Hebrón, en el que hieren a cuatro palestinos por disparos israelíes. Investiga el suceso, entrevista a testigos y se acerca, libreta en mano, al lugar, con el objetivo de discernir cuál de todos está más cercano a la verdad de lo ocurrido (realizando el trabajo de periodista).



Fig. 4. Página de *Palestina* que incluye varios niveles de información de fuentes (Sacco, 2015: 132)

En esta página, el autor realiza una comparativa entre la versión de un testigo ocular del acontecimiento (que se ve ya desde la página anterior), con la aparición del propio Sacco como voz externa crítica, y lo publicado en un recorte de prensa de una noticia real de *The Jerusalem Post* del día después del enfrentamiento, titulado "Siete heridos en incidente armado en Hebrón". Ahí aparece otra versión de lo ocurrido, desde el punto de vista israelí, poniendo de manifiesto que la verdad de un acontecimiento depende de la perspectiva y de quién la cuenta. Este contrapunto constituye un ejercicio de estilo periodístico en viñetas.

La pluralidad de versiones dota al contenido de una imagen global muy potente, algo que se observa, por ejemplo, en *Gorazde*. Hay fuentes ávidas de contar, mientras que otras son resistentes, a causa del dolor; tanto personales como institucionales. En cualquier caso, los cómics de Sacco se desarrollan como narraciones corales en las que él, como periodista, toma prestado los puntos de vista y



las declaraciones de sus entrevistados para conformar, con cada uno de ellos, el puzle final, comportándose, en cierta medida, como literatura de testimonio. El resultado es una fusión entre las voces primera y tercera, que da lugar a una nueva voz diferente, que no pertenece ni al autor ni a los testigos.

Con todo, pude que *Notas al pie de Gaza* sea su obra más periodística desde su planteamiento, que parte de algo fundamental: contar todo (desde lo ocurrido, hasta lo olvidado). En este tipo de obras de "periodismo lento" lo que importa no es llegar primero, ni la inmediatez en la publicación, sino contar mejor. Joe Sacco se toma su tiempo para preparar un ejercicio puro de periodismo reportajeando historias de vida complejas y acontecimientos terribles que, muchas veces, son relegados a simples notas al pie de la Historia.

En Khan Younis, en Rafah, en Gorazde, en Srebrenica el pasado no está enterrado del todo. Los bombardeos, las masacres, el miedo, la angustia siguen hoy en día. En una de las páginas de *Notas al pie de Gaza*, uno de los personajes principales, exclamaba en una viñeta: "¡Aquí cada día es 1956! 1956 es el pasado. 1956 es cosa de mis abuelos. Pero este... ¡Está vivo!". Los sucesos son continuos. El dolor es continuo. La memoria es frágil, pero hay vivencias, sensaciones, horrores, que nunca se olvidan.

### **Conclusiones: memoria y desmemoria**

El cómic periodismo es ya una corriente creativo-informativa en crecimiento. En la que los autores buscan la verdad de un hecho acercándose al lugar y verificando, mediante entrevistas y documentación exhaustiva, mediante un contacto interpersonal con los protagonistas, con los testigos, con aquellos que lo han sufrido.

Y lo hacen con una gran lealtad a las fuentes y a los lectores, siendo fieles a lo que les cuentan (aunque sepan que los testimonios basados en la memoria pueden no ser del todo reales, sino que están tamizados por el paso del tiempo) sin venderse ni dejarse llevar por jefes ni por prisas; abriendo debate y acercando realidades lejanas a públicos cercanos, mediante la viñeta y la sencillez del mensaje por el medio; instigando contenidos relevantes y sugerentes y, además, dando voz a aquellos que no la tienen. Son obras de autores que tienen un compromiso social. Autores que llegan a las noticias cuando los medios ya se han ido, para desarrollar su periodismo lento, como Joe Sacco.

Se ha comprobado que aunque los lenguajes del periodismo y del cómic son diferentes, también se pueden considerar complementarios. Juntos recogen lo mejor de cada parte para hacer productos propios, informativos, especiales y con mucha fuerza verbal e icónica.

A Joe Sacco no se le puede considerar un reportero, porque lo es por derecho propio. Utiliza los recursos y las herramientas profesionales del periodismo para llevar

a cabo sus trabajos. Se acerca al terreno, observa, entrevista, se documenta, y luego pone por escrito y dibuja. Es un periodista que hace periodismo.

Porque si el periodismo debería ser testigo del cambio social, político, económico y cultural; el cómic periodismo es testigo (avanzado) de los mismos cambios. Un nuevo género, naciente, en la frontera del dibujo y la palabra; que coge los elementos de ambos medios y realiza una hibridación muy particular.

Obras como *Maus*, como *Notas al pie de Gaza*, como *Gorazde: Zona segura*, que se centran en los recuerdos de los autores, recogidos, vividos durante la elaboración, en los procesos iniciales, en los de toma de contacto, en los de documentación, en los del contacto con las fuentes y en los recuerdos de sus entrevistados, de sus testigos. Siendo conscientes, en todo momento, de esa volubilidad de las memorias. Cuestionando los recuerdos dolorosos que consiguen aportar más luz aún. Son memoria y desmemoria.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ARIZMENDI, Milagros (1975). *El cómic*. Barcelona: Editorial Planeta.
- CRISÓSTOMO, Raquel (2014). "La lucha contra la inefabilidad: El caso de Art Spiegelman", *CuCo Cuadernos de Cómic, Revista de estudio y crítica de la historieta*, n.º 2, pp. 78-91, en [http://cuadernosdecomic.com/docs/revista2/La\\_lucha\\_contra\\_la\\_inefabilidad\\_cuco2.pdf](http://cuadernosdecomic.com/docs/revista2/La_lucha_contra_la_inefabilidad_cuco2.pdf) [Fecha de consulta: 15 de julio de 2016].
- CRISÓSTOMO, Raquel (2016). *De Ratones y Héroe. Una aproximación cultural a Maus*. Alcalá de Henares: Ediciones Marmotilla.
- BARBIERI, Daniele (1993). *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós.
- BARTUAL, Roberto (2013). *Narraciones gráficas*. Madrid: Ediciones Factor Crítico.
- BEÀ, José María (1986). *La técnica del cómic*. Barcelona: Editorial Iru.
- BORRAT, Héctor (1989). *El periódico, actor político*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CHILLÓN, Albert (1999). *Literatura y Periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona.
- COMA, Javier (1984). *El ocaso de los héroes en los cómics de autor*. Barcelona: Ediciones Península.
- CYTRYNBUM, Alicia (2000). *Periodismo Social. Una nueva disciplina*. Buenos Aires: La Crujía.
- DE LA FUENTE, Manuel (2011). "La memoria en viñetas: Historia y tendencias del cómic autobiográfico", *Revista Sigma*, 20, pp. 259-276.
- DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel (2014). *Hacia un cómic de autor. A propósito de Arrugas y otras novelas gráficas*. Bilbao: Deusto.
- DONDIS, Donis A. (2002). *La sintaxis de la imagen*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- ECO, Umberto (1993). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- ESPIÑA BARROS, Diego (2012). "La paz no va a pagarme las facturas", en <http://www.jotdown.es/2012/11/la-paz-no-va-a-pagarme-el-alquiler-joe-sacco/> [FECHA DE CONSULTA: 14 de diciembre de 2016].
- ESPIÑA BARROS, Diego (2014a). "Apuntes a Notas al pie de Gaza. El cómic periodístico de Joe Sacco", *CuCo Cuadernos de Cómic. Revista de estudio y crítica de la historieta*, n.º 2, pp. 92-108, en [http://cuadernosdecomic.com/docs/revista2/Apuntes\\_a\\_Notas\\_al\\_pie\\_Gaza\\_cuco2.pdf](http://cuadernosdecomic.com/docs/revista2/Apuntes_a_Notas_al_pie_Gaza_cuco2.pdf) [Fecha de consulta: 15 de septiembre de 2016].
- ESPIÑA BARROS, Diego (2014b). "Joe Sacco: Yo entiendo el periodismo como el primer escalón de la historieta", en <http://www.jotdown.es/2014/06/joe-sacco-yo-entiendo-el-periodismo-como-el-primer-escalon-de-la-historia/> [Fecha de consulta: 25 de julio de 2016].
- FORGET, Thomas (2005). *Art Spiegelman*. Nueva York: The Rosen Publishing Group Inc.

- GARCÍA, Santiago (2014). *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.
- GASCA, Luis; GUBERN, Román (1994). *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra.
- GOMIS, Lorenzo (1991). *Teoría del Periodismo*. Barcelona: Paidós.
- GRIJELMO, Álex (2004). *El estilo del periodista*. Madrid: Taurus.
- GUBERN, Román (1972). *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Ediciones Península.
- HEDGES, Chris, y SACCO, Joe (2015). *Días de destrucción, días de revuelta*. Barcelona: Editorial Planeta.
- KAPUSCINSKI, Ryszard (2004). *Los cinco sentidos del periodista*. México. D.F: Fondo de Cultura Económica y Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano.
- L.A. DIFFERENT (2015). Joe Sacco, entrevista en vídeo, en <https://vimeo.com/116185095> [Fecha de consulta: 10 de junio de 2016].
- LÓPEZ HIDALGO, Antonio (2002). *Géneros periodísticos complementarios*. Sevilla: Comunicación Social.
- MELERO, Javier (2012). "Footnotes in Gaza. El cómic-reportaje como género periodístico", *Estudios sobre el mensaje periodístico*, vol. 18, n.º 2, pp. 541-561.
- MELERO, Javier (2015). "El cómic como medio periodístico", *Eu-topías*, vol. 1-2, pp. 1-26.
- MERINO, Ana (2003). *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra.
- MCCLLOUD, Scott (2002). *Hacer cómics*. Bilbao: Astiberri Ediciones.
- MCCLLOUD, Scott (2007). *Entender el cómic. El arte invisible*. Bilbao: Astiberri Ediciones.
- SACCO, Joe (2002). *Palestina: en la Franja de Gaza*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- SACCO, Joe (2004a). *El mediador—Una historia de Sarajevo*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- SACCO, Joe (2004b). "Underground(s): Robert Williams", presentación en 2003 UF Comics Conference, en [http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1\\_1/sacco/index.shtml](http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/sacco/index.shtml) [Fecha de consulta: 7 de octubre de 2010].
- SACCO, Joe (2005). *El final de la guerra—Reseñas biográficas de Bosnia, 1995-96*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- SACCO, Joe (2006a). *Apuntes de un Derrotista*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- SACCO, Joe (2006b). *El Rock y yo*. Barcelona: Ediciones La Cúpula.
- SACCO, Joe (2006c). *Gorazde: Zona protegida. La guerra en Bosnia oriental 1992-1995*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- SACCO, Joe (2007a). Conferencia en el Walker Art Center, en <http://www.youtube.com/watch?v=g4fugoPjBsl> [Fecha de consulta: 14 de junio de 2016].
- SACCO, Joe (2007b). *Palestina: En la franja de Gaza*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- SACCO, Joe (2010). *Notas al pie de Gaza*. Barcelona: Reservoir Books.

- SACCO, Joe (2011). "Interview with Joe Sacco", en <http://www.youtube.com/watch?v=OcdlqdcDbMQ&feature=related> [Fecha de consulta: 25 de septiembre de 2016].
- SACCO, Joe (2012). *Reportajes*. Barcelona: Reservoir Books.
- SACCO, Joe (2014a). *La Gran Guerra*. Barcelona: Reservoir Books.
- SACCO, Joe (2014b). *Srebrenica*. España: Acuerdo.us.
- SACCO, Joe (2015a). *BUMF*. Barcelona: Reservoir Books.
- SACCO, Joe (2015b). *Gorazde: Zona segura*. Barcelona: Planeta Cómic.
- SACCO, Joe (2015c). "On Satire", en <http://www.theguardian.com/world/ng-interactive/2015/jan/09/joe-sacco-on-satire-a-response-to-the-attacks> [Fecha de consulta: 12 de marzo de 2016]
- SACCO, Joe (2015d). *Palestina*. Barcelona: Planeta Cómic.
- SACCO, Joe (2015e). *Yonqui de la Guerra*. Barcelona: ECC Ediciones
- SPIEGELMAN, Art (2001). *Maus. Relato de un Superviviente*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- SPIEGELMAN, Art (2004). *Sin la sombra de las Torres*. Barcelona: Norma Editorial.
- SPIEGELMAN, Art (2009). *Breakdowns*. Barcelona: Randon House Mondadori.
- SPIEGELMAN, Art (2012). *Metamaus*. Barcelona: Reservoir Books.
- SPIEGELMAN, Art (2015). *Maus*. Barcelona: Reservoir Books.
- SPIEGELMAN, Art (s/f). "What the %@&\*! Happened to Comics?", en <http://www.barclayagency.com/spiegelman.html> [Fecha de consulta: 15 de septiembre de 2016].
- VARILLAS, Rubén (2009). *La arquitectura de las viñetas. Texto y discurso en el cómic*. Sevilla: Viaje a Bizancio.
- WOLFE, Tom (1998). *El Nuevo Periodismo*. Barcelona: Anagrama.
- WORDEN, Daniel (ed.) (2015). *The Comics of Joe Sacco. Journalism in a Visual World*. Mississippi: The University Press of Mississippi.

# GLOBOS SUBVERSIVOS Y COMPROMISO SOCIAL EN ESPAÑA. DE *BUTIFARRA!* HASTA *DINERO* DE MIGUEL BRIEVA

SUBVERSIVE BALLOONS AND SOCIAL COMMITMENT IN SPAIN.  
FROM *BUTIFARRA!* TO *DINERO* BY MIGUEL BRIEVA

**BENOIT MITAINE**  
Universidad de Borgoña

Sartre. Difícilmente se puede hablar de compromiso en las artes sin convocarlo. Si en los estudios historietísticos poco se ha hecho hasta ahora sobre el tema del compromiso, huelga decir que este ocupa un lugar importante en la literatura académica desde finales de la Segunda Guerra mundial hasta hoy. Y Sartre, como figura de proa del intelectual comprometido y como teórico del compromiso, sigue ocupando un lugar central en el campo intelectual y universitario cuando se trata de estudiar este tema<sup>1</sup>.

Dado que se nos invita en este libro a reflexionar sobre un concepto histórica y semióticamente muy marcado, parece necesario en un primer tiempo recordar sus orígenes e intentar esbozar una definición de lo que podría ser una obra comprometida. Para ello, recurriremos con frecuencia a *¿Qué es la literatura?* (1948b) de Sartre, obra en la que encontraremos una definición bastante "pura" y "tradicional" de este concepto nacido a mediados del siglo XX. A continuación de este recordatorio epistemológico, se podrá explicar por qué *Butifarra!* (1975-1979) o *Dinero* (2000-2005) de Miguel Brieva (Sevilla, 1974), entre muchos otros títulos, son obras abiertamente comprometidas<sup>2</sup> cuando *Valentina*, *Persépolis*, *From Hell* o *Trazo de tiza*, obras sin

---

<sup>1</sup> Véase Sapiro, Gisèle (1999). *La guerre des écrivains. 1940-1953*. Paris: Fayard. 801 pp.; Denis, Benoît (2000). *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*. Paris: Seuil. 316 pp. (col. Points / Essais n.º 407); Bouju, Emmanuel (dir.) (2005). *L'engagement littéraire*. Rennes: PUR. 412 pp., etc.

<sup>2</sup> Estos dos títulos no son más que una ínfima muestra de una lista que, en España, podría extenderse de los años 1930 hasta ahora, aunque con interrupciones importantes (la dictadura). En efecto, conviene

duda maestras del cómic, difícilmente pueden responder al calificativo de comprometidas, según la definición ortodoxa aquí defendida.

En efecto, al etiquetar cualquier obra dirigida a un público adulto de “socialmente comprometida” se llega, es de temer, a la disolución del concepto de compromiso para volver a una oposición clásica entre literatura infantil y literatura adulta. Si bien es cierto que el compromiso se expresa mejor en producciones para adultos tampoco se puede descartar la existencia de obras juveniles comprometidas y, de hecho, las hubo durante la Guerra Civil en España y en otros países durante la Segunda Guerra Mundial<sup>3</sup>. De la misma manera, si se trata de considerar todas las obras maestras de la tebeo-esfera como comprometidas (*Valentina, Maus, From Hell, Trazo de tiza, El arte de volar, etc.*), es otra vez de temer que en lugar de esbozar un retrato del compromiso en la historieta lleguemos a una aporía.

### Hacia una definición del compromiso

Por muy curioso que pueda parecer, *¿Qué es la literatura?*<sup>4</sup> (Sartre, 1948b) responde a un planteamiento altamente discutible y al que muchos no hicieron ni caso, un planteamiento fruto de una época convulsa en la que el futuro se presentaba a la vez oscuro y lleno de promesas, y de una concepción muy peculiar de la literatura: para Sartre, al salir de la Segunda Guerra Mundial, la literatura se estaba muriendo y había que salvarla: primero porque la condición humana no puede prescindir de la literatura, y segundo porque la literatura tenía que desempeñar un papel trascendente en su programa revolucionario.

Según el filósofo francés, la literatura francesa estaba adormecida, era secuestrada por autores burgueses, rentistas, poetas y surrealistas que escribían para burgueses y para la fama póstuma. Doble error para Sartre, para quien la lengua es un instrumento y no una fuente de diversión. La literatura, por esencia, es “toma de posición” ([1948b] 2004: 238 [276]) y no una “chuchería de inanidad sonora” (1948a: 9 [12])<sup>5</sup>. Al apostar por la posteridad, hacen gala de “irresponsabilidad” (1948a: 7 [9])

---

distinguir la pura propaganda política (que sea comunista o franquista) del compromiso que -en teoría- intenta mantener una distancia crítica para con los metadiscursos.

<sup>3</sup> Véase Alary, Viviane y Mitaine, Benoit (2011).

<sup>4</sup> Editions Gallimard [1948] y 2004. Col. Folio – Essais n.º 19.

<sup>5</sup> Todas las citas en español de Sartre provienen de la traducción realizada por Aurora Bernárdez de *¿Qué es la literatura?* (1950). Buenos Aires: Editorial Losada. Esta edición argentina es la fiel traducción de *Situations II. Qu'est-ce que la littérature ?* (París, Gallimard: 1948), obra que originalmente también incluye los artículos introductorios “Presentación de *Los Tiempos Modernos*” y “La nacionalización de la literatura”. Hoy en día, por lo menos en Francia, estos artículos ya no se publican y hay que volver al *Situations II* de 1948 para poder leerlos. Lo que significa que el *¿Qué es la literatura?* que solemos encontrar en las librerías es una versión amputada de *Situations II*. Por esta razón cuando citemos la “Presentación de *Los Tiempos Modernos*” pondremos 1948a y, cuando citemos *¿Qué es la literatura?*, pondremos 1948b-2004. Las páginas entre corchetes corresponden a la paginación francesa, por si

frente a su época y frente a su cometido de escritor, que es escribir para sus contemporáneos. La literatura "retrospectiva", que corresponde hoy a la novela histórica, simboliza para Sartre el divorcio entre el autor y su público ([1948b] 2004: 202 [228-229]). En este sentido, obras tan admirables como *From Hell* de Moore y Campbell, o incluso *Maus* de Spiegelman, *El arte de volar* de Altarriba y Kim o *Persépolis* de Satrapi, no son obras comprometidas. La literatura comprometida es siempre una literatura del *hic et nunc*, de la urgencia, impregnada de dudas, convicciones, esperanzas y condenada a una caducidad casi inmediata: "es aquí mismo, mientras vivimos, donde los pleitos se ganan o pierden" (1948a: 11 [14]). Es lo que Sartre llamaba hacer una literatura de *situación* ([1948b] 2004: 199 [224]) y su revista *Les Temps modernes* debía servir de laboratorio para elaborar fórmulas nuevas para rejuvenecer una literatura moribunda.

Para que la literatura ejerza su "función social" (1948a: 13 [16]) y que las palabras se transformen en "pistolas cargadas" ([1948b] 2004: 57 [29]), primero tiene que usar su "negatividad" para desvelar, denunciar, destruir las raíces de la dominación: eso significa testimoniar "contra el opresor en favor del oprimido", ayudar al obrero a tomar "conciencia de la opresión" ([1948b] 2004: 210 [239]), y después, como fuerza de "creación y progreso", tiene que "formar una ideología constructiva y revolucionaria", contribuir a la "supresión de las clases" (*ibídem*), fomentar "la perpetua renovación de los cuadros, el derribo continuo del orden, en cuanto tienda a congelarse" ([1948b] 2004: 154-155 [163]). Esta concepción radical de la creación rechaza la literatura de consumo (del *exis*) y de consumidores, y aboga por una literatura de la producción (de la *praxis*) para productores, es decir para el proletariado ([1948b] 2004: 209 [237]). *Trazo de tiza* de Prado o *Valentina* de Crepax, otras obras maestras, exploran nuevos caminos hacia el fantástico, el erotismo, la narración, pero no pretenden derribar ningún orden social, no son obras del *hic et nunc* en las que se nota la urgencia de transmitir un mensaje, y como tal, muy difícilmente pueden ser consideradas como socialmente comprometidas.

Una vez dibujados los grandes rasgos de la nueva literatura comprometida (negatividad + constructividad), Sartre confiesa con toda honestidad que le queda por resolver un grave problema de recepción: ¿cómo llegar al proletariado sabiendo que "los campesinos apenas leen" y que "la clase obrera está cerrada a cal y canto" ([1948b] 2004: 230 [265]), para quien, como él, no tiene su carta del partido comunista? ([1948b] 2004: 210-211 [239-240]). Las soluciones son múltiples. La primera consiste en no olvidar nunca que como "productor y revolucionario, [el obrero] es el tema por excelencia de una literatura de la *praxis*" ([1948b] 2004: 221 [250]), o sea, que hay que adaptar los temas, los contenidos y la narración a este nuevo público. Luego, si el proletariado no nos lee, iremos hacia él "por fractura"

---

interesa a alguien referirse a la versión original.



([1948b] 2004: 213 [243]) a través de los nuevos medios de comunicación que son los “*mass media*” ([1948b] 2004: 230 [266]), es decir: la prensa, la radio, el cine. Además de utilizar de manera oportunista estos vehículos culturales, Sartre recomienda a los autores que se inspiren de la manera con la que se redactan los reportajes: “Creemos, en efecto, que el reportaje forma parte de los géneros literarios y que puede convertirse en uno de los más importantes entre ellos” (1948a: 23 [30]).

Si he querido dar un rodeo por la literatura y las inquietudes intelectuales de Sartre es, primero, porque nos ofrece una definición bastante impoluta del compromiso artístico en un momento dado: ¡no hay compromiso sin voluntad emancipadora! A pesar de estar convencido de que Sartre se equivocaba al condenar la diversión, la gratuidad del arte por el arte o las obras “retrospectivas”, a saber, todo lo que hace la diversidad y la vitalidad de un arte, su definición radical permite sentar las bases para discriminar lo que es comprometido de lo que no lo es.

Por otra parte, *¿Qué es la literatura?* es un texto (un documento histórico) muy sugestivo y estimulante para quien trabaja sobre el cómic, ya que no faltan puntos comunes entre estos dos medios: según Sartre, la literatura se moría en Francia, pero ¡qué decir entonces del cómic de finales de los años 60 que solo vivía del monocultivo intensivo del humor y de la aventura para chicos!; “¡Inspiraos del estilo de los reporteros!”, decía Sartre. ¿Qué hace el cómic actual con los *mooks* y el reportaje dibujado?; “¡Escribid para vuestros contemporáneos y denunciad lo que hay que denunciar!” No faltan los autores de cómic hoy en día que responden a este llamamiento.

*¿Qué es la literatura?*, lo sabemos, no introdujo ningún cambio copernicano en el mundo de las letras. Sin embargo, en el cómic, los mandamientos de Sartre son casi proféticos si se considera, como yo, que el compromiso fue una tabla de salvación que permitió al tebeo de los años 70 salir de la “pocilga” de la pura diversión para conquistar nuevos territorios temáticos y estéticos.

### **El tebeo español hasta los años 70**

Aquella preocupación por la literatura que Sartre expresó en los años 40 en Francia no carece de puntos comunes con las preocupaciones que los lectores de cómics experimentaban en España y en otros países en los años 70. El tebeo se estaba asfixiando por tanto ensimismarse en solo uno o dos géneros invariables. Este cómic, cuyo público natural era inmutablemente el de los niños y cuyo lenguaje más auténtico era el del humor o de la aventura, daba la espalda al mundo exterior.

Sabemos que fue gracias a acontecimientos internacionales de gran calado (oposición a la guerra del Vietnam; mayo 68...) y mutaciones sociales inéditas (desarrollo de la urbanización, de la clase media, del poder adquisitivo, de la

politización de la juventud, de culturas *underground...*)<sup>6</sup>, como el mundo de la historieta (española o no) acabó abriéndose a nuevos temas.

Estimulados por un contexto político favorable al cambio y a la redefinición de las normas que ordenaban la sociedad tanto como las esferas de producción (la Transición), unos jóvenes autores se animaron a explorar nuevos lenguajes historietísticos. Muchos dibujantes, desde los albores de la historieta, habían conseguido demostrar las enormes potencialidades estéticas de este medio, pero pocos habían tenido la audacia de utilizar las imágenes como “pistolas cargadas”, es decir, dar a la historieta una “función social” que no consistiría únicamente en divertir a los niños (lo que ya es en sí una función social de gran importancia).

Evidentemente, es más fácil hablar de temas de sociedad (políticos, económicos, históricos) con adultos que con niños y no cabe duda de que el cómic comprometido tiene por público natural los adultos, pero al leer una revista como *Butifarra!*, o *Dinero*, que aplica con maestría las técnicas de *détournement*<sup>7</sup> de Guy Debord y de los situacionistas, no cabe duda de que también existen intentos subversivos de comunicación hacia un público juvenil (no necesariamente niños) con la clara intención de desvelar “los engaños del opresor” (1948b: 276) y de la sociedad de consumo.

### ***Butifarra! y Dinero***

*Butifarra!*<sup>8</sup> no nace de la nada y debe mucho a hermanos mayores de este lado o del otro de los Pirineos como *Hara Kiri* (1960), *Charlie Mensuel* (1965), *Actuel* (1970), *Mata Ratos* (1965), *El Papus* (1972), *Hermano Lobo* (1972), *Por Favor* (1974) o *Star* (1974), que contribuyeron, cada uno a su manera y estilo, a abrir nuevos horizontes para el cómic.

---

<sup>6</sup> Estos cambios fueron descritos y analizados en detalle por numerosos autores como, entre otros, Altarriba, Antonio (2001). *La España del tebeo*. Madrid: Espasa, pp. 307-338; Boltanski, Luc (1975). “La constitution du champ de la bande dessinée”, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*. vol. 1, n.º 1, pp. 37-59; García, Santiago (2010), “El comix underground, 1968-1975”. En *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri, pp. 142-168; Groensteen, Thierry (2009). “L’âge adulte » et « Transgression et sophistication”. En *La bande dessinée. Son histoire et ses maîtres*. París: CIBDI / Skira Flammarion, pp. 101-127 y 257-291; Gabilliet, Jean-Paul (2005). *Des comics et des hommes*. Nantes: Editions du Temps, pp. 88-122; Guiral, Antoni (2011). “1970-1995: un reloj atrasado y otro tren perdido”, *Arbor*. Extra septiembre 2011, pp. 183-208; Guiral, Antoni (2015). “Primeres passes de la historieta per a adults”. En *Butifarra! El còmic dels barris (1975-1987)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Federació d’Associacions de Veïns de Barcelona, pp. 18-23; Maigret, Eric (1994). “La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée”, *Réseaux*. Vol. 12, n.º 67, pp. 113-140.

<sup>7</sup> Véase Wolman, Gil J., y Debord, Guy. “Mode d’emploi du détournement”, *Les Lèvres Nues*, n.º 8, mai 1956, pp. 2-9 y Debord [1967] (1992). *La société du spectacle*. París: Gallimard, 209 pp.

<sup>8</sup> Aunque todavía se pueden encontrar números originales de segunda mano de *Butifarra!*, cabe señalar que, para celebrar el 40 aniversario de la revista, se publicó en 2015 una admirable antología con artículos, entre otros, de Antoni Guiral, Pepe Gálvez y el propio Alfonso López: *Butifarra! El còmic dels barris (1975-1987)*, op. cit., 261 pp.

Sin embargo, si todas estas publicaciones periódicas fueron modelos de compromiso en su tiempo, *Butifarra!* se distingue de varias maneras: durante su primera etapa, entre 1975 y 1977, es una publicación clandestina, que después obtendrá un número de depósito legal, pero que seguirá confidencial y autoeditada<sup>9</sup>. No sobrepasará 8 o 12 páginas sin color y con tiradas de unos 2.000 ejemplares. Su distribución se hará mediante asociaciones de vecinos (en particular la Federació d'Associacions de Veïns de Barcelona) y centros sociales del área metropolitana de Barcelona y, a nivel temático, focalizará su energía crítica sobre asuntos de interés tanto local (el urbanismo en Barcelona, por ejemplo, dada la mala calidad de las viviendas para obreros realizadas por la Obra Sindical del Hogar [OSH]), como nacional (ecología y política). En resumidas cuentas, y según la fórmula de Pablo Dopico, *Butifarra!* En su primera etapa era "un modesto panfleto vecinal de combate" (146).

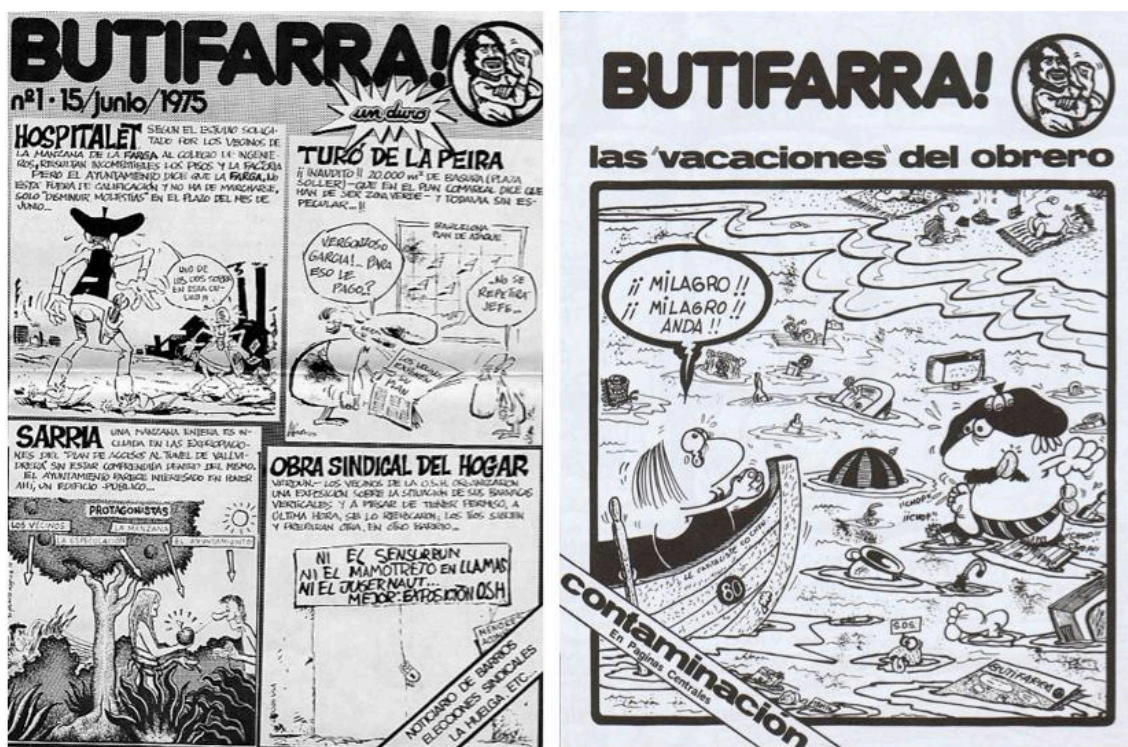


Fig. 1. Portadas del n.º 1, de junio de 1975, y del n.º 14, de julio 1975. Revista *Butifarra!*, primera etapa

Pasados 22 números, y después de las primeras elecciones democráticas de junio de 1977, se inicia la segunda etapa de la revista que va a durar hasta 1979.

<sup>9</sup> La Asociación Nacional de la Comunicación Humana y Ecología (ANCHE) figura como entidad responsable de la edición de la revista. Esta Asociación dependía del Colegio Oficial de Ingenieros Industriales de Cataluña. De lo que se sabe, la ANCHE no editó nada más que *Butifarra!* y todo parece indicar que fue creada adrede para *Butifarra!*, ya que su periodo de existencia (1975-1977) se corresponde con la primera etapa de *Butifarra!*.

Los partidos políticos de izquierda, en un proceso natural, [nos dice Alfonso López], dejaron de prestar una atención prioritaria a las luchas semiclandestinas y se centraron en la política oficial; ello produjo un semiabandono de las asociaciones de vecinos (el público básico de la revista) y, en consecuencia una bajada de ventas. Por tanto el equipo *Butifarra!* tomó la decisión de aliarse con la editorial Iniciativas Editoriales S. A. para iniciar la aventura de salir a kioscos por toda España<sup>10</sup>. Eso supuso un aumento de páginas<sup>11</sup>, una mejora de la calidad de impresión, la cuatricromía para las portadas, etc. Salieron trece números, y duró hasta enero de 1979 (López y Mitaine, 2011, entrevista inédita).



Fig. 2. Portadas de los n.º 4, 10 y 11 de los meses de febrero, octubre y noviembre de 1978. Revista *Butifarra!*, segunda etapa

Destinada primero a la clase trabajadora emergente de los barrios periféricos y después, en su segunda etapa, a buena parte de la progresía española, *Butifarra!* seguirá siendo una revista colectivista y cooperativa<sup>12</sup> de ideología marxista cuya meta oficial, como aparece en la editorial del n.º 2, de diciembre 1977, era “contribuir a la construcción del socialismo”, ir “hacia una sociedad sin clases” y hacer una revista

<sup>10</sup> Alfonso López habla de unas tiradas de entre 15 y 20.000 ejemplares mensuales. Añadamos que la editorial barcelonesa Iniciativas Editoriales (1974-1994) desempeñó una gran labor durante la Transición en la difusión de contenidos *underground* y políticos. Figuraban en su catálogo revistas como *El viejo topo* o publicaciones como *El carajillo vacilón* o *Picadura selecta*.

<sup>11</sup> Pasaron de 16 páginas a 24 y de 24 a 32 páginas para los dos últimos números.

<sup>12</sup> Coordinada por Alfonso López, verá desfilar en sus páginas, además del propio López, a autores como L’Avi, Max, Ricard, Cuixart, Carlos Azagra, Rafel Vaquer, J. L. Gómez Mompert, Juanjo Sarto, Carlos Vila, Montse Clavé, RKER, Dino, Juanito L. Mediavilla, Rafa Gordillo, Miguel A. Gallardo, Pacho Fernández Larrondo, Raúl, y participaciones más ocasionales de Adolfo Usero, El Cubri, Luis García, Jan, Carlos Giménez o Ventura y Nieto.

que “se plantea no presentarse como un producto de consumo”<sup>13</sup>; tantas palabras y objetivos que recuerdan singularmente la glosa sartriana.

Sin embargo, la novedad de *Butifarra!* no procede del hecho de que era “la revista de cómic comprometida e ideologizada por antonomasia” (Dopico 146) de la Transición sino más bien del hecho de haber sido pionera en una nueva forma de periodismo, el periodismo gráfico<sup>14</sup>: no hay en *Butifarra!* dibujos de prensa que vienen a ilustrar textos periodísticos, como se hacía en *Hara Kiri*, *Charlie Hebdo* o *Por favor*. Hasta cierto punto, *Butifarra!* anticipa cuarenta años de la tendencia actual del periodismo gráfico con historietas a veces muy largas (15 páginas para el dossier sobre “La contaminación” en *Butifarra!*, n.º 2, 1977), tal y como se estilan en *mooks* franceses como *La revue dessinée* o la revista *XXI*, con la salvedad de que no se puede hablar todavía de reportajes objetivos, sino de sátiras sociales ideológicamente orientadas. Mediante esta concepción editorial original, el equipo *Butifarra!* hizo de su revista un instrumento didáctico destinado a fomentar “un espíritu crítico en las clases populares” (*Butifarra!*, n.º 2, 1977, editorial) a través de la constitución de cuadernos temáticos dedicados a la crisis (n.º 1), la ecología (n.º 2), la delincuencia (n.º 3), la Iglesia (n.º 4), el seguro (n.º 5), los agricultores (n.º 6), la Constitución (n.º 7), la OTAN (n.º 8-9), el fascismo cotidiano (n.º 10), la Escuela privada – Escuela pública (n.º 11), el ocio (n.º 12) y la prostitución (n.º 13). Eran dossiers sobre temas sociales que afectaban a una amplia categoría de la población (de izquierda, eso sí) y que a menudo combinaban visiones diacrónica y sincrónica, pero siempre bajo la bandera del humor y la risa.

Además del componente periodístico y educativo, otro elemento fundamental, sobre el que cabe insistir en esta experiencia subversiva, es la dimensión colectiva (el equipo) de la empresa, que se manifestaba en particular por un uso frecuente del anonimato y por la costumbre de dibujar a varias manos los guiones y las historietas. El interés de esta práctica era múltiple: permitía ganar tiempo; permitía combatir el individualismo y la autoría (*authorship*), que en los círculos revolucionarios se solía despreciar en nombre del colectivismo; y, para terminar, según nos contó Alfonso López, también permitía protegerse de eventuales ataques judiciales, ya que era más complicado atacar un periódico entero que a un autor solo. La autoedición y la autodistribución durante la primera etapa de la revista también se tiene que interpretar como una voluntad de dificultar la acción de la justicia (complicar los secuestros y la censura) y así poder satirizar a riendas sueltas a las autoridades.

---

<sup>13</sup> Además de esta editorial, se recomiendan las lecturas del dossier “*Butifarra!*” que la revista *Bang!* le dedicó en su n.º 13 del año 1977 (pp. 43-47) y el artículo sobre *Butifarra!* en la revista en línea *Tebeosfera*.

<sup>14</sup> Véase López, Alfonso (2015). “Els dibuixants d’historietes també fan de periodistes”. En *Butifarra! El còmic dels barris (1975-1987)*, op. cit., pp. 40-45.

No se puede concluir con *Butifarra!* sin insistir en que la carga subversiva del equipo no se limitó a elegir temáticas políticas, sociales y ciudadanas denunciadoras, o a buscar una organización editorial antisistema, sino que también intentó dar a su mensaje una estética en adecuación con sus contenidos militantes.

Aunque no se puede asociar el compromiso con un estilo gráfico único, en aquellos años la subversión sí pasaba por el uso del estilo *underground*, tipo “línea chungu”, del que el dibujante y periodista francés Reiser era el máximo representante. Sin embargo, cuando se hojea la revista saltan a la vista diferencias de tratamiento entre los contenidos históricos y satíricos. Si se miran historietas históricas como “Te recuerdo Chile” (*Butifarra!*, n.º 10, 1978) o “Colectivizaciones obreras 36-39” (*Butifarra!*, n.º 12, 1978), se ve que los autores (Montse Clavé y Rafa Gordillo) optaron por estilos figurativos, casi fotográficos, capaces de transcribir la gravedad de la situación descrita y apropiados para reforzar la verosimilitud de lo relatado. Al revés, cuando se abordan temas generales como la crisis, la ecología, el ocio, etc., se impone la sátira y se adoptan estilos más grotescos, caricaturescos y a menudo feístas, que simbolizaban la “estética militante” (Rom, 2015) y contestataria de las producciones destinadas a los adultos. Era en efecto la tendencia gráfica que corría en las revistas “progres” con las que España contaba en los 70 y 80. No es que las revistas se imitaran entre sí, sino más bien que compartían al mismo puñado de dibujantes. Fue el caso de *Butifarra!*, donde desfilaron en sus páginas casi todas las plumas más afiladas y talentosas de España.

*Dinero*, la “Revista de poética financiera e intercambio espiritual” que Miguel Brieva (1974) publicó entre 2000 y 2005, también participa de esta literatura gráfica comprometida, pero desde un ángulo opuesto al de *Butifarra!* El salto generacional que las separa evidencia muy bien los diferentes cambios surgidos en la sociedad o dentro del campo de producción historietístico.

Primero, a pesar de presentarse editorialmente en su portada como una revista, *Dinero* es el fruto de un autor único que se ha decantado por la iniciativa individual en vez del trabajo en equipo, con lo cual su revista se asemeja más a un álbum monográfico que a una publicación periódica. De allí vendrá en buena parte la gran irregularidad en la periodicidad de *Dinero* (n.º 0 en 2000; n.º 1 en abril de 2002; n.º 2 en noviembre de 2002; n.º 3 en mayo de 2003; n.º 4 en febrero de 2005) y una existencia resumida en cinco números.





Fig. 3. Portadas de los n.º 0 y 1 de la revista / fanzine *Dinero*, editada por Miguel Brieva entre 2000 y 2005

Digámoslo, de revista *Dinero* solo tenía el nombre, ya que carecía de depósito legal y, por supuesto, nunca llegó a los kioscos. Más que una revista, *Dinero* era en realidad un fanzine que parodiaba las revistas (y otros medios) que propagan el mensaje del capitalismo feliz. Autoeditado, con una tirada de unos 1.000 o 2.000 ejemplares<sup>15</sup> en blanco y negro con cubiertas a color, con un volumen de entre 52 y 68 páginas, se vendía en las librerías especializadas de cómics a través de un sistema artesanal de autodistribución. En eso, Brieva se inscribe en una larga tradición que va de *Zap Comix*, el famoso fanzine autoeditado de Crumb en 1964, hasta el *Butifarra!* de la primera etapa. La presentación esmeradísima del primer número de *Dinero*, que contaba con 68 páginas, saltó enseguida a la vista de Francisco Lozano, librero y fundador de las Ediciones Doble dosis, pequeña editorial barcelonesa especializada en fanzines y cómics, que llegó a coeditar con las Industrias Clismón (sello editorial inventado por Brieva) los cuatro números restantes.

<sup>15</sup> Respecto a las tiradas, del primer número de *Dinero* se publicaron 1.000 ejemplares. Después, con Doble dosis, de los siguientes números se editaron 2.000 ejemplares. "Luego hubo un recopilatorio que sacamos de los 3 primeros números de la revista, y la tirada fue de 2.000 también. Del recopilatorio posterior de *Dinero* de Mondadori se habrán editado unos doce mil ejemplares en total" (Brieva y Mitaine, 2011, entrevista inédita).

La presentación de los elementos paratextuales y editoriales subversivos de esta revista no sería completa si no se hiciera mención al casi anonimato que impera en los cinco números de *Dinero*, anonimato solo roto por la presencia minúscula del apellido del autor al pie de la segunda página de cubierta. Es otra curiosidad que no deja de llamar la atención y que contradice tanto las normas actuales de la autoría como las reglas comerciales y editoriales comunes, que quieren que el apellido del autor figure de manera vistosa en la portada. Conviene primero recordar que el concepto de autoría es insustancial en el mundo alternativo del fanzine donde el ánimo de lucro es inexistente. Aunque no se puede descartar del todo el argumento del joven autor alternativo desconocido que se desinteresa de la autoría (reservada a los que alimentan el sistema), *Dinero*, más que como un álbum monográfico, se tiene que leer como una parodia de revista, y las publicaciones periódicas tienen sus usos: la portada es el territorio casi exclusivo del sello comercial, es decir de la “marca” y no de los autores, cuyas firmas están relegadas en el interior.



Fig. 4. Portada de la compilación de los cinco números de *Dinero* publicada por Mondadori en 2008



Es interesante ver que cuando se van a editar en Mondadori en 2008 los cinco números de *Dinero* compilados en un solo álbum monográfico, Brieva va a integrar su nombre en la portada (pero de manera muy discreta) y va a optar por una licencia *Creative Commons*<sup>16</sup> que, sin ser aún el *copyleft*, ya es una alternativa interesante al *copyright*, en la medida en que facilita la circulación y la reproducción de las obras<sup>17</sup>. Con el uso del *Creative Commons* Brieva intenta solucionar el eterno dilema entre crítica de la sociedad de consumo y del sistema capitalista y la necesidad de pasar por editoriales comerciales para poder vivir dignamente de su arte. Más allá de los beneficios comerciales, está también el dilema de la difusión: la autoedición y la autodifusión garantizan el grado más alto de integridad moral y ética para autores que rechazan la sociedad de consumo, pero radicalismos como estos tienen un precio muy elevado: para fomentar la rebelión de las masas... hay que llegar a las masas, lo que no permite la autoedición. Brieva y el equipo *Butifarra!* llegaron a las mismas conclusiones: tras haber combatido el sistema desde el exterior mediante la autogestión, los dos decidieron (como Sartre preconizaba) que lo importante era el mensaje y no el vehículo. De hecho, si Brieva pudiera, utilizaría el más potente de los *mass media*, el cine:

Para mí lo importante es la idea (el hallazgo humorístico la mayoría de las veces) y no tanto el género, en este caso el cómic. Si tuviera los medios suficientes me dedicaría con toda seguridad al audiovisual, pero en el momento presente supone demasiado esfuerzo y quebraderos de cabeza. En eso el dibujo es superior, porque basta con un papel, tinta y algo de paciencia para contar lo que uno quiera, aunque no tenga la potencia del cinematógrafo. (Brieva y Mitaine, 2011, entrevista inédita).

Si es cierto que Brieva y *Butifarra!* anduvieron por caminos parecidos, buscando soluciones alternativas para no caer en la trampa de la mercantilización de la subversión, también es cierto que Brieva optó por una estrategia subversiva gráficamente opuesta a la de *Butifarra!*. Cuando el equipo de Alfonso López empleaba el estilo *underground* propio de la contracultura de los años 70-80, un estilo propio del cómic, Brieva se apodera de la estética comercial y propagandística de los que combate y de sus vehículos mediáticos. Como hicieron Heartfield o Renau con el fotomontaje, el Equipo Crónica con la pintura o El Cubri en el cómic de los años 70,

---

<sup>16</sup> Figura en las páginas de guarda del final del libro la Licencia siguiente: "Creative Commons. Reconocimiento - No comercial – Compartir igual: el material creado por un artista puede ser distribuido, copiado y exhibido por terceros si se muestra en los créditos [...]".

<sup>17</sup> La autoedición, según Brieva, permite "editar cuándo y cómo [uno] quisiera" sus producciones, pero "más subversiva creo que es la apuesta por las licencias *Creative Commons* y la cultura libre. Ese sí es el comienzo de otro modelo de creación colectiva" (Brieva y Mitaine, 2011, entrevista inédita).

Brieva desarrolla un estilo mimético que se inspira de las técnicas subversivas del *détournement* teorizadas por Guy Debord en los años 60<sup>18</sup>.

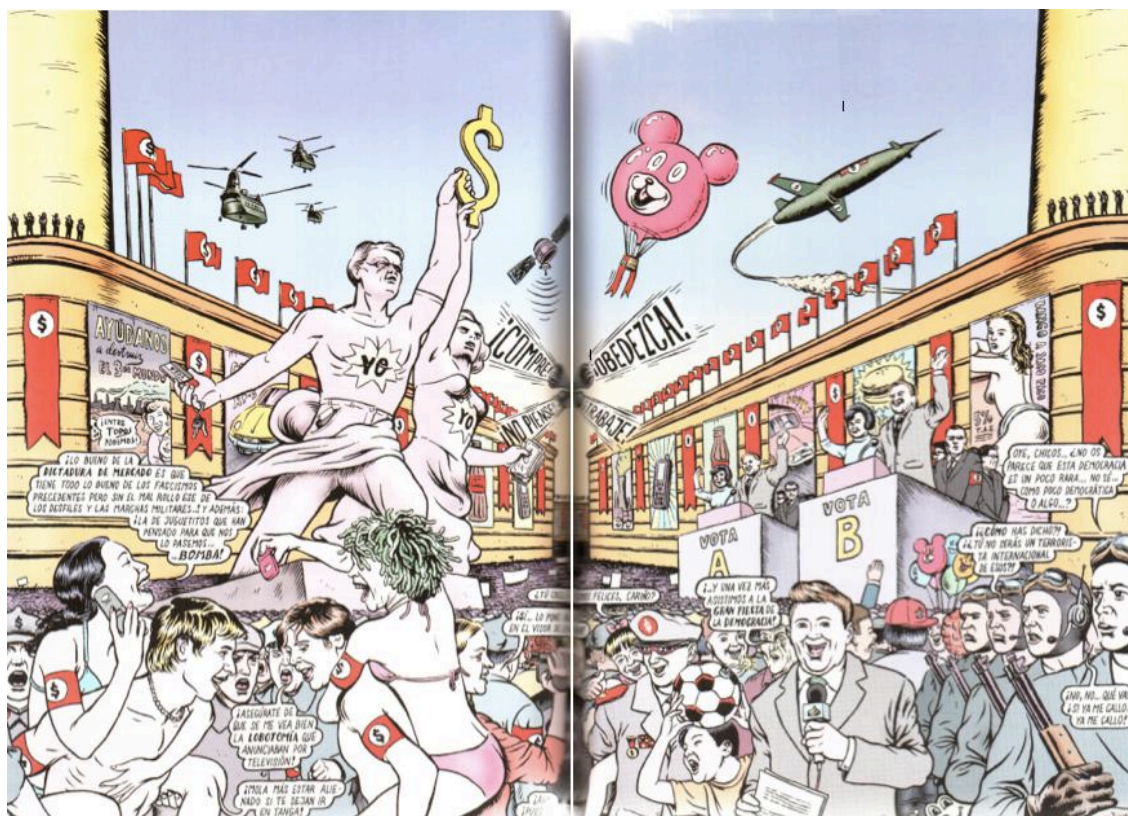


Fig. 5. Miguel Brieva, "La gran fiesta de la democracia", *Dinero*, especial "Candor humano: Estupidez. Ignorancia. Consumo y Autodestrucción", n.º 4, 2005

Miguel Brieva goza de una agilidad gráfica fuera de lo común que le permite imitar cualquier estilo, desde la escuela Disney hasta la iconografía publicitaria. La sátira y la intericonicidad (el palimpsesto icónico) lo invaden todo en su obra, hasta tal punto que cuesta definir el estilo verdadero del autor. Por ejemplo, cuando Alfonso López pintaba el fascismo cotidiano ("Corred, corred, malditos!!", *Butifarra!*, n.º 10, 1978 o "El ocio", *Butifarra!*, n.º 12, 1978) en historietas de entre tres y ocho páginas en blanco y negro, en las que denuncia la cultura del individualismo, de la competitividad y del consumismo alocado, como una "cultura transmitida por la burguesía", Brieva, en una única viñeta-página a todo color caricaturiza a la vez la dictadura del mercado, la repulsiva euforia del consumismo y el simulacro de democracia al enseñarnos a jóvenes típicos de los anuncios *Coca Cola*, siempre felices y sonrientes, enganchados a sus móviles y luciendo brazaletes fascistas con, en el centro, en vez de la cruz gamada, el símbolo del dólar. Toda la ciudad que les rodea está adornada con grandes

<sup>18</sup> Brieva considera a Debord "un visionario de una lucidez inquietante, como si fuera un extraterrestre o algo así" (Brieva y Mitaine, 2011, entrevista inédita).

banderas y estandartes rojos con la \$ del dólar y con publicidades gigantescas que cubren las fachadas de los edificios. En medio de este decorado “disneylandesco”, falsamente festivo y totalmente dictatorial, en el que pululan fuerzas armadas y donde altavoces gritan “¡Obedezca, Compre, No Piense, Trabaje!”, dos adversarios políticos tan idénticos que podrían ser clones hacen un simulacro de campaña electoral.

A diferencia del estilo butifarresco, muy comiquero y rápido, Brieva va a cuidar cada dibujo como si fuera un cuadro, a la manera del Equipo Crónica. Va a subvertir todos los códigos de la sociedad de consumo y del espectáculo para desvelar mejor los entresijos de las maquinarias sobre las cuales se edifican las “simiocracias” (Aleix Saló) en las que viven estúpidamente felices ciudadanos que parecen haber sufrido una lobotomía.

Además de la dimensión artística que separa las dos revistas, lo que las opone fundamentalmente es la ausencia de “constructividad” (Sartre) en *Dinero*. Si volvemos a Sartre, recordaremos que la literatura comprometida tiene que ser una mezcla de negatividad (denuncia y deconstrucción) y constructividad (construcción de un orden futuro). Mientras que *Butifarra!* siempre busca proponer una alternativa después de denunciar lo que va mal, *Dinero* difícilmente supera la primera fase de la negatividad de la denuncia.

En este sentido, *Dinero* es el fiel reflejo del desencanto político, de la crisis de la militancia y de la muerte de los metarrelatos (comunismo, socialismo) emancipadores con los cuales las generaciones anteriores esperaron construir un mundo mejor. El salto generacional entre López y Brieva es aquí abismal: mientras *Butifarra!* siempre desarrolla su crítica/construcción de la sociedad a partir de narraciones de varias páginas, en las que siempre se oponen dos concepciones del mundo (la de la clase dominada vs la de la clase dominante), Brieva, a la manera de un ilustrador que solo dispone de una viñeta o de una página-viñeta (tipo cartel publicitario), solo va a pintar la alienación de los ciudadanos y la destrucción del planeta. Cuando en López la creencia en los metarrelatos emancipadores (el comunismo en su caso) daba abasto relatos esperanzadores, en el mundo brievano la ausencia de metarrelato en el que esperar parece privarle de la capacidad de construir relatos largos<sup>19</sup>.

### **Burbujas subversivas**

Es evidente que con tiradas limitadas y públicos reducidos a pequeños círculos de lectores, bien se puede imaginar que ni el equipo *Butifarra!* ni Brieva consiguieron revolucionar España. Sin embargo, por muy pequeñas y frágiles que son estas

---

<sup>19</sup> Señalemos que Brieva publicó en 2015 su primera novela gráfica: *Lo que me está pasando* (Reservoir Book), un álbum sobre una víctima de la crisis.

burbujas subversivas, no dejan de ser empresas útiles porque contribuyen a reforzar una función todavía marginal del cómic en la sociedad: la de denunciar, revelar, hacer reflexionar y educar. La historieta, medio que pertenece desde finales del siglo XIX a la cultura popular, no dispone de la potencia de fuego del cine<sup>20</sup>, es evidente, pero es un eslabón mediático con el que hay que contar porque, a diferencia de la industria cinematográfica, y por ser un medio todavía marginal, “no se ve sometido a una gran presión por parte de la industria, y por tanto goza de mayor libertad creativa” (Brieva y Mitaine, 2011). Por otra parte, como se dice, los grandes ríos se hacen con riachuelos y Alfonso López puede estar orgulloso con *Butifarra!* de haber conseguido, a su modesta escala, lo que Sartre tal vez nunca logró: “puedo decir con satisfacción que, al menos en su primera etapa, que es la que nosotros controlábamos directamente, *Butifarra!* era leída fundamentalmente por la clase trabajadora.” (López y Mitaine, 2011, entrevista inédita).

---

<sup>20</sup> “Si a través de los medios masivos pudiéramos hacer el experimento de emitir solo contenidos de calidad, libres y esperanzadores, tal vez asistiríamos en tan solo unos meses a una auténtica revolución mental de la especie” (Brieva y Mitaine, entrevista epistolar de octubre 2011, inédita).

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ALARY, Viviane y MITAINE, Benoit (2011). *Lignes de front. Bande dessinée et totalitarisme*. Ginebra: Georg.
- ALTARRIBA, Antonio (2001). *La España del tebeo*. Madrid: Espasa.
- BOLTANSKI, Luc (1975). "La constitution du champ de la bande dessinée", *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, vol.1, n.º1, pp. 37-59.
- BOUJU, Emmanuel (dir.) (2005). *L'engagement littéraire*. Rennes: PUR.
- Butifarra! El còmic dels barris (1975-1987)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Federació d'Associacions de Veïns de Barcelona.
- DEBORD, Guy y WOLMAN, Gil J. (1956). "Mode d'emploi du détournement". *Les Lèvres Nues* (mayo 1956), n.º 8, pp. 2-9.
- DEBORD, Guy [1967] (1992). *La société du spectacle*. París: Gallimard.
- DENIS, Benoît (2000). *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*. París: Seuil. (col. Points / Essais n.º 407).
- DOPICO, Pablo (2005). *El cómic underground español, 1970-1980*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- GARCÍA, Santiago (2010). "El comix underground, 1968-1975". En *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri, pp. 142-168.
- GROENSTEEN, Thierry (2009). "L'âge adulte" et "Transgression et sophistication". En *La bande dessinée. Son histoire et ses maîtres*. París: CIBDI / Skira Flammarion, pp. 101-127 y 257-291.
- GABILLIET, Jean-Paul (2005). *Des comics et des hommes*. Nantes: Editions du Temps.
- GUIRAL, Antoni (2011). "1970-1995: un reloj atrasado y otro tren perdido", *Arbor* (extra septiembre 2011), pp. 183-208.
- GUIRAL, Antoni (2015). "Primeres passes de la historieta per a adults". En *Butifarra! El còmic dels barris (1975-1987)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Federació d'Associacions de Veïns de Barcelona, pp. 18-23.
- LÓPEZ, Alfonso (2015). "Els dibuixants d'histories també fan de periodistes". En *Butifarra! El còmic dels barris (1975-1987)*. In *Butifarra! El còmic dels barris (1975-1987)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Federació d'Associacions de Veïns de Barcelona, pp. 40-45.
- MAIGRET, Eric (1994). "La reconnaissance en demi-teinte de la bande dessinée". In *Réseaux*. Vol. 12, n.º 67, pp. 113-140.
- ROM, Josep (2015). "L'estètica militant de la revista 'Butifarra!'". En *Butifarra! El còmic dels barris (1975-1987)*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona / Federació d'Associacions de Veïns de Barcelona, pp. 248-255.
- SAPIRO, Gisèle (1999). *La guerre des écrivains. 1940-1953*. París: Fayard. 801 pp.
- SARTRE, Jean-Paul (1948a). *Situations II. Qu'est-ce que la littérature ?* París: Gallimard.
- SARTRE, Jean-Paul [1948b] (2004). *Qu'est-ce que la littérature ?* París: Gallimard, Col. Folio – Essais n.º 19.
- SARTRE, Jean-Paul [1948] (1950). *¿Qué es la literatura?* Trad. por Aurora Bernárdez. Buenos Aires: Editorial Losada.

## EL CURIOSO CASO DE *GISÈLE*: ¿UNA FÁBULA ERÓTICA FEMINISTA?

THE CURIOUS CASE OF *GISÈLE*: AN EROTIC FEMINIST FABLE?<sup>1</sup>

**ANNICK PELLEGRIN**  
University of Mauritius

Más allá de su trabajo como animador, en el mundo de la historieta, el belga Benoît Feroumont es conocido sobre todo por una serie con un toque medieval, *Le Royaume* (*El Reino*) (Feroumont, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013c, 2014). En 2016, Feroumont también le dio un empuje distinto a la serie *Spirou et Fantasio*, deshaciéndose del compañero de Spirou, Fantasio, por un álbum, y poniendo en su lugar a Seccotine. Seccotine, que es amiga de Spirou y Fantasio, también es una rival pero en la historieta de Feroumont se convierte en el personaje que provoca la aventura. También cabe añadir que todas las mujeres son personajes “normales” a quienes se les han quitado los estereotipos femeninos: ni son idiotas, ni son dependientes de los hombres por ejemplo (Feroumont, 2016b: 4, 2016a: 16, Bollut, 2016: 20). Aunque Anne, la protagonista de *Le Royaume*, es una mujer muy linda y autónoma que rechaza repetidamente la idea de que tiene que casarse porque sí; y aunque resulta que Spirou prefiere trabajar con la dinámica Seccotine, estas historietas no dejan de ser obras de divertimento familiar. En 2013 Feroumont sorprendió a sus lectores publicando una historieta de otra índole: la historieta erótica *Gisèle et Béatrice* (*Gisèle y Béatrice*), publicada en la editorial Dupuis y traducida al castellano en 2015 (Feroumont, 2013a, 2015).

### Las mujeres en las historietas franco-belgas

---

<sup>1</sup> Este trabajo se lo dedico a mi amigo, maestro e inspiración, el Dr Vek Lewis.

Podemos tomar en cuenta tres aspectos de la presencia de las mujeres en la historieta: las creadoras, las lectoras y los personajes femeninos. Según el último informe de Gilles Ratier, que cada año indica las cifras pertenecientes al mundo de la historieta en el mercado europeo francófono, las mujeres representan una minoría entre autores de historietas franco-belgas, aunque desde el año 2001 esta cifra siempre ha ido incrementándose (Ratier, 2015: 34). A fines del año 2015 y a principios del año 2016 se habló mucho de las autoras en el mundo de las historietas franco-belgas. En 2015 se anunció la creación de un colectivo de autoras de cómics contra el sexismo. Contando con el apoyo de un centenar de autoras de historietas, el colectivo rechaza la etiqueta “cómico femenino” como sexista y quiere:

fomenta[r] la diversidad de representaciones en el cómic [porque a]utore(a)s y demás integrantes en la cadena de la edición deberían dar mayor visibilidad (de forma más fiel a la realidad) a mujeres, distintas estructuras familiares y homoparentales, personas de color, y en definitiva a la existente pluralidad étnica y social. (Collectif de créatrices de bande dessinée contre le sexisme, 2015)

También llaman a una toma de conciencia de la difusión de ciertas obras “de carácter [...] discriminatori[o]” y a evitar la separación de obras supuestamente femeninas de las obras supuestamente masculinas en las librerías (Collectif de créatrices de bande dessinée contre le sexisme, 2015).

A pesar del lanzamiento bastante mediatizado del colectivo, el año 2016 empezó con un escándalo bastante mediático también, ya que el festival internacional de cómic de Angulema no había nombrado a ninguna mujer como candidata para el gran premio de Angulema 2016. Hubo una llamada al boicoteo del festival y muchos de los autores nombrados como candidatos para el gran premio pidieron que quitaran sus nombres de la lista. El primero fue Riad Sattouf y lo siguieron Joann Sfar, Alan Moore, Etienne Davodeau, Franck Miller, Naoki Urasawa, Nicolas de Crécy, Chris Ware, Daniel Clowes, Pierre Christin, Milo Manara, François Bourgeon y Christophe Blain (Bentolila, 2016, Pasamonik, 2016). El festival aceptó añadir a autoras en la lista de los candidatos nombrados para el premio (Linda Barry, Julie Doucet, Mōto Hagio, Chantal Montellier, Marjane Satrapi y Posy Simmonds) para finalmente anunciar que no habría más listas de nombrados para el gran premio de Angulema y que se podría votar por cualquier autor o autora sin necesidad de una lista de candidatos (Pasamonik, 2016, B.M., 2016). También se hizo resaltar en este momento que esta situación no era excepcional, ya que en 42 años el festival sólo había otorgado el gran premio a una sola mujer: Florence Cestac en el año 2000 (Bentolila, 2016).

En cuanto a las mujeres dentro de las historietas mismas, un hecho que hay que tener en cuenta es que poco tiempo después de la liberación de Europa —en 1949— se promulgó en Francia una ley que, sin ser precisamente una ley de censura, buscaba

proteger a los jóvenes lectores de contenidos considerados como inmorales y de origen extranjero, en particular estadounidense (Ory, 1984). Además, según Catherine Ternaux, hasta el período de posguerra, se consideró a los lectores como mentes jóvenes que había que educar y las revistas para chicas tal y como *Mireille*, *Lisette* o *La Semaine de Suzette* enseñaban a las jóvenes lectoras su papel en la sociedad: llegar a ser amas de casa (Ternaux, 2001). Como además la ley de 1949 sobre las publicaciones destinadas a jóvenes lectores no permitía relaciones amorosas, había una distinción entre publicaciones para chicas y para chicos. A partir de los años 50 los personajes femeninos se convirtieron en seres más autónomos pero seguían siendo estereotipados y a pesar de su incremento en autonomía, pocas chicas tenían el papel de heroína: eran madres, amigas o enemigas del héroe pero en cualquier caso, casi siempre eran insoportables (Renoux y Thierry, 2010). Así son la diva de Hergé, La Castafiore de quien todo el mundo huye; la periodista Seccotine en la serie *Spirou et Fantasio*, que no entiende de leyes cuando se trata de conducir (Franquin, 1960: 3-7) y siempre le sopla las noticias sensacionalistas a Fantasio; y la pitufa que nació a fines de los años sesenta y que es una criatura del mal, fea (al inicio), tonta y comparable a Pandora ya que fue creada específicamente para provocar peleas entre los pitufos y acaba causándoles muchos problemas graves (Delporte y Peyo, 1967: 5-6 & 33-37, Buéno, 2013: 120-128). Yoko Tsuno (una joven ingeniera electrónica japonesa) y Natacha (una azafata rubia con un cuerpo muy bonito) fueron dos de los primeros personajes en ofrecer una imagen distinta de la mujer en las historietas: son las protagonistas de las series a las cuales pertenecen.

La ley de 1949 tuvo un efecto duradero en las publicaciones belgas ya que no se podía pretender venderlas en Francia sin tomarla en cuenta (Ory, 1984). Hasta la fecha las grandes series franco-belgas clásicas siguen marcadas por ella ya que muy a menudo son series que tuvieron su edad de oro justamente en esta época (Pellegrin, 2014). Ahora bien, la revista *Spirou*, creada en 1938 y perteneciente a la editorial Dupuis, es el último superviviente de las revistas de historietas franco-belgas de la época de oro. Allí se pre-publican muchas de las historietas de la editorial Dupuis antes de la publicación del álbum. Aunque la revista es bastante distinta hoy en día de lo que era en aquel entonces y aunque podemos ver temas tal y como la muerte (Solos: Gazzotti y Vehlmann, 2010, 2011, 2012, 2013, 2015), la violencia (Soda, una serie en la cual un policía se disfraza de cura: Warnant, Gazzotti y Tome, 2011, Gazzotti y Tome, 2014 h, g, f, e, d, c, b, a, Dan y Tome, 2014), el amor y el sexo entre estudiantes de secundaria (Tamara: Darasse y Zidrou, 2003, 2004, 2005, 2006, 2007, 2008, Bosse, Darasse y Zidrou, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, Bosse, Darasse, Lou y Zidrou, 2016) e incluso la homosexualidad (Delaf y Dubuc, 2013, 2015) que nunca se hubieran aceptado en *Spirou* ni en la editorial Dupuis en el pasado, hay álbumes que se publican en la editorial que nunca se ven en la revista. Una de ellas es *Preciosa oscuridad* (Vehlmann y Kerascoët, 2009), que representa la muerte y la



crueledad de los niños de forma muy explícita e inquietante (Pellegrin, 2017), y otra historieta es *Gisèle et Béatrice* (Feroumont, 2013a), que muestra relaciones sexuales entre dos personas de sexo ambiguo de forma muy explícita también.

Víctima de acoso sexual y de chantaje por parte de su jefe Georges, Beatriz finge interés en él para vengarse después, transformándolo en mujer y convirtiéndolo en su esclavo. Georges, transformado en Gisèle, descubre el miedo a salir a la calle sola y la sumisión económica y sexual a la pareja, disfrazada de actriz de porno por Béatrice. A la larga, Gisèle acaba enamorándose de su captora pero consigue romper el hechizo y se marcha, pero con una mirada distinta (Feroumont, 2015). Feroumont dice que decidió crear una historieta erótica cuando oyó a una sexóloga canadiense en la radio quejándose de que la pornografía paralizara a sus pacientes por ser poco realista y llamando a los artistas para que no les dejaran la sexualidad a los pornógrafos (Feroumont, 2013a: 121). ¿Qué imagen de la mujer, del hombre y de las relaciones entre ellos propone Feroumont? ¿En qué medida se puede decir que *Gisèle et Béatrice* es una historieta feminista? ¿Cuál es el aporte del erotismo a esta fábula y cuál sería su moraleja? En este capítulo propongo explicar cómo esta historieta es una fábula erótica feminista pero con matices complejos y paradójicos en cuanto al papel del hombre y el de la mujer. Para ello me apoyaré en el trabajo de Louis Althusser acerca de la reproducción del capitalismo y de los aparatos ideológicos de estado; y el trabajo de Raewyn Connell y James W. Messerschmidt acerca de las masculinidades hegemónicas. Después de explicar estas teorías, me centraré en primer lugar en lo que revela el caso de Gisèle en cuanto al papel de la mujer en la sociedad. En segundo lugar me centraré en el aporte del erotismo a esta historieta y en tercer lugar me centraré en la moraleja de la historia.

### **Los aparatos ideológicos de estado según Althusser**

Según Althusser, el Estado es un aparato represivo que permite a las clases dominantes dominar y explotar a la clase obrera. Asegura también que toda formación social depende de un modo de producción dominante y tiene la necesidad de reproducir las condiciones producción (Althusser, 2014a: 19, 70). Lo hace mediante la reproducción de la mano de obra competente y la reproducción de la sumisión de sus medios de producción a las reglas del orden establecido. Como lo dice, la reproducción de las relaciones de producción "*is ensured by the exercise of state power in the state apparatuses, the Repressive State Apparatus on the one hand and the Ideological State Apparatuses on the other.*" (Althusser, 2014a: 140) [está asegurada, en gran parte, por el ejercicio del poder del estado en los aparatos de estado, por un lado el aparato represivo de estado, y por el otro los aparatos ideológicos de estado] (Althusser, 1969). Althusser hace una distinción entre el aparato de estado, o sea el aparato de estado represivo y los aparatos ideológicos de estado. Mientras que el

aparato de estado represivo es un aparato único y unido (constituido por la policía, los tribunales y el ejército) que usa principalmente la fuerza represiva física, los aparatos ideológicos de estado son múltiples, no parecen estar vinculados entre sí y usan, por su parte, principalmente la fuerza de convicción ideológica (Althusser, 2014a: 75). Los aparatos ideológicos incluyen instituciones tal y como la escuela, la religión, la familia, los medios de comunicación, la cultura, el sistema jurídico, la política y los sindicatos (Althusser, 1969). Sin embargo, el aparato de estado no puede funcionar sin los aparatos ideológicos y viceversa y ambos tipos de aparatos tienen una parte de fuerza represiva física y una parte de convicción ideológica. Por ejemplo, la policía representa sobre todo una forma física de imponer el comportamiento que el estado pide. Sin embargo en realidad, en tiempos normales, la policía *no* tiene que intervenir e imponer dicho comportamiento de forma brutal porque es suficiente la idea de que la policía es el brazo castigador que intervendrá en caso de violación de la ley (Althusser, 2014a: 69). Según Althusser, el hecho de que esta amenaza sea suficiente para que se respete la ley se debe al hecho de que en la ausencia de la policía, la ideología dominante es suficiente para dirigir nuestro comportamiento (Althusser, 2014a: 68). Así pues, sólo se siente el brazo de la ley mediante la policía cuando *no* son suficientes la idea del castigo o la moraleja, o sea la ideología de la clase dominante (Althusser, 2014a: 66-69). También hace resaltar Althusser que “the army and the police also function by ideology both to ensure their own cohesion and reproduction, and in the ‘values’ they propound externally” (Althusser, 2014b: 244) [el ejército y la policía utilizan también la ideología, tanto para asegurar su propia cohesión y reproducción, como por los “valores” que ambos proponen hacia afuera] (Althusser, 1969).

Según Althusser, la escuela es un aparato ideológico de estado que enseña las competencias (matemática, escritura etc) y la ideología necesarias para el rol que se debe cumplir en la sociedad (explotado, explotador o agente de represión). La ideología interpela a los individuos como sujetos y los somete a una entidad dominante y en este momento hay un reconocimiento mutuo entre la entidad dominante y el sujeto y una garantía absoluta que todo irá bien si el sujeto interpelado obedece a la entidad dominante (Althusser, 1969). También es importante entender que los aparatos ideológicos de estado no son la realización de la ideología dominante sino que esta ideología se realiza y se convierte en dominante con la puesta en marcha de los aparatos ideológicos de estado y, según explica Althusser, “*no class can hold state power over a long period without at the same time exercising its hegemony over and in the Ideological State Apparatuses*” (Althusser, 2014b: 245) [ninguna clase puede tener en sus manos el poder de estado en forma duradera sin ejercer al mismo tiempo su hegemonía sobre y en los aparatos ideológicos de estado] (Althusser, 1969). Por lo tanto, la escuela es el aparato ideológico de estado dominante hoy en día ya que ha reemplazado a la iglesia como formadora obligatoria de mentes jóvenes y el aparato

ideológico de estado que enseña valores y competencias para futuros explotados, explotadores o agentes de represión (Althusser, 2014a: 142-147).

### **Las masculinidades hegemónicas**

Aunque Althusser habla de las relaciones de clases en general sin tomar en cuenta casos específicos, lo que dice se parece bastante a lo que dicen Connell y Messerschmidt acerca de las relaciones entre géneros cuando hablan de hegemonías de género. Según ellos, existe una doble hegemonía de la masculinidad. La primera es una hegemonía interna, o sea una jerarquía dentro de las masculinidades por criterios tal y como la raza, el lugar de origen y las preferencias sexuales. La segunda es una hegemonía externa ya que se trata de la dominación de todos los hombres por encima de las mujeres: se refiere a la hegemonía de los hombres (es decir, de la masculinidad hegemónica y de la masculinidad subordinada) por encima de la femineidad subrayada. Sin embargo hay que subrayar el hecho de que los hombres "menores" que pertenecen a las masculinidades subordinadas son cómplices, por eso se habla de masculinidad hegemónica: no se trata de una imposición de un sistema a la fuerza, sino de una dominación consentida, o sea, la aceptación ideológica de la dominación de algunos hombres por encima de hombres supuestamente "menores" y mujeres (Connell, 2003, Connell y Messerschmidt, 2005).

Al inicio de la historietita de Feroumont, Georges, el jefe, representa la masculinidad hegemónica mientras que Béatrice representa la femineidad subrayada. Béatrice es la explotada desde el punto de vista económico y también sexual: a pesar de ser acosada por su jefe, Béatrice no puede dejar el trabajo porque tiene deudas y necesita dinero (Fig. 1). Georges lo sabe y amenaza con despedirla si no cede a sus demandas (Feroumont, 2015: 6). Por encima, Béatrice está rodeada por colegas masculinos que no la apoyan y la ven como una oportunista descarada. Por lo tanto, cuando Béatrice amenaza con denunciarlo, Georges no tiene miedo porque sabe que Béatrice no tendrá testigos para confirmar sus acusaciones (Feroumont, 2015: 7/1). Para terminar, Georges habla de forma muy clara con Gisèle:

Si sigue negándose solo le quedará la dimisión, pero sin un sueldo el banco no tardará en quedarse con su bonito piso y todo el mobiliario... ¡acabará en la calle! ¡¡¡Así que está claro...!!! La tengo a mi merced. Sea buena y obediente, si no, la echo... ¡Le dejo esta noche para pensárselo! Café, dos azúcares (Feroumont, 2015: 7/2-3).



Fig. 1. Georges acosa a Béatrice en la oficina  
©Gisèle et Béatrice. DUPUIS, by Feroumont. All rights reserved. www.dupuis.com

Frente a tal situación, parece que Béatrice sólo tiene dos opciones: marcharse o ceder a las demandas de Georges. Al parecer, decide ceder a George. Coquetea con él, lo invita a cenar, y después lo invita a su casa. Le ofrece vino tinto con un toque de algo azul y lo invita a brindar "por [su] futura colaboración" y le echa un hechizo que le da control completo de su comportamiento como si fuera un títere (Feroumont, 2015: 7-12). Aunque esto podría ser un castigo suficiente o por lo menos podría quitarle la amenaza de encima a Béatrice, ella no para aquí. Lo mira a los ojos y le anuncia con mucho enfado: "Habitualmente, ahora es cuando le hago firmar todos los contratos que quiero ¡¡¡pero eso lo puedo conseguir de otras formas!!! ¡No, tengo algo más radical en mente para usted!" (Feroumont, 2015: 12/6). De predator sexual, George se convierte en víctima de violación: Béatrice lo lleva a la cama y le ordena lo que tiene que hacer. Georges cumple con las órdenes pero parece muy preocupado y es en la cama cuando George descubre que Béatrice, víctima de un hechizo africano, tiene un pene. Usando el mismo hechizo, Béatrice transforma a Georges en Gisèle, cambiándole el nombre después de cambiarle el sexo (Feroumont, 2015: 15 y 16) (Fig. 2). Poco después de la primera relación sexual Gisèle/Georges, que le había sugerido una mujer de limpieza a Béatrice porque ella no tiene tiempo para arreglar el piso, se ve convertido en esta mujer de limpieza (Feroumont, 2015: 11 y 16). El futuro que le promete Béatrice es poco agradable ya que es pura explotación laboral y sexual sin siquiera una recompensa monetaria (Fig. 3):

Entonces, Gisèle, puesto que me hace mucha falta, ¡vas a hacerme la limpieza! Es muy sencillo: ordenarlo y lavarlo todo. La ropa también. Espero que seas buena cocinera. Tendrás alojamiento, comida y lo que necesites. Si te portas bien, haremos el amor. Di: "¡Sí, señora!"... (Feroumont, 2015: 16/4-5).



Fig. 2. Béatrice transforma a Georges en mujer  
©Gisèle et Béatrice. DUPUIS, by Feroumont. All rights reserved. www.dupuis.com





Fig. 3. Explotación sexual y laboral de Gisèle  
 ©Gisèle et Béatrice. DUPUIS, by Feroumont. All rights reserved. www.dupuis.com

Merece la pena reflexionar un momento en el sexo biológico masculino como lo ve Feroumont. En una entrevista reveló su visión del sexo masculino:

Nos représentations mentales associent le féminin à la douceur et la fragilité, le masculin à la puissance, la détermination. La bite en est un attribut, comme l'ambition, l'argent, etc. D'ailleurs, quand une femme s'impose, prend le pouvoir, on dit qu'elle a des couilles, ça n'a pourtant rien à voir. (Feroumont, 2013b: 14) [Nuestras representaciones mentales asocian lo femenino con la ternura y la fragilidad, lo masculino con la fuerza, la determinación. La polla es un atributo de ello, al igual que la ambición, el dinero, etc. Además, cuando una mujer se impone, toma el poder, se dice que tiene cojones, aunque no tiene nada que ver.]

Al cambiar el sexo de su jefe Béatrice toma control de la situación. Béatrice se pone encima, le da órdenes a Georges, se burla de él, lo penetra cuando y como le gusta sin preocuparse por lo que quiera él y sobre todo, le dicta su conducta, su forma de hablar y hasta sus gustos y pensamientos a Georges, convertido en Gisèle (Fig. 4). Le quita todo su poder al quitarle su sexo: ya no tiene autocontrol y Béatrice le explica que también ha "destruido [su] ropa, [su] cartera, [su] agenda, [sus] llaves y [su] teléfono" (Feroumont, 2015: 19). Lo dice Gisèle:

Béatrice utilizar a mí como juguete sexual. Ella vestir a mí con conjuntos que ella escoger. Siempre diferentes. Ella cumplir todas sus fantasías, una detrás de otra. Ella tener imaginación sin límites. Yo siempre resistir... decir no... pelear, protestar... pero... ella siempre reír de mí. Yo divertir a ella mucho. Pero ella no mentir, ella experta en caricias. Cada vez... yo acabar

cediendo... algo derrumbar en mí. Y yo dejarme llevar. Entonces yo tener placeres desconocidos (Feroumont, 2015: 76-77).<sup>2</sup>

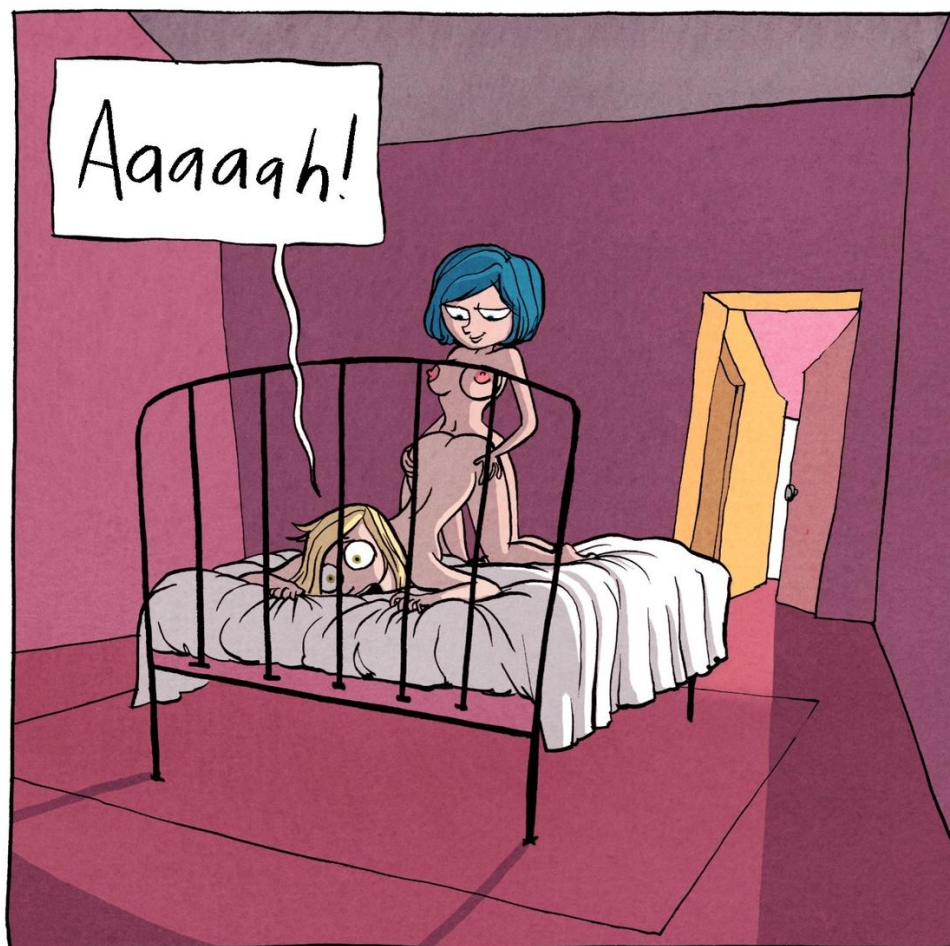


Fig. 4. Béatrice viola a Gisèle

©Gisèle et Béatrice. DUPUIS, by Feroumont. All rights reserved. www.dupuis.com

### Lo que revela el caso de Gisèle

A partir de este momento, Georges, que trata de resistir, descubre el lugar de la mujer en la sociedad de forma muy dura: como trata de resistir, se enfrenta con los aparatos represivos de estado, que Béatrice conoce y maneja muy bien. Al intentar escaparse Gisèle se encuentra sola, casi muerta de frío en la calle, sin dinero y es detenida por la policía, que quiere mandarla a Joldavia, su supuesto país de origen. Béatrice consigue sacar a Gisèle de la cárcel presentando documentos falsos a la policía y tras liberarla, Béatrice quema los documentos para que Gisèle no pueda escaparse otra vez (Feroumont, 2015: 22-24). Al aceptar ser rescatada por Béatrice, Gisèle acepta las

---

<sup>2</sup> Gisèle habla de forma de algo rara porque al transformarla, Béatrice también le dio un acento joldavo.

condiciones y la identidad impuestas por Béatrice: ya tiene otro nombre y otra nacionalidad. Al mismo tiempo Gisèle tiene la “garantía absoluta de que todo irá bien” (Althusser, 1969) si se somete a la voluntad de Béatrice, y Béatrice también la amenaza con entregarla a la policía y mandarla a Joldavia si vuelve a rebelarse (Feroumont, 2015: 24). Béatrice obliga a Gisèle a trabajar de criada y a vestirse con lencería muy femenina (lo que quiere decir muy exagerada y muy poco cómoda) (Fig. 5). Béatrice también paga a dos hombres para disfrazarse de policía y vigilar a Gisèle (Feroumont, 2013a: 28-29). Como Gisèle no sabe que son falsos policías, se queda en casa de Béatrice por miedo al castigo de la ley mediante el aparato de estado represivo que representan los falsos policías.

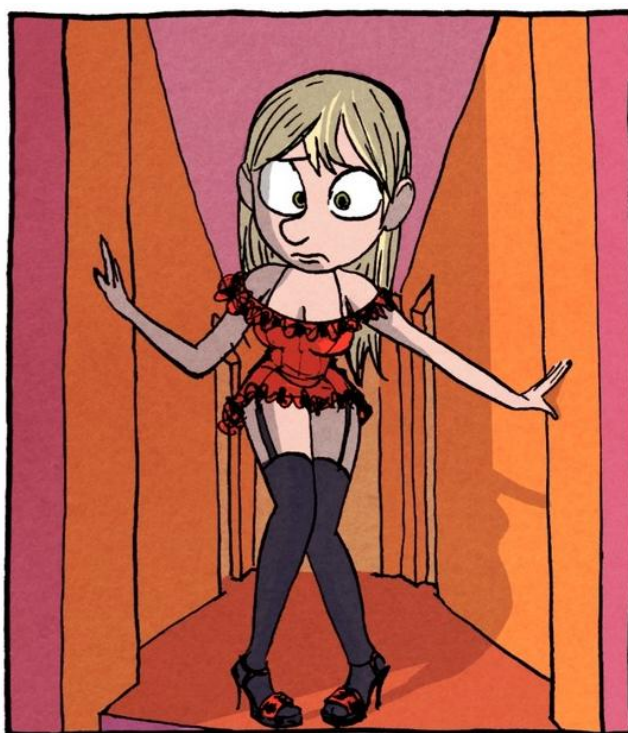


Fig. 5. La lencería sexy de Gisèle

©Gisèle et Béatrice. DUPUIS, by Feroumont. All rights reserved. [www.dupuis.com](http://www.dupuis.com)

Así pues, al inicio Gisèle obedece, se queda a la fuerza y no se atreve a irse por miedo al aparato de estado represivo. Por ejemplo cuando descubre que Gisèle no ha hecho nada de lo que le había ordenado el primer día, Béatrice echa a Gisèle de la casa y es ella quien suplica a Béatrice que la deje regresar (Feroumont, 2015: 44-47). A los dos meses después vemos a Gisèle que intenta marcharse pero no se atreve a dar este paso por miedo a lo que puede ocurrir cuando salga a la calle (Feroumont, 2015: 71). Sin embargo, al final Gisèle acaba enamorándose, lo que en esta historieta equivale a aceptar la ideología de Béatrice que quiere darle el papel tradicional de muchas mujeres y amas de casa. De hecho, Gisèle internaliza tan bien el papel que le asignó



Béatrice que se niega a salir a la calle con ella y sólo acepta porque se lo ordena Béatrice y aún así lo hace con mucho miedo (Feroumont, 2015: 80). Cuando conoce a los amigos de Béatrice, cuando ella le agradece su presencia en su vida y cuando una amiga de Béatrice la amenaza si no cuida a Béatrice es cuando Gisèle reconoce por primera vez que su vida con Béatrice le gusta (Feroumont, 2015: 77-84). En esta misma fiesta, Béatrice la llama a una habitación de la casa de su amiga para hacer el amor pero Gisèle le dice a Béatrice “¡Tú, chist! ¡Esta vez hacer yo!” (Feroumont, 2015: 85) y, paradójicamente, justo cuando *parece* tomar control de la situación, poniéndose encima durante el sexo, es cuando Gisèle lo pierde todo: es una admisión que ya le gustan sus relaciones con Béatrice, haciendo el papel de la mujer sometida económico, social y físicamente y se entrega a Béatrice por completo (Feroumont, 2015: 85-88) (Fig. 6). Por si no fuera bastante claro, cuando se siente mal Béatrice, Gisèle intenta irse otra vez pero se queda para cuidar a Béatrice e incluso se emociona por las lágrimas de felicidad de un personaje de telenovela que encontró el amor y se supone que es porque se identifica con este personaje (Feroumont, 2015: 93). Por lo tanto, no es de sorprenderse si después de esta noche Béatrice despide a los falsos policías que vigilaban a Gisèle: se siente segura de que ya tiene a Gisèle sometida, que todo irá bien y que ya no hace falta recurrir a la fuerza represiva y a las amenazas (Feroumont, 2015: 95). Así pues, la historieta pone en relieve los aparatos de estado represivos e ideológicos identificados por Althusser e ilustra cómo dirigen el comportamiento de las mujeres para explotarlas.

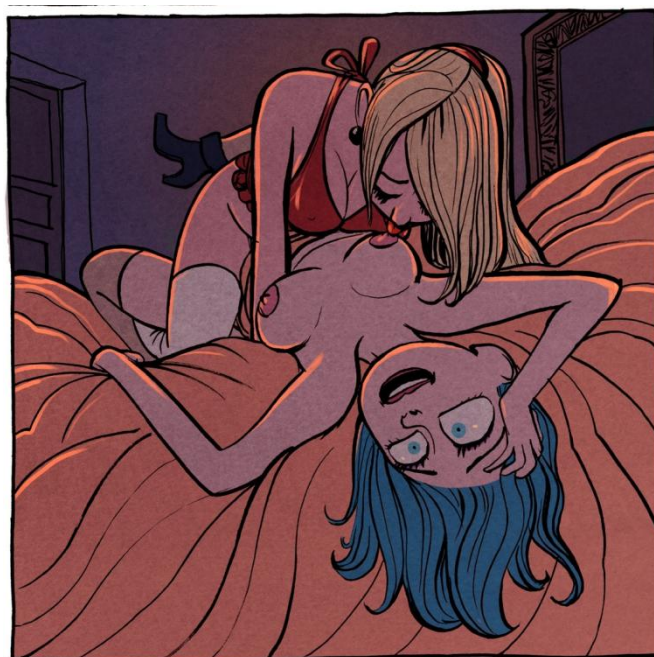


Fig. 6. Gisèle toma el control y se entrega por completo  
©Gisèle et Béatrice. DUPUIS, by Feroumont. All rights reserved. www.dupuis.com

## El aporte del erotismo y la moraleja de la historia

Según el periodista Wayne:

L'homosexualité n'est absolument pas le sujet de l'histoire. Et la sexualité elle-même est un outil pour raconter des choses sur l'égalité homme-femme, la condition féminine, le harcèlement au travail, puis en seconde partie sur le plaisir féminin. Bref, l'ouvrage n'est pas un prétexte pour montrer des scènes de sexe, mais ce sont ces scènes qui servent le propos. (Wayne, 2013: 62) [La homosexualidad no es el tema de la historia en absoluto. Y la sexualidad misma es una herramienta para contar cosas acerca de la igualdad entre hombres y mujeres, la condición femenina, el acoso en el trabajo, y después en segundo lugar acerca del placer femenino. En resumen, la obra no es un pretexto para mostrar escenas de sexo, sino que estas escenas sirven para el propósito del autor.]

Sin embargo, aunque tenga razón Wayne en el sentido de que no se trata de una obra que utiliza el sexo gratuitamente, y aunque el erotismo y el sexo explícito en la historieta demuestran que los aparatos de estado nos controlan hasta en lo más íntimo, también hay que tener presente lo que aporta la obra al erotismo. Aquí vale la pena recordar que Feroumont creó esta historieta para *no* dejar el erotismo a los pornógrafos (Feroumont, 2013a: 121). Con su obra, Feroumont rompe con la imagen que la pornografía da de la mujer. Además de dar un control casi absoluto a la mujer (hablando de Béatrice), hace una crítica muy mordaz de la idea de que la sumisión es lo que desea cada mujer y que es lo natural. Feroumont también aclaró que se arrepentía de haber dado la impresión de que veía la violación como “un jeu érotique acceptable, sur le mode «tu verras, tu finiras par aimer ça» [...] C'est un malentendu, car ma véritable idée était: «Tu verras, tu vas apprécier d'être caressée, aimée comme une femme»” (Feroumont, 2013b), [como un juego erótico aceptable, tipo “ya verás, esto acabará gustándote”. Es un malentendido, ya que mi verdadera idea era: “ya verás, te va a gustar ser acariciada, amada como una mujer”], que no es lo mismo.

Por otra parte, si bien se trata de un cuento mágico, no se trata de un cuento de hadas con matrimonio que trata de inculcar a los lectores un papel de género fijo y heteronormativo, aún más porque ninguno de los dos protagonistas son claramente hombre o mujer. En efecto, mientras que Georges es convertido en mujer completa por un tiempo, Béatrice también es víctima de un hechizo y es una mujer que tiene un pene. Así pues, hay una fluidez de los géneros e incluso de los sexos en esta historieta que no se encuentra habitualmente en los cuentos de hadas que tienen como meta enseñar a los niños y a las niñas su futuro papel en la sociedad cuando sean adultos heterosexuales, casados y con hijos. También hay que añadir que con esta historieta, Feroumont contribuye a cambiar la imagen de la editorial original (Dupuis), que es una editorial familiar con orígenes católicos que hasta cierto punto aún sigue siendo muy

tradicional y que se resitió bastante tiempo antes de publicar la obra de Feroumont (Feroumont, 2013b: 14).

### ¿Una obra feminista?

Si nos apoyamos en lo que dice Althusser acerca de los medios de comunicación como otro aparato ideológico de estado podemos ver que el papel que las antiguas publicaciones para chicas daban a las mujeres de forma muy didáctica instrucciones para ser una perfecta ama de casa, lo que permitía asegurarse de que las mujeres siguieran sometidas a la ideología dominante y claramente a favor del sexo masculino. La misión educativa de las publicaciones para chicas fue desapareciendo gradualmente para ser reemplazada por una misión de vender un producto a las jóvenes lectoras (Ternaux, 2001). Esta nueva configuración no está en contradicción con lo que dice Althusser en la medida que de todos modos, el mundo capitalista se interesa por la explotación de los demás por parte del grupo dominante. La educación y la cultura nos lleva a este estado como aparatos ideológicos de estado pero la meta sigue siendo la búsqueda de nuevas formas de explotación.

Teniendo en cuenta lo dicho hasta la hora, podríamos decir que *Gisèle* y *Béatrice* es una obra feminista. De hecho, Feroumont dice de su obra: "J'épingle avant tout des hommes pleutres et/ou machos, obsédés par le fric et leur statut social, qui ne voient les femmes que comme des putes ou des domestiques" [ante todo, señalo a hombres cobardes y/o machistas, obsesionados por el dinero y su estatus social, que nomás ven a las mujeres como putas o criadas] pero reconoce que "Mon discours féministe est imparfait, parfois maladroit, j'en suis conscient" (Feroumont, 2013b: 14) [mi discurso feminista es imperfecto, a veces torpe, soy consciente de ello]. Sin quitarle el mérito a Feroumont por poner en relieve el papel que la mujer sigue teniendo en la sociedad contemporánea, y por hacerlo precisamente en una editorial bastante tradicional, hay que reconocer que al fin y al cabo, *Béatrice* no cambia el aparato de estado represivo. Más bien se apodera de él para obtener lo que quiere. Le quita su trabajo a Georges y ocupa su lugar en la oficina. Se porta como un patrón sin piedad y muy ambicioso. Hasta Feroumont reconoce que *Béatrice* tiene "à la fois un physique très sexy, girly, et un comportement très masculin, assez violent" (Feroumont, 2013b: 14) [a la vez un físico muy sexy, girly, y un comportamiento muy masculino, bastante violento]. En realidad no hay una gran diferencia entre el papel de la mujer que inculcaban las revistas ilustradas para niñas tal y como *Lisette* y el papel que *Béatrice* le impone a *Gisèle*, aparte del hecho de que *Gisèle* vive con el miedo y la amenaza de ser entregada a las autoridades mientras que los medios de comunicación son un aparato ideológico de estado y por lo tanto las lectoras de las antiguas revistas no vivían con una amenaza física tan obvia. Althusser tiene razón cuando dice que "el aparato de estado puede seguir en pie bajo acontecimientos políticos que afecte a la

posesión del poder de estado” (Althusser, 1969). En *Gisèle y Béatrice* podemos ver el mismo fenómeno ya que pasamos de un modelo de masculinidades hegemónicas a otro: Béatrice, que tiene un sexo masculino, toma el papel tradicional del género masculino, imponiendo una especie de femineidad hegemónica, y pone a Georges en el papel de la femineidad subrayada y sometida con su ropa de criada y de actriz porno. Mientras tanto el sistema queda igual aunque los que se encuentran arriba o abajo cambian.

El comportamiento de Béatrice es egoísta porque se trata nada más de una venganza personal y una búsqueda del mejoramiento de su propia situación sin tomar en cuenta a los demás. No le interesa mejorar la situación de las mujeres en la menor medida (y de hecho siempre le dijo a Georges que no se trataba de enseñarle una lección o castigarlo) sino que busca a una que sea mejor “mujer” que ella, es decir, mejor ama de casa para explotarla como esclava y cuando consigue tomar el control de Georges/Gisèle, también se convierte en jefa en la oficina: el aparato de estado mismo sigue en pie y sigue tratándose de relaciones económicas de explotación y de poder. No está buscando la revolución a la cual aspiraba Althusser cuando explicó el funcionamiento del capitalismo como sistema de explotación mediante el aparato de estado represivo y sus aparatos ideológicos de estado. Lo que aporta la historieta de Feroumont, sin embargo, es una matización de los géneros ya que ni Béatrice ni Gisèle pertenece a un sexo bien definido, sino que más bien adoptan roles de géneros según cambia su sexo, lo que es absurdo en tanto siguen siendo las mismas personas.

Aunque la historieta de Feroumont hace resaltar lo absurdo y lo injusto de los roles de género, no los cambia dentro de la historia misma. Dicho esto, no debemos olvidar que las historietas son un medio de comunicación y son una parte muy importante de la cultura en Francia y en Bélgica, es decir: es doblemente un aparato ideológico de estado. Así pues, aunque dentro de la historieta la hegemonía y los roles de género no cambian tanto, la obra de Feroumont no deja de ser una crítica muy fuerte de los roles tradicionales. Abre el paso a un debate sobre el papel de la mujer y la dominación capitalista que lo permite y lo necesita y puede contribuir a un cambio en la configuración del sistema, aunque la posibilidad de la destrucción completa del sistema mismo es improbable.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ALTHUSSER, Louis (1969). "Ideología y aparatos ideológicos de estado: acerca de la reproducción de las condiciones de producción", *Theoria- Proyecto Crítico de Ciencias Sociales | Grupo de Investigación*, en [http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/e\\_books/althusser/](http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/e_books/althusser/) [1 de junio de 2016].
- ALTHUSSER, Louis (2014a). *On the Reproduction of Capitalism: Ideology and Ideological State Apparatuses*. Traducido por G. M. Goshgarian. London, Brooklyn: Verso.
- ALTHUSSER, Louis (2014b). "Ideology and Ideological State Apparatuses". *On the Reproduction of Capitalism*. Traducido por Ben Brewster. London, Brooklyn: Verso, pp. 230-272.
- B.M. (2016). "Le Festival d'Angoulême sexiste: la Polémique en 7 citations", *Le Nouvel Observateur* (7 de enero de 2016), en <http://bibliobs.nouvelobs.com/bd/20160107.OBS2370/le-festival-d-angouleme-sexiste-la-polemique-en-6-citations.html> [2 de junio de 2016].
- BENTOLILA, Simon (2016). "Après un boycott des dessinateurs, le festival d'Angoulême s'ouvre aux femmes", *Marianne* (6 de enero de 2016), en <http://www.marianne.net/apres-boycott-dessinateurs-festival-angouleme-s-ouvre-aux-femmes-100239224.html> [1 de junio de 2016].
- BOLLUT, Gersende (2016). "L'habit ne fait pas le groom", *Zoo* (junio de 2016), p. 20, en <http://www.zoolemag.com/magazines/ZooJuin2016.pdf> [2 de junio de 2016].
- BOSSE et al. (2016). *Amies pour la vie!* Marcinelle: Dupuis, Col. Tamara, vol. 14.
- BOSSE et al. (2009). *Ma première fois*. Marcinelle: Dupuis, Col. Tamara, vol. 7.
- BOSSE et al. (2010). *Oh, le salaud!* Marcinelle: Dupuis, Col. Tamara, vol. 8.
- BOSSE et al. (2011). *Diego...* Marcinelle: Dupuis, Col. Tamara, vol. 9.
- BOSSE et al. (2012). *Maman, je rigole!* Marcinelle: Dupuis, Col. Tamara, vol. 10.
- BOSSE et al. (2013). *Quelle famille d'enfer!* Marcinelle: Dupuis, Col. Tamara, vol. 11.
- BOSSE et al. (2014). *Loin des yeux ...* Marcinelle: Dupuis, Col. Tamara, vol. 12.
- BOSSE et al. (2015). *Entre les deux, mon cœur balance...* Marcinelle: Dupuis, Col. Tamara, vol. 13.
- BUÉNO, Antoine (2013). *Le Petit Livre bleu: les schtroumpfs sont-ils misogynes, communistes ou nazis?* Paris: Pocket.
- COLLECTIF DE CRÉATRICES DE BANDE DESSINÉE CONTRE LE SEXISME (2015). "Carta de autoras de cómic contra el sexismo", *Collectif de créatrices de bande dessinée contre le sexisme*, en <http://bdegalite.org/english/carta-de-autoras/> [1 de junio de 2016].
- CONNELL, R. W. (2003). "Men, Gender and the State". En Søren Ervø y Thomas Johansson, (eds.), *Among Men: Moulding Masculinities*. Aldershot and Burlington: Ashgate, pp. 15-28.
- CONNELL, R. W.; MESSERSCHMIDT, J. W. (2005). "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept", *Gender and Society* (Diciembre de 2005), 19, 6, pp. 829-859.
- DAN; TOME (2014). *Résurrection*. Marcinelle: Dupuis, Col. Soda.
- DARASSE; ZIDROU (2003). *Combien?!* Marcinelle: Dupuis, Col. Tamara, vol. 1.
- DARASSE; ZIDROU (2004). *C'est bon l'amour!* Marcinelle: Dupuis, Col. Tamara, vol. 2.

- DARASSE; ZIDROU (2005). *Tout est bon dans le garçon!* Marcinelle: Dupuis, Col. Tamara, vol. 3.
- DARASSE; ZIDROU (2006). *Faites comme chez vous!* Marcinelle: Dupuis, Col. Tamara, vol. 4.
- DARASSE; ZIDROU (2007). *... À la folie!* Marcinelle: Dupuis, Col. Tamara, vol. 5.
- DARASSE; ZIDROU (2008). *Tu dépasses!* Marcinelle: Dupuis, Col. Tamara, vol. 6.
- DELAFF; DUBUC (2013). *Un été trop mortel!* Marcinelle: Dupuis, Col. Les Nombres, vol. 6.
- DELAFF; DUBUC (2015). *Un bonheur presque parfait.* Marcinelle: Dupuis, Col. Les Nombres, vol. 7.
- DELPORTE; PEYO (1967). "La Schtroumpfette". *La Schtroumpfette et La Faim des schtroumpfs.* Marcinelle: Dupuis, Col. Les Schtroumpfs, vol. 3, pp. 3-42.
- FEROUMONT, Benoît [2013] (2013a). *Gisèle et Béatrice.* Epílogo de Benoît Feroumont. Marcinelle: Dupuis.
- FEROUMONT, Benoît [2013] (2015). *Gisèle y Béatrice.* Traducido por Arnau París. Barcelona: Norma Editorial.
- FEROUMONT, Benoît [2009] (2009). *Anne.* Marcinelle: Dupuis, Col. Le Royaume, vol. 1.
- FEROUMONT, Benoît [2010] (2010). *Les Deux Princesses.* Marcinelle: Dupuis, Col. Le Royaume, vol. 2.
- FEROUMONT, Benoît [2011] (2011). *Le Prétendant.* Marcinelle: Dupuis, Col. Le Royaume.
- FEROUMONT, Benoît [2012] (2012). *Voulez-vous m'épouser?* Marcinelle: Dupuis, Col. Le Royaume, vol. 4.
- FEROUMONT, Benoît (2013b). "Et le manager devint ménagère" entrevista realizada por Sophie Bogrow, *Casemate* (agosto-septiembre de 2013b), p. 14.
- FEROUMONT, Benoît [2013] (2013c). *Les Armes de maître Marcel.* Marcinelle: Dupuis, Col. Le Royaume, vol. 5.
- FEROUMONT, Benoît [2014] (2014). *Saperlipopette.* Marcinelle: Dupuis, Col. Le Royaume, vol. 6.
- FEROUMONT, Benoît (2016a). "Benoît Feroumont: «C'est Seccotine le moteur de cette histoire!»" entrevista realizada por *Spirou* (30 de marzo de 2016a), p. 16.
- FEROUMONT, Benoît (2016b). "Benoît Feroumont: «Ici, je me sens plus proche d'Hergé que de Franquin!»" entrevista realizada por *Spirou* (6 de Abril de 2016b), p. 4.
- FRANQUIN (1960). "Le Nid des marsupilamis". *Le Nid des marsupilamis.* Marcinelle: Dupuis, Col. Les Aventures de Spirou et Fantasio, pp. 3-42.
- GAZZOTTI; TOME (2014a). *Code Apocalypse.* Marcinelle: Dupuis, Col. Soda, vol. 12.
- GAZZOTTI; TOME (2014b). *Prières et balistique.* Marcinelle: Dupuis, Col. Soda, vol. 11.
- GAZZOTTI; TOME (2014c). *Dieu seul le sait.* Marcinelle: Dupuis, Col. Soda, vol. 10.
- GAZZOTTI; TOME (2014d). *Et délivre-nous du mal.* Marcinelle: Dupuis, Col. Soda, vol. 9.
- GAZZOTTI; TOME (2014e). *Tuez en paix.* Marcinelle: Dupuis, Col. Soda, vol. 8.
- GAZZOTTI; TOME (2014f). *Lève-toi et meurs.* Marcinelle: Dupuis, Col. Soda, vol. 7.
- GAZZOTTI; TOME (2014g). *Confession express.* Marcinelle: Dupuis, Col. Soda, vol. 6.
- GAZZOTTI; TOME (2014h). *Fureur chez les saints.* Marcinelle: Dupuis, Col. Soda, vol. 5.
- GAZZOTTI; VEHLMANN (2010). *Seuls: Intégrale du cycle 1.* Marcinelle: Dupuis.
- GAZZOTTI; VEHLMANN (2011). *La quatrième Dimension et demie.* Marcinelle: Dupuis, Col. Seuls.
- GAZZOTTI; VEHLMANN (2012). *Les Terres basses.* Marcinelle: Dupuis, Col. Seuls.

- GAZZOTTI; VEHLMANN (2013). *Les Arènes*. Marcinelle: Dupuis, Col. Seuls.
- GAZZOTTI; VEHLMANN (2015). *Avant l'enfant-minuit*. Marcinelle: Dupuis, Col. Seuls.
- ORY, P. (1984). "Mickey Go Home!: La Désaméricanisation de la bande dessinée (1945-1950)", *Vingtième Siècle: Revue d'histoire* (octobre de 1984), No. 4, pp. 77-88.
- PASAMONIK, Didier (2016). "Angoulême 2016: Le Festival des couacs", *ActuaBD* (7 de enero de 2016), en <http://www.actuabd.com/Angouleme-2016-Le-Festival-des> [1 de junio de 2016].
- PELLEGRIN, Annick (2014). "'I Knew Killing a Man Would Kill You': *Lucky Luke* Shaped by Myth and History", *Transformations* 24: The Other Western, en <http://www.transformationsjournal.org/journal/24/05.shtml> [23 de abril de 2014].
- PELLEGRIN, Annick (2017). "Vehlmann, or The End of Innocence: Lessons in Cruelty in *Seuls* and *Jolies ténèbres*". En Mark Heimermann y Brittany Tullis, (eds.), *Picturing Childhood: Youth in Transnational Comics*. Austin: University of Texas Press, pp.181-198.
- RATIER, Gilles (2015). "2015: l'année de la rationalisation", *Les Bilans de l'ACBD | ACBD.fr*, en <http://www.acbd.fr/2606/les-bilans-de-l-acbd/2015-lannee-de-la-rationalisation/> [31 de diciembre de 2015].
- RENOUX, Jean-Philippe; THIERRY, Olivier (2010). "Natacha et Yoko Tsuno: deux quadras en pleine forme", *Zoo* (marzo-abril de 2010), 24, pp. 12-13, en <http://zoo-bd.typepad.com/zoo-le-mag/magazines/ZOO-24-BD.pdf> [27 de julio de 2015].
- TERNAUX, Catherine (2001). "Le Rédactionnel dans la presse pour jeunes filles", *Neuvième Art* (enero), 6, en <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article103> [24 de enero de 2016].
- VEHLMANN; KERASCOËT (2009). *Jolies ténèbres*. Marcinelle: Dupuis.
- WARNANT *et al.* [1987, 1988, 1991, 1993] (2011). *Soda*. Marcinelle: Dupuis, Col. Soda.
- WAYNE (2013). "La Vie de Gisèle", *Zoo* (septiembre de 2013), 49, p. 62, en <http://zoo-bd.typepad.com/zoo-le-mag/magazines/ZOO-49-HD.pdf> [2 de junio de 2016].

# NIKKEI: LA DIÁSPORA JAPONESA A TRAVÉS DEL CÓMIC

NIKKEI: JAPANESE DIASPORA THROUGH COMIC

MIGUEL ÁNGEL PÉREZ-GÓMEZ

Universidad de Sevilla

*Nikkei* es el término con que se denomina a los japoneses que se han ido de su país por trabajo y a sus descendientes. Posiblemente esta sea la faceta menos conocida del pueblo nipón, ya que el estereotipo en torno a esta nacionalidad nos dice que son poco dados a relacionarse con foráneos, y menos a vivir en el extranjero. Posiblemente el peso de la cerrazón a influencias extranjeras del Periodo Edo (24 de marzo de 1603 - 3 de mayo de 1868) tiene mucho que ver con esta percepción.

No pocos cómics han tratado el tema desde diferentes perspectivas. Sin embargo, tan solo unos cuantos han profundizado en la situación de los emigrantes japoneses en el extranjero. En este trabajo se va a analizar precisamente dicha condición humana a través de estas tres obras: *El manga de los cuatros inmigrantes* (1931), de Henry Yoshitaka Kiyama; *Casualmente* (2014), de Fumio Obata; y *Monster* (1999-2002), de Naoki Urasawa, las cuales ofrecen perspectivas diferentes de los *nikkei*. No obstante, para ello, también se realizará una aproximación terminológica a los diferentes conceptos relacionados con tal condición y se repasará la historia de las migraciones niponas.

## ***Nikkei* y derivados. Una aproximación terminológica**

Melgar Tísoc (2009: 6) apunta que, para el caso migratorio:

existen conceptos que permiten clasificar taxonómicamente a los migrantes japoneses y sus descendientes de acuerdo a la generación a la que pertenecen y al grado de mestizaje biológico al que han sido expuestos. También existen categorías para diferenciar entre los migrantes residentes y los trabajadores temporales japoneses en el extranjero, así como para ordenar a los extranjeros dentro del Japón.



*Nikkei* (日系) es el término general por el cual se designa a los emigrantes de origen japonés y a su descendencia, que por lo general mantienen la ciudadanía japonesa. La palabra *nikkei* tiene diferentes significados dependiendo de las situaciones, lugares y contextos. Este término también ampara a aquellos individuos que no son exclusivamente descendientes directos de japoneses. Asimismo, los nativos lo utilizan para los retornados y sus sucesores.

Además, existen conceptos que permiten clasificar taxonómicamente a los migrantes nipones y sus descendientes en función de la generación y el mestizaje: *issei*<sup>1</sup> (primera generación), *nisei* (segunda), *sansei* (tercera), etc. A partir de la cuarta generación estos pueden ser considerados como extranjeros. Los hijos de *nikkei* que retornan a Japón son denominados *kikokushijyo*.

Otro término referido a este fenómeno es *dekasegi* (出稼ぎ). Este alude a cualquier persona que deja su tierra natal para trabajar temporalmente en otra región. Es decir, ciudadanos que se desplazan a otro país por un periodo de tiempo limitado. Esta acepción tiene otro significado: descendientes de japoneses, preferentemente sudamericanos, que llegaron a Japón en los años ochenta como mano de obra. Son los descendientes que van más allá de la cuarta generación de *nikkei* y que no conservan la ciudadanía japonesa<sup>2</sup>. Este movimiento tuvo lugar cuando se necesitaba mano de obra barata en el país del sol naciente<sup>3</sup>.

La última categoría son los *kimin*, voz que surgió a consecuencia de la paupérrima situación en que quedó el país tras la Segunda Guerra Mundial. Son aquellos ciudadanos "deportados del Japón y considerados gentes a quienes el gobierno del Japón no podía prestar su apoyo y que emigraron a la América Latina" (Kasamatsu, 2007). Sin embargo, se trata de un término que tiene un doble significado: por un lado, se trata de emigrantes abandonados a su suerte; por otro lado, se refiere a ciudadanos innecesarios, *sutareta hito*, es decir, ciudadanos obsoletos (ídem)<sup>4</sup>.

Estas tipologías vienen a ahondar en un aspecto común a todas las culturas, esto es: en qué grado pertenecemos a una cultura en función de si vivimos o no en el territorio donde esta es originaria. En este caso "la expresión y definición de lo japonés

---

<sup>1</sup> Este término también es utilizado para denominar a los japoneses de ultramar en general, aparte de los de primera generación.

<sup>2</sup> A estos ciudadanos extranjeros, preferentemente de origen brasileño, se les otorgaba una visa para un tipo de trabajo muy concreto, que se denomina como las tres K: *kitsui* (difícil), *kitanai* (sucios) y *kiken* (peligrosos).

<sup>3</sup> Un ejemplo de esta categoría de *nikkei* se puede encontrar en *Out*, novela de Natsuo Kirino. En el que uno de los personajes secundarios es un *dekasegi* de origen brasileño que vive en los barracones de la fábrica en la que trabaja.

<sup>4</sup> En gran parte estos ciudadanos son aquellos que, tras la derrota de la Segunda Guerra Mundial, tenían que volver desde Manchuria, Micronesia, Filipinas y otras islas. Estos fueron cosificados por los ganadores y tras su vuelta urgía reubicarlos (Kasamatsu, 2007).

está fuertemente atada a dos cartografías que marcan senderos de lo que se encuentra dentro y fuera, es decir de lo que es o no es japonés en términos raciales y culturales” (Melgar Tísoc, 2009: 6). Y ello marcará unos rasgos identitarios propios.

En cierta manera, la imagen de los *nikkei* ha sido la proyección de su país de origen alrededor del mundo, expandiendo la idea de lo japonés y una serie de estereotipos vinculados a su cultura. En los nuevos asentamientos estos son considerados como buenos ciudadanos que no se involucran en problemas:

los japoneses y *nikkei* son ejemplos de trabajo y corrección y, ellos han sido y siguen siendo la proyección del Japón en estas tierras y se merecen la consideración y reconocimiento especial y no ser catalogados como *kimin* (Kasamatsu, 2007).

Para dicho nivel de integración, y el modo de funcionar en torno a la comunidad, hay que tener en cuenta otros dos conceptos: *ie* y *mura*. Se trata de dos ideas complementarias y muy arraigadas en la sociedad japonesa. En primer lugar, el *ie* se refiere a que el “individuo ha de sacrificar sus particulares intereses en aras de la consecución del interés superior, el bienestar del grupo” (Ramos, 2009: 73). Sirve para explicar las relaciones entre el individuo y la colectividad de la cual forma parte. En segundo lugar, *mura* “hace referencia a la unidad social japonesa agrícola basada en el cultivo del arroz, cerrada al contacto exterior y fuertemente defensora de sus miembros, que persigue un objetivo superior: el beneficio mutuamente satisfactorio” (ídem: 74). Esto implica que los integrantes del *mura* protegen a los suyos siempre y cuando participen de la defensa común, aunque no sucederá lo mismo con los disidentes o cuantos no se presten a la defensa del bien común.

Esta formalidad atribuida a los japoneses en el exterior viene definida por lo que se conoce como ‘El culto a la regla’ nacido en el Periodo (de Renovación) Meiji. En este se produjo una serie de cambios estructurales en los ámbitos de la política, la economía y la sociedad entre 1966 y 1968: “se trató del periodo de modernización, nacionalismo y urbanización japonés, fue necesario un cambio en todas las estructuras de la sociedad japonesa, entre las cuales la religiosa y la educativa fueron fundamentales” (Melgar Tísoc, 2009: 27). Principalmente, el cambio de orientación religiosa ayudó a posibilitar un cambio de régimen.

Si la renovación del Periodo Meiji fue fundamental para entender el carácter japonés actual, existen aspectos vinculados a la cultura que ponen de manifiesto la imagen en el exterior de buenos trabajadores:

entre sus máximas más importantes se encuentra la fidelidad y lealtad a los superiores, es decir, el respeto del orden jerárquico, así como los *giri* (deberes) y *on* (deudas) hacia ellos. También resalta el pensamiento corporativo e indivisible de los intereses comunitarios; en este sentido los intereses individuales iban necesariamente aparejados a los intereses y bienestar de la nación (Melgar Tísoc, 2009: 29).

Estos conceptos vinculados con la comunidad y los deberes en las relaciones interpersonales fueron “exportados” con los mismos ciudadanos y, por consiguiente, en gran parte configuraron la imagen que se tiene de Japón y los japoneses en el Occidente contemporáneo.

### **El *nikkei* a través de la historia**

Los primeros registros sobre migración en Japón datan del siglo XII, cuando los japoneses empezaron a emigrar a Filipinas. Pero no se convirtió en un fenómeno masivo, sino que tuvo carácter esporádico. Después, entre los siglos XV y XVII, esclavistas de origen portugués, principalmente, comercializaron con japoneses como esclavos, sobre todo con mujeres destinadas a ejercer la prostitución. Durante ese periodo, aunque de manera esporádica, también tuvo lugar el establecimiento de las primeras colonias japonesas en China y en el Sudeste Asiático.

Estas primeras experiencias llegaron a su fin durante el Periodo Edo (1603-1868), en el cual el país se cerró a las influencias extranjeras. Desde 1635 se prohibió que cualquier japonés viajara al extranjero (a excepción de China, Corea y Holanda); y si llegaba a salir, jamás volvería. Dicho enclaustramiento produjo un rechazo de las ideas foráneas y a entender lo extranjero como malo o dañino. Una de las medidas que secundó dicha percepción fue la erradicación del cristianismo dentro de las fronteras del país. Valga apuntar el caso sucedido en 1613, en los inicios de este Periodo, cuando el samurái Hasekura Tsunenaga fue enviado para establecer relaciones comerciales con la nueva España, pero sin tener que hacerlo a través de los gobernadores filipinos. Tsunenaga llegó con su tripulación en 1614 a Sevilla, desde donde realizaron un periplo por la Península Ibérica hasta llegar a Roma para visitar al Papa. Tsunenaga fue bautizado en la fe católica. De los cincuenta viajeros que partieron de Japón tan solo llegaron veinte, de los cuales seis se quedaron a vivir en Coria del Rio (Sevilla); y de estos prematuros *nikkei* nació el apellido Japón para sus descendientes, un apellido que pervive hasta nuestros días.

En el Periodo Meiji (1868-1912) se produjo la gran apertura de Japón<sup>5</sup>, no solo en cuestiones de comercio exterior sino también en la reformulación de las estructuras del Estado. A partir de este Periodo realmente se puede hablar del establecimiento de unas políticas migratorias mínimas, que comienzan en 1885. Dicha apertura venía dada porque:

el proceso de obsolescencia del viejo orden obligaba a la sociedad japonesa a abrirse al mundo en una fase de plena hegemonía occidental bajo los signos fascinantes de la segunda revolución industrial, que potenciaron entre otras cosas, la aceleración temporal y la extensión

---

<sup>5</sup> Dicha apertura estuvo condicionada por la amenaza de invasión de la armada estadounidense comandada por el comodoro Matthew Perry.

espacial de los flujos de mercancías y de personas en busca de estrategias de supervivencia fuera de sus pueblos y fronteras (Melgar Tísoc, 2009: 22-23).

Sin embargo, el primer gran movimiento migratorio tuvo lugar en 1868, cuando un empresario norteamericano envió a 148 japoneses a Hawaii –para trabajar en las plantaciones de caña de azúcar– y a otros 40 a Guam. Estos fueron conocidos como *gannen mono*; sin embargo, por el trato de esclavos que recibieron, muchos japoneses prefirieron trabajar en el desarrollo de la isla Hokkaidō (Azuma, 2000).

Ya en 1885, con las primeras leyes migratorias, se produjo el primer convenio entre el Gobierno de Japón y Hawaii, por el que durante nueve años fueron a trabajar unos 29.000 japoneses en las plantaciones de caña de azúcar con contratos de una duración máxima de 3 años (ídem). Esto venía dado, en parte, por la superpoblación que las ciudades japonesas estaban sufriendo por la llegada masiva de ciudadanos de ámbitos rurales. Enviar a gente a otros países se convirtió, pues, en una necesidad de primer orden para el Estado. Sin embargo, se trataba de *dekasegi* que tenían planeado retornar en algún momento<sup>6</sup>. Posiblemente, debido a que Hawaii fue el primer lugar en el que hubo una migración masiva de japoneses, también fue allí donde nació el movimiento antijaponés (Asato, 2005: 95).

En 1893 se crea la Sociedad de Colonización. Su misión era desarrollar colonias japonesas en el exterior alegando la necesidad de que el país necesitaba “expandirse externamente, para obtener mercados más grandes donde exportar su ‘superávit’ de población y bienes comerciales” (Azuma, 2000). El desplazamiento de japoneses hacia Filipinas fue uno de los grandes movimientos migratorios del momento, allá por 1903.

De manera paralela a las políticas intrínsecas de esos primeros gobiernos de apertura del Periodo Meiji, uno de los hechos que benefició la migración de japoneses al continente americano, concretamente a Estados Unidos, fue la *Chinese Exclusion Act* (EE. UU., 1882) por la que se prohibía la contratación de trabajadores de origen chino por parte de empresarios locales. Esto provocó que los industriales americanos contratasen japoneses. A pesar de ello, los trabajadores inmigrantes japoneses heredaron los prejuicios de los movimientos antichinos, soportando la discriminación a la hora de encontrar empleo o un lugar en el que alojarse (Fiset y Nomura, 2005: 5). Esta situación dio lugar a que muchos jóvenes japoneses fuesen a estudiar a Estados Unidos, concentrándose mayoritariamente en San Francisco, Portland y Seattle, y tan solo unos pocos pudieron estudiar en universidades de la Costa Este (Azuma, 2000). Se les denominó *School Boys* porque, aparte de ejercer sus obligaciones como estudiantes, se ganaban la vida realizando trabajos domésticos.

---

<sup>6</sup> Durante esos años miles de japoneses fueron a trabajar a Nueva Caledonia, Australia, Fiyi y las Thursday Islands.

El nivel de migración nipona hacia EE. UU. fue tal que, en 1907, se firmó el *Gentlemen's Agreement* entre ambos países. Por este acuerdo se acabó con la contratación de nueva mano de obra nipona, pero se permitía la llegada de las esposas de los residentes, facilitando el reencuentro familiar (Fiset y Nomura, 2005: 5)<sup>7</sup>. En 1910 vivían 57.203 japoneses en la Costa Oeste de Estados Unidos, y la mayoría de *nisei* nacieron entre 1915 y 1935 (ídem: 7)<sup>8</sup>. Sin embargo, en 1924 se puso fin a los acuerdos de inmigración con EE. UU. a causa de los disturbios antijaponeses. Esto venía precedido de leyes que impedían la propiedad de tierras a ciudadanos de origen japonés por cuestiones raciales, a pesar de que estos trajeran modos innovadores de cultivar la tierra (ídem). Dichas restricciones en EE. UU. provocaron un flujo migratorio hacia Centroamérica (México) y Sudamérica (Perú y Brasil). Durante la Primera Guerra Mundial los movimientos racistas se pausan, ya que los granjeros de origen japonés aportaron parte de la materia prima para los soldados estadounidenses (Nomura, 2005: 53), aunque el nacionalismo estadounidense crece en ese periodo y con ello los movimientos antimigratorios (Asato, 2005: 96).

En el periodo de entreguerras se inicia una política imperialista por parte del Gobierno nipón que opta por expandirse por su zona de influencia: la península de Corea, Manchuria, Micronesia, etc. El Gobierno lanza políticas para colonizar dichas zonas con familias granjeras de las zonas más empobrecidas del país. Se vincula la idea de nación japonesa a la de nación étnica (*minzoku*), poniendo "el énfasis de la pureza racial japonesa" (Melgar Tísoc, 2009: 6) durante la Segunda Guerra Mundial.

Tras el ataque a Pearl Harbour, el 7 de Diciembre de 1941, Roosevelt firmó la declaración por la cual se podía retener a ciudadanos no americanos (Daniels, 2005: 192). En consecuencia, se establecen campos de concentración en EE. UU., a pesar de que 2/3 de los encerrados eran ciudadanos estadounidenses de origen japonés (Fiset y Nomura, 2005: 8)<sup>9</sup>. El Gobierno norteamericano también solicitó la deportación de países sudamericanos de ciudadanos con dicha ascendencia, a lo cual se opusieron Brasil, Argentina, Paraguay y México, países que, posteriormente, se convertirían en los de mayor influencia nipona (Azuma, 2000).

Tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial se produjo una repatriación de japoneses, es decir, "una migración a la inversa de excolonizadores, soldados y repatriados coloniales que regresaron al Japón, lo cual acarrió trágicas separaciones

---

<sup>7</sup> Esto conllevó el fenómeno de las *picture brides*, por lo que aquellos inmigrantes que no se podían permitir económicamente la vuelta a Japón, se casaban a través de matrimonios concertados a distancia (Fiset y Nomura, 2005: 6).

<sup>8</sup> Con el nacimiento de los primeros *nisei* llegó la necesidad de educarlos en la lengua de sus padres. Fue así como aparecieron los primeros libros sobre cultura japonesa y educación para inmigrantes nipones, tal y como analiza Asato (2005).

<sup>9</sup> Se estima que de los 11.000 ciudadanos retenidos 8.000 eran japoneses, 2.300 alemanes y el resto italianos (Daniels, 2005: 193).

familiares, hambrunas y muerte” (ídem). En ese momento se prohibió la migración a países aliados, a excepción de las novias de guerra, que llegaron a los países de los aliados con sus maridos no japoneses. Dicha restricción finalizó en 1951 cuando, según el Tratado de Paz de San Francisco, se le otorgó la independencia a Japón. En 1952 llegaría la posibilidad de naturalización de los japoneses en Estados Unidos. A partir de ese momento, el recién estrenado Gobierno empezó a establecer convenios con países latinoamericanos para desarrollar nuevas técnicas en la agricultura. Los primeros fueron a Brasil (1952), Paraguay (1954), Argentina (1955) República Dominicana (1956) y Bolivia (1957).

En la actualidad, la diáspora japonesa se caracteriza por una carencia de grandes flujos migratorios a partir de finales de la década de los sesenta y principios de los setenta, debido a la explosión económica que el país sufre en todos los ámbitos. No existe una necesidad real por parte de sus ciudadanos de emigrar fuera del país por motivos laborales o económicos. En 1990, el Gobierno japonés enmendó su ley inmigratoria permitiendo a una persona de ascendencia japonesa permanecer en el Japón legalmente para trabajar. De acuerdo con un cálculo oficial de 1990, los *nikkei/dekasegi* en Japón sumaban 61.000 brasileños, 7.500 peruanos, 6.400 argentinos, 650 paraguayos y 600 bolivianos (ídem). Así concluye este breve repaso a la diáspora japonesa a lo largo de la historia.

### **El *nikkei* en el cómic**

Se ha escogido el término cómic y no manga por una cuestión terminológica. En Occidente nos referimos con manga a aquellos productos elaborados y comercializados en Japón, si bien de los tres títulos que en estas páginas se van a revisar tan solo uno cumple ese rasgo: *Monster*, de Naoki Urasawa. Los otros dos, a pesar de ser elaborados por autores nacidos en Japón, esta hechos desde cierta visión occidental del medio.

### **Los *school boys* en *El manga de los cuatro inmigrantes* (Henry Yoshitaka Kiyama, 1931)**

*El manga de los cuatro inmigrantes (Manga Yonin Shosei)*, de Henry Yoshitaka Kiyama, es uno de los primeros *comic books* biográficos y extensos publicados en EE. UU. Concretamente se trata de una obra puente en la que el artista japonés se ha adaptado a los formatos estadounidenses (Schodt, 2015: 9). Esta práctica no era algo extraño para los artistas de comienzos del siglo XX japonés. Así, por ejemplo, Rakuten Kitazawa ya utilizaba la estructura de las tiras estadounidenses en sus obras, concretamente en *Jiji Manga* (1902). Este autor apunta a algunos de los rasgos distintivos de una obra que, a pesar de estar fuertemente influenciada por las tiras de

autores americanos, no dibuja a los japoneses con los ojos rasgados y dos grandes dientes, sino que opta por naturalizar la imagen de los mismos con ojos redondos (ídem: 18). Se trata de un trabajo bilingüe (japonés-inglés) autoeditado por no encontrar un periódico que se decidiese a publicarlo por su extensión.

La característica principal de esta obra es su carácter autobiográfico. En ella el autor muestra la vida de los japoneses que migraron, principalmente, a la Costa Oeste de EE. UU., tanto para buscar trabajos comunes como para estudiar. Como se ha señalado en el apartado previo, estos se beneficiaron, en un principio, de las campañas racistas contra los chinos, por lo cual los migrantes japoneses empezaron a ser contratados. A pesar de ese rasgo, por lo general el autor permanece en segundo plano, y tan solo aparece de manera puntual. Yoshitaka abandonó su país natal por motivos académicos y artísticos, al igual que otros hicieron por la explosión demográfica del momento. Viajó a San Francisco con solo 19 años para estudiar, pero su fuerte vena artística lo impulsó a distanciarse de los objetivos de unos compañeros de viaje que, poco a poco, se fueron sumergiendo en la cultura estadounidense. De manera que tanto el trabajo como los estudios fueron los principales motivos por los que los japoneses viajaron allí, aunque un tercer motivo fue aprender los modales americanos. En parte este aspecto viene dado porque Japón era un país que solo recientemente se abría al mundo occidental.

*El manga de los cuatro inmigrantes* es, pues, la historia de Henry Yoshitaka Kiyama y otros tres amigos, quienes llegan en barco a San Francisco en 1904 buscando, principalmente, fama y fortuna. Para ello, y como forma de integración rápida –o al menos eso creen ellos–, se cambian los nombres por otros más acordes a su nuevo lugar de residencia: el autor adopta el nombre de Henry y el resto de compañeros Charlie, Frank y Fred. Los objetivos de los personajes son significativos, ya que representan las intenciones de muchos de los japoneses migrantes: Henry quiere ser un artista de prestigio, Fred quiere ser un granjero de éxito<sup>10</sup>, Frank triunfar en los negocios y Charlie estudiar las formas de la vida estadounidense. Pese a que esos son sus objetivos, la representación de estos personajes resulta ser un estereotipo de los *school boys* los cuales tenían que “ganar, con el sudor de su frente, una suma irrisoria que les permita proseguir sus estudios de inglés, sociología y política” (Ichioka, en Schodt, 2015: 12). Son, evidentemente, personas que no pertenecen a las clases más acomodadas de la sociedad nipona, aunque tampoco son de aquellos que tuvieron que abandonar el país por la superpoblación y las carencias en el ámbito rural.

En ocasiones, los cuatro aventureros nipones, además de su poca disposición para rebajarse en sus expectativas laborales y profesionales, muestran el trasfondo

---

<sup>10</sup> La colonia de japoneses granjeros del valle de Yakima fue una de las más desarrolladas por entonces en Estados Unidos (Nomura, 2005: 48).

racista, ya que ellos se ven por encima de los afroamericanos y sobre todo de los chinos. Y es que se nos muestra a los descendientes de una "nación orgullosa e independiente y a una clase social no acostumbrada a comportarse servilmente, aunque tuvieran que emplearse en trabajos humildes para ganarse la vida" (Schodt, 2015: 18). A pesar de querer distinguirse de los chinos en la forma de comportarse, dicho aspecto se expone mediante la utilización por parte de los protagonistas de ropa occidental. Henry y sus compañeros sufrieron las consecuencias de las leyes contra la inmigración asiática, la xenofobia, las campañas antiniponas y el racismo burocrático, que los relegaba a ser ciudadanos de tercera clase por detrás de aquellos de origen afroamericano. No obstante, estos inconvenientes no impidieron que los compañeros de Henry "aspiraban a ser considerados iguales que sus empleadores blancos, eran constantemente señalados como extranjeros en la estricta jerarquía racial que imperaba en la ciudad" (ídem). Por tanto, no solo se recogen los aspectos racistas de la sociedad estadounidense, sino que se muestra la situación del momento: la estratificación social, el terremoto de San Francisco, la quiebra de bancos, los timos piramidales, la gripe española, la exposición universal, las figuras relevantes de la comunidad nipona, las novias por correo, etc.

El tono es predominante cómico, lo cual ayuda a suavizar cierta incapacidad de estos migrantes a la hora de adaptarse a la nueva sociedad, pero también revela la carencia de un sentimiento de comunidad, pues existe cierta disgregación de esta cuando llegan al nuevo país de acogida. Se da a entender que se separan de la comunidad original buscando parecerse a los estadounidenses como una forma de progreso. Henry Yoshitaka Kiyama tuvo que volver a Japón en 1924 como resultado de las políticas xenófobas, aunque retornó otra vez en 1931 con ejemplares impresos de su cómic.

### **Kenzô Tenma como *kimin* en *Monster* (Naoki Urasawa, 1994-2001)**

El protagonista de *Monster* es Tenma, el neurocirujano más brillante del Hospital de Dusseldorf. Sin embargo, sus lealtades se dividen entre el juramento hipocrático y las aspiraciones sociales inculcadas por el director del hospital; tanto es así que, como consecuencia de un debate interior, decide salvar a un niño antes que al alcalde de la ciudad. Esa acción tendrá repercusiones que, en lo profesional, provocarán la caída de estatus de Tenma en el hospital; en lo social, debido a esa intervención médica por la que salva al niño, se desencadenan algunos asesinatos que presagiarán una gran matanza. Lo que el protagonista no sabe es que, tras ser acusado de cometer los asesinatos, en ese recorrido desesperado por salvarse y hacer pública su inocencia, descubrirá conspiraciones urdidas desde hace décadas por personajes vinculados a los regímenes totalitarios nacidos en Europa Central, y arraigados en el pasado mitológico de esa zona del continente.



El rasgo esencial de Tenma –destacado a efectos de este trabajo– es que se trata de un japonés que se ve envuelto en una trama de asesinatos en territorio alemán, en un país que todavía está viviendo las secuelas de la reunificación y cerrando las heridas de un pasado reciente terrible. Esa sería la primera característica que nos interesa de una obra de género en la cual se circunscribe la percepción de lo japonés en el extranjero. Eso nos proporciona una serie de topos vinculados a su cultura y a su comportamiento como héroe. Pero su actitud va mucho más allá de la heroicidad, ya que alcanza las raíces del comportamiento social tradicional de los japoneses. Dicha valoración no es baladí al tratarse de una obra no solo de género sino comercial, publicada de manera semanal desde 1994 a 2001 en el *Big Comic Original* de la editorial Shogakukan, además de dar el salto al anime en 2004 en el canal NTV. Es decir, se trata de una representación de lo japonés para el mercado interior mostrando el estereotipo vinculado al japonés: Tenma es honrado, sacrificado y trabajador. Se trata de la proyección de una autoimagen para la comunidad sobre la pureza de los valores japoneses.

Tenma viene definido por una serie de rasgos positivos generalmente compartidos por los propios japoneses y por parte de la sociedad occidental. Sin embargo, un rasgo lo hace realmente interesante para el tema que nos atañe: se trata de un *kimin*. Pero no figurativo, sino metafórico. Como se ha mostrado anteriormente, aquellos *nikkei* eran etiquetados como ciudadanos obsoletos, los cuales por una determinada coyuntura socio-económica no eran “necesarios” en Japón. La resituación de este personaje como *kimin* viene definida por un tema familiar: Tenma es hijo de una familia de médicos, su padre tiene una clínica, aunque la va a heredar el hijo primogénito. Por ello Tenma no es necesario en casa y emigra a fin de encontrar su destino y formarse como médico. Se trata de cierta reformulación del *kimin* a la actualidad, suavizada para el público nacional y que contrastaría en demasía con la otra visión placentera de la propia cultura.

El viaje de Tenma se inicia como foráneo en Alemania, un país que en el pasado tuvo grandes problemas con la identidad de las comunidades que integraban la ciudadanía germana. En uno de los primeros arcos argumentales de *Monster*, Tenma transita por una serie de comunidades invisibles, rechazadas por la sociedad global: se trata de los migrantes turcos que viven en una especie de clandestinidad. El protagonista se reconoce en ellos, lo cual provoca una tensión entre el *ie* y el *mura* que da como resultado el *kenshin*. Este concepto enunciado por el filósofo Tetsuro Watsuji se podría traducir como “autosacrificio”. El *kenshin* está inspirado en las luchas en que los samuráis daban su vida por el estado en un acto de extrema entrega y lealtad. Tenma sacrifica su vida social, su percepción del mundo y sus principios morales para convertirse en un ser completamente oscuro cuando, pasado el ecuador de la serie, decide asesinar a sangre fría a Johan, el niño al que salvó y que, como se ha apuntado antes, le costó toda su vida y fue responsable del reguero de sangre que está

recorriendo Europa Central. En esa traición a uno mismo, en ese *kenshin*, Tenma deja de lado su pasado como médico para optar por el lado oscuro y matar fríamente en acto de defensa social.

Ese *kenshin* ennoblece esa imagen virtuosa de lo japonés, en el enfrentamiento entre estereotipos nacionalistas que se produce a lo largo del manga. Surge cierta frialdad en los protagonistas germanos y eslavos, si bien por parte de los japoneses aparece la manifestación de todas las virtudes identitarias japonesas en un solo personaje: *amae*<sup>11</sup>, *kenshin* y *makoto*<sup>12</sup>.

### **La idea de *dekasegui* en *Casualmente* (Fumio Obata, 2014)**

Como se ha mencionado anteriormente, un *dekasegui* es cualquier persona que deja su tierra natal para trabajar, temporalmente, en otra región, pero también hace referencia a los descendientes de japoneses, preferentemente sudamericanos, que llegan a Japón en los ochenta como mano de obra. La elección de *Casualmente*, de Fumio Obata, puede resultar extraña en cuanto a esta tipología. En primer lugar, se trata de un trabajo cuyo creador es de origen japonés, pero reside en suelo británico desde 1991. Nace en Tokio y crece con la cultura del manga y el anime de los años setenta y ochenta, pertenece a la generación que creció con *Akira* de Katsuhiro Otomo (VV. AA., 2015). De manera que *Casualmente* es una obra no-manga de un autor japonés residente en Europa.

En segundo lugar, interesa por el tema tratado y los elementos que tiene de trasfondo en las relaciones Oriente-Occidente a través de Yumiko, una mujer de origen japonés que trabaja en un estudio de diseño en Londres, ciudad que ha convertido en su hogar por motivos laborales y también culturales. Allí trabaja y tiene pareja británica. Tras una llamada de su hermano, quien le informa de la muerte de su padre, vuelve a Japón para reencontrarse no solo con la familia sino también con la cultura nipona de la que ahora se siente completamente ajena.

El relato opera en dos direcciones: integración vs. extrañamiento. Ambos valores son significativos en la construcción de un personaje que, aunque se ha integrado a la perfección en el sistema social inglés, en su forma de entender su propia cultura se ha producido cierto extrañamiento voluntario. Se podría decir que se ha

---

<sup>11</sup> El *amae* constituye la piedra angular de las relaciones hombre-mujer, en las que el hombre es por definición el ser protector, ya sea en forma de marido, novio o hermano mayor (en este último caso de manera real o figurada), y la mujer es la parte dependiente.

<sup>12</sup> El concepto de *makoto* es traducible como "sinceridad absoluta"; pero esa idea de sinceridad no es exactamente igual que la que tenemos en Occidente. Si aquí lo definimos como "modo de expresarse libre de fingimiento" (DRAE), en Japón es "un entusiasmo fanático por su creencia" (Benedict, 2011: 263); esto tiene que ver con la consecución determinada de objetivos propios, así como con la honestidad en la mostración de sí mismo.

convertido en una *gaijin* (外人), que es como los propios japoneses definen a los extranjeros, a aquellas personas nacidas fuera del país. En su caso, más bien se trata de una percepción del propio personaje hacia su propia cultura y no de los familiares y amigos japoneses que la reciben en casa, pero se comporta como una extranjera que contempla los usos y costumbres de su país de origen como ajenos. Al principio del relato, Yumiko, al pensar en su relación con la ciudad en que vive dice: "Pero, esto, Londres, es mi hogar" (Obata, 2015: 14); quizás sea este el motivo del rechazo de lo japonés y los japoneses. En la página siguiente evita saludar a una pareja de compatriotas con los que se cruza mientras da un paseo con Mark, su pareja. Para ella la capital británica es la idea utópica de la multiculturalidad, por la aceptación hacia su persona, pero no la de ella hacia otros nipones. A pesar de que admite que sus raíces están en Japón (ídem: 144), cuando vuelve a Londres, en el aeropuerto reconoce: "Tras esas puertas está la vida a la que pertenezco" (ídem: 156).

La identidad étnica<sup>13</sup> de Yumiko se ve comprometida a su vuelta a casa, sobre todo aquellos valores que tienen que ver con las estructuras sociales y culturales. La protagonista es una japonesa atípica que no se reconoce en su tradición original y que rompe con las formas canónicas: en el velatorio, en público, incluso en sus momentos más privados. En algunos momentos se salta el *keigo*, el lenguaje respetuoso que se emplea en determinados momentos o dependiendo de la posición jerárquica de la persona con la que se está hablando y de la situación en la que se habla. Yumiko necesita hablar con su pareja, con su madre y romper con las formas honoríficas y de constricción de la cultura y la lengua japonesas. Cierta idea de la comunicación formal que la protagonista ha adquirido en Occidente hace que pierda o empiece a comportarse como una *gaijin* en su propio territorio, de manera que los valores lingüísticos son los primeros que pierde, no tanto la lengua sino aquellos valores pragmáticos de la misma. Los espacios se convierten en los únicos vínculos hacia la comunidad, como el tren bala, los templos Shinto, los centros comerciales y las calles.

El rechazo viene dado por las pautas formales y jerarquizadas de las relaciones sociales japonesas. Para ello el autor opta por el teatro *Noh* para representarlo. Se trata de un tipo de teatro clásico japonés cuyos rasgos principales son la carencia de la expresividad facial y la espontaneidad. Dentro de ese rechazo está la forma que la sociedad japonesa tiene de entender la función de la mujer. Dicho aspecto se refleja en la dualidad de los padres de Yumiko: él, profesor de universidad anclado en los

---

<sup>13</sup> "Conjunto de personas con características similares, que van desde ciertos rasgos físicos comunes hasta la lengua, costumbres y tradiciones culturales. Organizaciones sociales y culturales que conforman modos de vida particulares para el conjunto de sus miembros. Están caracterizadas por el sentido de pertenencia e identidad de grupo, interiorizadas por sus miembros. Por lo general las personas que forman parte de una etnia comparten características como la raza, el lenguaje, el territorio y sobre todo la cosmovisión". En el *Diccionario del Observatorio de la Salud y Medio Ambiente de Andalucía*, disponible en <http://www.osman.es/ficha/12581> [Fecha de consulta: 24/3/2016].

valores clásicos, y ella, una intelectual. El progenitor intenta apalabrar una cita con el hijo de un amigo (ídem: 42), y ella le pregunta si su pareja va a respetar su voluntad y sus deseos (ídem: 141). Tradicionalmente, en Japón la mujer deja de trabajar en el momento en que se casa para ocuparse del marido y del hogar, siendo su incorporación al mundo laboral algo anecdótico, dando lugar a lo que se ha dado a conocer como curva M, que consiste en “conseguir un empleo entre los 20 y los 24 años, después casarse y dejar de trabajar para dedicarse a la familia y volver al trabajo de nuevo cuando los hijos son mayores, entre los 45 y los 49 años de edad” (Garcés, 2009: 178). Sin embargo, a partir de la década de los 90, las mujeres retrasan la edad de casarse en pos de una carrera profesional acorde con sus estudios. A estas mujeres se las conoce como *career woman*, aunque también reciben, de manera figurada, el nombre de *make inu* (perras perdedoras) “porque son mujeres que han encontrado la felicidad dedicándose a su trabajo, pero son rechazadas e incomprensidas por la sociedad japonesa” (ídem: 182).

## Conclusiones

Uno de los rasgos que unifica la imagen del *kimin* en los cómics revisados en este trabajo tiene que ver con la representación de la comunidad, si bien la carencia de la misma es el aspecto más importante. En *Monster* y en *Casualmente* los personajes principales dejan de lado su comunidad principal para crear otra. Sin embargo, en *El manga de los cuatro inmigrantes* se inicia como comunidad pero cada uno de los personajes tiene una misión personal y otra transversal, que es convertirse en estadounidenses.

El ideal de lo japonés es inmanente en los personajes, a pesar de existir un rechazo en mayor o menor grado de dichos valores. La protagonista de *Casualmente*, como se ha destacado, no interactúa con otros japoneses mientras vive en Londres, pero ciertas pautas comportamentales son inherentes a su forma de ser. En el caso de Tenma están representados de manera filosófica dentro del personaje como modo de representación de su evolución; y en el cómic de Henry Yoshitaka Kiyama aparece en forma de orgullo racial nacional. Estos protagonistas, por tanto, hacen pensar en la inclusión de los *nikkei* en el subconsciente de lo racial en Japón como una forma más de entender la japoneidad a pesar de vivir y, posiblemente, ser una forma muy diferente de entender qué significa ser japonés.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ASATO, Noriko (2005). "Americanization vs. Japanese cultural maintenance. Analyzing Seattle's Nihongo Tokuhon, 1920" en Fiset, Louis, y Nomura, Gail M. (Eds.) *Nikkei in the Pacific Northwest: Japanese Americans and Japanese Canadians in the Twentieth Century*. Seattle: University of Washington Press, pp. 95-119.
- AZUMA, Eiichiro (2000). "Breve sinopsis histórica de la Emigración Japonesa, 1868-1998" en *International Nikkei Research Project*. En [http://www.janm.org/projects/inrp/spanish/overview\\_sp.htm](http://www.janm.org/projects/inrp/spanish/overview_sp.htm) [Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2015].
- BENEDICT, Ruth (2011): *El crisantemo y la espada. Patronos de la cultura japonesa*. Madrid: Alianza Editorial.
- DANIELS, Rogers (2005). "Words Do Matter. A note on Inappropriate Terminology and the Incarceration of the Japanese Americans" en Fiset, Louis, y Nomura, Gail M. (Eds.) *Nikkei in the Pacific Northwest : Japanese Americans and Japanese Canadians in the Twentieth Century*. Seattle: University of Washington Press, pp. 191-214.
- FISSET, Louis, y NOMURA, Gail M. (2005). "Introduction: Nikkei in the Pacific Northwest" en Fiset, Louis, y Nomura, Gail M. (Eds.) *Nikkei in the Pacific Northwest: Japanese Americans and Japanese Canadians in the Twentieth Century*. Seattle: University of Washington Press, pp. 3-19.
- GARCÉS GARCÍA, Pilar (2009). "La encrucijada de la mujer en el Japón de hoy: trabajo familia, sociedad y aspiraciones personales" en Cid Lucas, Fernando (ed.) *¿Qué es Japón? Introducción a la cultura japonesa*. Universidad de Extremadura, Servicio de publicaciones, Cáceres, pp. 169-186.
- KASAMATSU, Emi (2007). "¿Es o no una ventaja ser nikkei? La situación de la inmigración japonesa de la post segunda guerra mundial" en *Discover Nikkei*. En <http://www.discovernikkei.org/es/journal/2007/2/20/ventaja-ser-nikkei/> [Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2015].
- KIYAMA, Henry Yoshitaka (2015). *El manga de los cuatro inmigrantes*. Valencia: El Nadir.
- MELGAR TÍSOC, Dahil Mariana (2009). *El Japón transnacional y la diáspora nikkei. Desplegado de identidades migrantes en la ciudad de México*. Tesis Doctoral. Escuela Nacional de Antropología e Historia. En [http://www.academia.edu/3334946/TESIS\\_El\\_Jap%C3%B3n\\_transnacional\\_y\\_la\\_di%C3%A1spora\\_nikkei.\\_Desplegado\\_de\\_identidades\\_migrantes\\_en\\_la\\_Ciudad\\_de\\_M%C3%A9xico\\_2009\\_tesis\\_completa\\_](http://www.academia.edu/3334946/TESIS_El_Jap%C3%B3n_transnacional_y_la_di%C3%A1spora_nikkei._Desplegado_de_identidades_migrantes_en_la_Ciudad_de_M%C3%A9xico_2009_tesis_completa_) [Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2015].
- NOMURA, Gail M. (2005). "Issei adaptive strategies on the Yakama Indian Reservation, 1906-1923) en Fiset, Louis, y Nomura, Gail M. (eds.) *Nikkei in the Pacific Northwest: Japanese Americans and Japanese Canadians in the Twentieth Century*. Seattle: University of Washington Press. pp. 44-70.
- OBATA, Fumio (2015). *Casualmente*. Barcelona: Spaceman Books.

- RAMOS, Luís O. (2009): "Las bases de la armonía en las organizaciones japonesas: la conciencia grupal y la comunicación" en Cid Lucas, Fernando (ed.) *¿Qué es Japón? Introducción a la cultura japonesa*. Universidad de Extremadura, Servicio de publicaciones, Cáceres, pp. 71-86.
- SCHODT, Frederick L. (2015). "Henry Kiyama y *El manga de los cuatro inmigrantes*" en Kiyama, Henry Yoshitaka. *El manga de los cuatro inmigrantes*. Valencia: El Nadir.
- URASAWA, Naoki (2009- 2010). *Monster Kanzenban*, Vols. 1-9. Barcelona: Planeta Cómic.
- VV. AA. (2015). "Entrevista a Fumio Obata, Autor de "Casualmente"" en *Spaceman Books*. En <http://spacemanbooks.com/entrevista-fumio-obata-autor-de-casualmente/> [Fecha de consulta: 1 de noviembre de 2015].

# **EL USO DEL CÓMIC Y LA NARRATIVA GRÁFICA COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA EN EL AULA DE HISTORIA Y CIENCIAS SOCIALES**

THE USE OF COMIC AND GRAPHIC NARRATIVE AS A DIDACTIC STRATEGY  
IN THE HISTORY AND SOCIAL SCIENCE CLASSROOM

**VICENT SEBASTIÁN-FAUBEL**  
Universitat de València

El objeto de estudio de este trabajo es el cómic, la narrativa gráfica, de temática histórica. Los seres humanos han utilizado las imágenes en secuencia para comunicar y educar desde hace miles de años, así podemos ver cómo la narración secuencial está inserta en numerosos monumentos de la Antigüedad pinturas rupestres, jeroglíficos, vidrieras de las catedrales utilizadas para educar a los feligreses; el tapiz de Bayeux, es el ejemplo más citado cuando se trata de llevar la estética medieval de historietas, y el entrelazamiento entre la imagen y el relato que muestra. Y es legítimo seguir reflexionando sobre las similitudes entre ella y algunos cómics y la tradición de la educación a través de imágenes en secuencia continúa en la actualidad.

El cómic es uno de los recursos más accesibles y motivadores para los alumnos debido a que sus elementos constitutivos están cercanos a su experiencia y también, el contacto con las historias de ficción va conformando el desarrollo de habilidades cognitivas necesarias para el dominio de la narración, herramienta fundamental para el acceso a la cultura como indica Bruner (2006). El dibujo sirve de vehículo para el desarrollo de la historia o como creador de narraciones en las que palabras e imágenes comparten protagonismo, siendo uno de los medios de expresión más típicos de la cultura contemporánea.

Aunque los cómics, la narrativa gráfica o las imágenes en secuencia, fueron un medio criticado y rechazado durante mucho tiempo ya hace tiempo que se han ganado un puesto como herramienta para el profesor de ciencias sociales por su interés y su potencialidad en hacer una enseñanza más atractiva y más motivadora. La

nueva relación de la educación con los cómics recibió un impulso en 1992, cuando el cómic "Maus" ganó el Premio Pulitzer. Aunque un ejemplo temprano de cómics *educativos* fueron los utilizados para la instrucción y el mantenimiento preventivo de los equipos del ejército de Estados Unidos; su autor, Will Eisner no sólo es el padre de la novela gráfica sino también el padre de los cómics de educación.

Todas las etapas son abordadas por el cómic, desde la prehistoria hasta los hechos recientes y permiten acercarse a cualquier tema que interese a nuestra disciplina. Los hay que tratan temas históricos de manera humorística, con un diseño imaginario o anacrónico; los que cuentan un relato situado en un contexto histórico, cuyo héroe está involucrado en la gran historia con dibujos realistas, que recrean una era o una civilización, que permiten trabajar el vestuario, herramientas, los lazos sociales... con reconstrucciones bastante fieles, en el que se nota una investigación previa por parte del autor: "Alix" para el período del imperio romano o las "Torres de Bois Maury" en la Edad Media.

El cómic puede ser utilizado como un documento a partir del cual podemos descubrir y deducir información referente a un evento o un personaje, pero teniendo en cuenta que el realismo está en relación con la intención del autor. También puede ser un testimonio de las mentalidades, las representaciones de una sociedad en el momento en que se crea, así el cómic puede convertirse en documento histórico no en el pasado, sino en cómo cuenta la historia: "Tintín en el Congo" muestra el África de los años 30, pero también el sentimiento de superioridad colonial de los europeos; "Asterix el galo" ilustra la época galo-romana, pero también el contraste entre de Gaulle / Vercingetorix y América / Roma.

Una de las experiencias que más me impactó en mis inicios profesionales y que me llevó a reflexión fue que, al iniciar una clase de historia, muchos de los estudiantes ponían cara de aburrimiento o de fastidio; al preguntarles el motivo, contestaron que siempre eran fechas, lugares, nombres de personas que tenían que memorizar y que no les gustaba, esto me hizo tomar la decisión de analizar el problema sobre la enseñanza de la Historia y cambiar esta idea no solo en los estudiantes de secundaria, sino que ya desde primaria los alumnos se interesen por aquellas cosas del pasado, que siempre tienen algo de sorprendente y fantástico y así despertar esa curiosidad innata.

En ocasiones los docentes nos limitamos a clases magistrales, a actividades que ya están diseñadas en los libros de texto y no indagamos lo suficiente por buscar una variedad de tareas, algo que llame la atención del alumno y que pueda motivarlo, ayudando a tomar una conciencia de su aprendizaje. Es por esa razón que se debe cambiar la apatía y el aburrimiento por el interés por descubrir y conocer la historia. Efectivamente para lograr mejores resultados en las clases, se aboga por técnicas activas en la enseñanza de la historia, para que el alumno se *apropie* de la Historia utilizando diferentes tipos de materiales: los cómics pueden ayudar a despertar el



interés, la curiosidad y las dudas en los alumnos; de esta manera encontrarán sentido al estudio de una época, de un proceso histórico o de una sociedad, pero para ello se requiere un trabajo constante que les muestre cómo el conocimiento histórico les permite entender mejor su propia vida y la de su comunidad, pues la historia tiene un gran valor formativo consistente en desarrollar la identidad con los grandes valores: la lucha por la justicia, la formación de instituciones para encauzar los conflictos...

La historia en secuencia es una valiosa herramienta para conducir el interés de los estudiantes al estudio de eventos pasados. La narración a través de imágenes supone un enorme potencial de motivación que la escuela no aprovecha adecuadamente, en parte por el desconocimiento que los profesores suelen tener hacia los cómics y la duda de que pueda ser eficaz en la función cognitiva y de facilitación del aprendizaje. Así, muchos detractores del cómic a menudo han denunciado la pobreza del texto y el riesgo de empobrecimiento del lenguaje, la fascinación de la imagen por sí sola, el contenido centrado en la emoción, incluso la violencia de la narración. Sin embargo el éxito de los cómics puede ser visto como una oportunidad educativa, incluso teniendo en cuenta su uso para fines propagandísticos: "Tintín en el país de los Soviets" resalta los males de la Revolución Bolchevique. En 1979 se celebró la conferencia internacional "La educación y el cómic", en La Roque d'Anthéron, que se tradujo en un manifiesto que supuso la ruptura con este discurso estigmatizante y el entusiasmo por el potencial del uso educativo de los cómics y desde entonces han proliferado estudios que promocionan el beneficio de la introducción del cómic en el aula.



Fig. 1.

El uso de los cómics históricos existentes ya sean viñetas, tiras, hojas, un álbum o un conjunto completo, es una forma de explotar el cómic en clase de historia.

Observar, leer, preguntar, analizar, interpretar, juzgar son las acciones que nos permiten generar la consolidación y la adquisición de conocimientos y la práctica del enfoque histórico puede ser una oportunidad para comparar ficción, la verdad y la realidad, para estudiar cuáles son los estereotipos y las representaciones de la historia, para considerar la visión de un autor y su época y facilitar el análisis crítico a la luz de los conocimientos históricos, como en "los Pasajeros del Viento" la trata de esclavos, la economía de ese momento, el conocimiento, la tecnología. En definitiva, la narrativa gráfica ayuda a: aumentar el interés y la motivación, consolidar conocimientos, adquirir nuevos conocimientos, el uso del pensamiento histórico, la confrontación ficción / verdad /realidad, el estudio de los clichés y representaciones, el estudiar de la visión de un autor y su tiempo, el refuerzo de áreas descuidadas de estudio y el desarrollo del pensamiento crítico.

Y si la existencia de numerosos cómics de índole histórica ofrece una gran variedad de posibilidades educativas y ayuda a imaginar el pasado y percibir los acontecimientos, también puede presentar ciertos inconvenientes, como la dificultad para los estudiantes de distinguir la realidad de la ficción y la subjetividad subyacente del autor; y también puede plantear dificultades su lectura y el vocabulario utilizado porque las historias no siempre se adaptan al nivel de los alumnos; por último y muy importante, utilizar la historia en secuencia sin el trabajo previo, sin documentos, sin el ejercicio del pensamiento crítico, inherente al pensamiento histórico, mediante la evaluación de fuentes, interpretación de la información o la consideración de diferentes perspectivas. Y el principal escollo, para los maestros de la clase de Historia, es cómo seleccionar los cómics basándose en las necesidades y limitaciones que emanan de los estudiantes, el currículum y el medio ambiente-entorno del centro docente. El estudiante debe adoptar una posición de "investigador-lector", sólo con esa condición será capaz de juzgar la relevancia de los cómics como fuente de conocimiento. En un movimiento que pone el cómic al servicio de la historia la clase debe convertirse en una comunidad interpretativa, donde el equilibrio entre sentimiento, alimentado por la imaginación de la historia, e intelecto, con las interpretaciones que se fundamentan sobre una base racional y para una tarea específica, debe establecerse. Además podrá abordar las cuestiones sociales de una forma accesible: la historia de *Genosha* en las páginas de los "X-Men" muestra el tema de la discriminación genética contra mutantes y relaciona las cuestiones de la esclavitud y la opresión del mismo modo que el *apartheid* en Sudáfrica; como los estudios de género: evidencias de cómo los movimientos feministas de la década de 1970 afectan a personajes como la "Mujer Maravilla" y visibilizan cambios en la representación de los superhéroes femeninos. Los estudiantes pueden estudiar los efectos de eventos destacados como la II Guerra Mundial, la guerra de Vietnam, el 11 de septiembre, el 11-M, la "Civil War" de Marvel, puntos de partida útiles para examinar los derechos individuales y el nacionalismo. Son competencias sociales y

cívicas trabajadas a través de este proyecto con la representación de hechos del pasado a través de un medio de comunicación más actual y comprometido con sus realidades (el racismo, el antisemitismo, la violencia individual y colectiva o estatal, ...) y hace reflexionar a los estudiantes acerca de ellos.

No obstante lo anterior, Rodríguez (2011) nos advierte que el principal error que podemos cometer, aparte de creer que el cómic es una herramienta de escasa utilidad para alumnos, es justamente el opuesto, es decir, creer que va a atraer automáticamente al alumnado y va a sernos de utilidad lo empleemos como lo empleemos. No podemos pensar que por el simple hecho de leer un cómic el alumno va a entender, procesar e interiorizar toda la información que incluye. Nuestra labor es vital, no solo porque hemos de elegir el material que se va a leer, sino también porque hemos de diseñar y desarrollar las actividades que ayudarán a los alumnos a entender lo que han leído. El profesor debe llevar a cabo una selección de cómics para uso en el aula, porque la calidad de las representaciones históricas es variable.



Fig. 2.

Los cómics de carácter histórico invitan al lector a mirar e interpretar los hechos de muchas maneras mediante el establecimiento de una relación viva con estos fragmentos del pasado: Ruiz (1997) indica que la fórmula narrativa de los cómics se presenta como otra manera de contar el pasado que guarda estrechas afinidades con el discurso narrativo de los arqueólogos. De hecho, se abre al alumno el mundo a través del prisma lo imaginario, se alienta a los estudiantes para el ejercicio autónomo de búsqueda de información observando la necesidad de confrontar sus fuentes documentales e interpretaciones, se garantiza una mejor retención de la información, promueve la discusión y los argumentos en torno a la interpretación de la narración y conduce a actitudes más positivas hacia la historia. Por otra parte, muchos cómics abordan diferentes aspectos y contenidos relacionados con diferentes disciplinas: la filosofía, la política, la psicología, la sociología, las ciencias naturales, etc. y ¿por qué no ver cómics como una herramienta para integrar la interdisciplinariedad en la

enseñanza y el aprendizaje?: un álbum como "Sarajevo" aborda la historia de la guerra de Bosnia y Herzegovina, la política a través de la operación de la ONU, la psicología a través de sentimientos y reacciones de los personajes, la geopolítica acerca de las cuestiones territoriales, etc. Por estas razones, consideramos que es relevante el uso potencial del cómic en la clase de historia, incluso si no está del todo relacionado directamente con nuestro objeto de estudio.

Las fuentes son fundamentales para el trabajo del historiador y el documento histórico es el punto de partida y aunque no puede dar respuestas sí proporciona diferentes perspectivas. Para hacer esto debemos hacer preguntas: ¿qué es lo que saben los alumnos y qué pueden aprender del contexto, de contenedor y contenido en un cómic concreto? Estos tres elementos, el contexto, continente y contenido, son la base del análisis de fuentes. A través de éstos se aborda la cuestión de veracidad y subjetividad del autor. A través del texto como de la imagen, los estudiantes deben tratar de descubrir qué personajes, lugares, funciones, hechos se inventaron y cuáles son históricos. En obras de ficción, conscientemente o no, los autores utilizan clichés, estereotipos y representaciones. Aunque varios ejemplos del uso de los cómics en clase de historia se refieren a la etapa Secundaria, utilizables también en Formación de Adultos, es posible adaptarlos a Primaria: la elección de los cómics, el grado de profundidad requerida en el análisis, el número y tipo de fuentes para consultar, el tipo de preguntas, debates y reflexiones son formas de ajustar una situación de aprendizaje, la edad, el conocimiento previo, la madurez en definitiva.

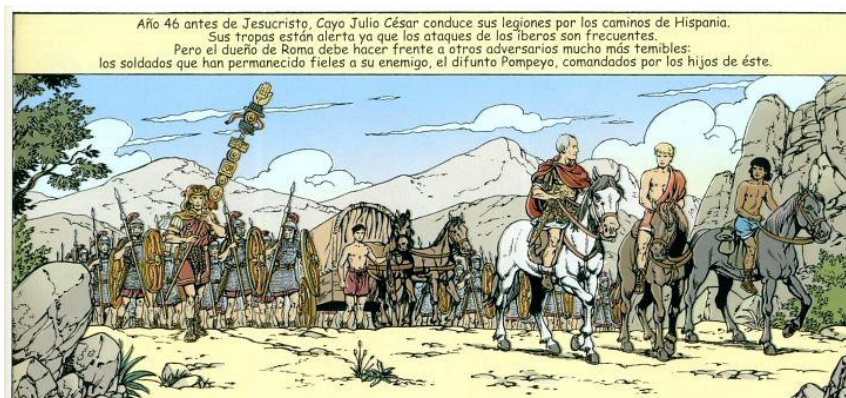


Fig. 3.

Entender el lenguaje y la estructura de los cómics, así como su selección son factores clave en el trabajo en el aula, un uso que debe hacerse con prudencia, después de todo, la búsqueda de exactitud histórica no es siempre la preocupación del cómic, que busca lograr objetivos como el diseño estético y la producción de una obra de creación y atractiva. Otro factor para análisis y observación, desde el punto de vista metodológico, es el carácter maniqueo, presente en muchas de sus narraciones: la gesta, el bien y el mal son elementos constantes cuyo objetivo es involucrar

emocionalmente al lector-espectador, haciendo que el amor o el odio actúe de forma totalmente apasionada. El profesor debe relativizar esos elementos proporcionando análisis, observaciones y cuestionando las relaciones presentes a lo largo de la historia. El cómic en el aula también debe configurarse como un elemento que destape el humor y critique algún aspecto cultural de la sociedad, como lo políticamente correcto. Este condicionante humorístico y de crítica social es uno de los pilares sobre los que la actividad debe asentarse.

El proceso que va desde la selección de los cómics hasta el diseño de las actividades a partir de éste suele ser costoso y una vez localizado el cómic no es sencillo orientar la actividad hacia un enfoque pedagógico y que resulte efectiva; sin embargo, es el momento creador del docente y donde más empeño debe mostrar para conseguir sus objetivos.

Respecto a los elementos que posee el cómic, hay que tener en cuenta varios factores para que el material no cree incomodidad entre sus alumnos. En ese sentido, es conveniente decidir si es o no oportuno plantear en el aula materiales que presenten contenidos que puedan ser percibidos con diferentes sensibilidades por parte de algunos estudiantes y que pueda suponer que no empaticen con la actividad. El profesor deberá ser consciente de cuáles son esos temas, y considerará pertinente o no el incidir en ellos.

Para poder diseñar actividades en torno al cómic, cabe tener en cuenta una serie de consideraciones y pautas que permitan su aprovechamiento. En este sentido, tomaremos algunas de las propuestas que recoge Rojas Gordillo (2002). Entre estas, cabe destacar que las actividades se plantean como complementarias a la clase. En primer lugar, habrá que adaptar las actividades al nivel de competencia del grupo de alumnos y a sus características. La actividad deberá evitar, si es posible, el trabajo individual, fomentando el trabajo en parejas y grupos más numerosos. Para que este engranaje de la actividad surta efecto, el docente deberá prestar mucha atención a la elaboración y explicación de las instrucciones. Las actividades seguirán un mismo patrón de secuencia: lectura por parte de los alumnos, ejercicios (generalmente individuales o por parejas, con explotación de la expresión oral y la escrita) y realización de un debate.

Por lo general, una unidad de aprendizaje se divide en diferentes partes: explotación situacional donde se anima a los alumnos a expresar su propio conocimiento, una fase de investigación y explotación de la información y una fase de síntesis en la que los alumnos deben reinvertir lo que han aprendido con el fin de comunicarse con sus compañeros, el profesor y la familia o comunidad. Es en esta fase que se encuentra el uso narrativo más frecuente. En estrecha relación con la producción de textos deben presentar un informe de un hito con sus propias palabras; puede presentar el aspecto de una narración histórica, un relato ficticio, una presentación o una conferencia.

Debemos considerar, como señala García (1998), que el aprendizaje histórico se vuelve más significativo si está implicado el compromiso emocional y la identificación. Podemos decir que adquiere nuevas posibilidades y horizontes si va acompañado de la curiosidad, la pasión y la imaginación; y nuestro objetivo es apoyar el logro de habilidades intelectuales de pensamiento histórico relacionado al ofrecer situaciones-problema a través del cuestionamiento de la imágenes. Este enfoque es el siguiente:

1. Proponer un problema.
2. Hacer suposiciones.
3. Búsqueda de documentos utilizados para apoyar la evidencia.
4. Analizar los documentos escritos y figurativos.
5. Organizar una síntesis a partir de la superposición de estos documentos.
6. Comunicar esta síntesis.

Dada la magnitud de la producción de cómics que se ocupan de temas históricos, sobretodo en el ámbito francófono, debemos admitir que el cómic merece ser considerado una construcción de los medios de comunicación sobre el conocimiento histórico. Frente a esta producción los lectores deben desarrollar su espíritu crítico con el contenido transmitido: trazando los principales referentes necesarios para despojar la estructura del cómic, el escenario por un lado y en el otro las imágenes; juzgando la relevancia del autor desde una perspectiva histórica; evaluando la calidad de la representación del objeto histórico presentado en el cómic: identificando los elementos de ficción destacables.

La clave para conseguir todo ello es involucrarlos gracias a que los cómics dividen el texto en partes manejables que se apoyan en imágenes que ayudan a los lectores a aumentar su vocabulario a través de la conexión entre las palabras y las imágenes permitiendo que todos los estudiantes participen en las discusiones y compartan el trabajo de la unidad. Así pues los beneficios de las novelas gráficas y cómics en el aula son muy amplias:

- Involucra a los lectores que aprenden visualmente, y que se sienten cómodos con los medios visuales
- Aumenta su vocabulario
- Abre la mente a nuevas formas de narración y aumenta su imaginación, a través de la combinación única de texto e imágenes utilizadas en los cómics de tipo histórico.

Los docentes son cada vez más conscientes de la necesidad de abordar los distintos estilos de aprendizaje de los estudiantes. Gardner (1983) en su teoría de las inteligencias múltiples, defiende que los estudiantes aprenden de diferentes maneras, y este aprendizaje diferenciado permite a más estudiantes lograr el éxito. Y una

manera de abordarlas es mediante la construcción de alternativas y opciones y la creación de tareas o actividades que utilicen múltiples estilos de aprendizaje. Los cómics y novelas gráficas tienen mucho que decir, motivan, proporcionan apoyo a los lectores con dificultades, enriquecen los conocimientos de los lectores consumados y son altamente eficaces en la enseñanza de contenidos y materiales, a veces aburridos, en áreas como los estudios sociales: el cómic transmite grandes cantidades de información en un corto espacio de tiempo, el procesamiento de texto junto a imágenes conduce a una mejor recuperación y transferencia del aprendizaje. Experimentos neurológicos han demostrado que en diferentes áreas del cerebro el emparejamiento de una imagen con el texto conduce a una mayor retención de la memoria. Una vez que el alumno comienza a decodificar el formato cómic le permite leer mucho mejor historias complejas que con el texto tradicional y la ilustración, empujando a los estudiantes a utilizar habilidades de pensamiento de alto nivel tales como la inferencia y la síntesis.

La integración del área de las ciencias humanas y sociales hace necesario un punto de encuentro entre las distintas disciplinas: historia, geografía, sociología, economía, antropología, ciencia política. La selección de un cuerpo de conceptos organizadores comunes a todas ellas es imprescindible en este enfoque integrado a fin de permitirnos explicar la realidad del mundo en que vivimos y analizar sus problemas en un marco epistemológico compartido. El currículum oficial<sup>1</sup> será el que determine

---

<sup>1</sup> Real Decreto 126/2014, de 28 de febrero, por el que se establece el currículo básico de la Educación Primaria. BOE n.º 52

b) Ciencias Sociales.

A través de los contenidos del Bloque, Vivir en sociedad, será posible iniciar un proceso de comprensión acerca de las formas de reconocer las características de los distintos grupos sociales, respetando y valorando sus diferencias, quiénes son sus integrantes, cómo se distribuyen en el espacio físico, de qué manera se distribuye el trabajo entre sus miembros, cómo se producen y reparten los bienes.

En el Bloque, Las huellas del tiempo, se trabajará la comprensión de conceptos como el tiempo histórico y su medida, la capacidad de ordenar temporalmente algunos hechos históricos relevantes utilizando para ello las nociones de sucesión, duración y simultaneidad. Se estudiarán las grandes etapas históricas de la Humanidad para adquirir la idea de edad de la Historia y datar las cinco edades de la Historia, asociadas a los hechos que marcan sus inicios y sus finales, para lo que es preciso conocer las condiciones históricas, eventos y figuras en diferentes periodos de tiempo.

Es importante que el alumnado desarrolle la curiosidad por conocer las formas de vida humana en el pasado y que valore la importancia que tienen los restos para el conocimiento y estudio de la historia.

El área fomenta el desarrollo de hábitos de trabajo individual y de equipo, además del esfuerzo como elemento esencial del proceso de aprendizaje y de responsabilidad en el estudio, así como actitudes de confianza en sí mismo, sentido crítico, iniciativa personal, curiosidad, interés y creatividad en el aprendizaje.

La finalidad última del área es conseguir la transmisión y puesta en práctica de valores que favorezcan la libertad personal, la responsabilidad, la ciudadanía democrática, la solidaridad, la tolerancia, la igualdad, el respeto y la justicia, así como que ayuden a superar cualquier tipo de discriminación.

Real Decreto 1105/2014, de 26 de diciembre, por el que se establece el currículo básico de la Educación Secundaria Obligatoria y del Bachillerato. BOE N.º 3



nuestra actuación en el aula, con la adecuación, más que pertinente, de los objetivos siguientes:

- Procurar la información necesaria para situar a los alumnos en el marco cultural y social en el que viven.
- Ayudar a los alumnos a analizar e interpretar este conocimiento, de manera que comprendan su mundo y valoren la intencionalidad de las interpretaciones que se hacen acerca de sus problemas.
- Presentar los contenidos de tal modo que la naturaleza de las tareas ayude al alumno a traducir sus conocimientos en comportamiento social democrático y solidario.

Siendo los conceptos clave en la didáctica de las ciencias humanas y sociales:

La identidad–alteridad: supone el conocimiento de uno mismo y de los demás, su trabajo en el aula favorece en los alumnos actitudes de respeto y tolerancia para todas las personas.

La causalidad múltiple: todos los procesos sociales se explican por medio de múltiples causas que derivan en diversas consecuencias ya que la realidad social con su complejidad no se puede simplificar por medio de la causalidad lineal causa-consecuencia.

El cambio y la continuidad: los procesos sociales son dinámicos y están sujetos a cambios, por lo cual vivimos en un mundo variable, cambiante, por lo cual los aprendizajes han de proporcionar herramientas y estrategias de indagación y comprensión de la realidad.

La diversidad: en la sociedad conviven grupos de personas muy diversas, (ya sea por opiniones gustos y preferencias diferentes, religiones que profesan, ideologías

---

La geografía y la historia son dos disciplinas, que facilitan el conocimiento de la dimensión social del ser humano. Se pueden abordar los problemas sociales que el alumnado habrá de afrontar como ciudadano y aprender a vivir en sociedad, asumiendo los valores que la fundamentan: la convivencia democrática, la cooperación, el respeto a los demás y el uso sostenible de los recursos naturales.

Por su parte la historia contribuye a crear marcos de pensamiento que permiten comprender la dimensión temporal y causal de los fenómenos históricos, construir explicaciones que tengan en cuenta los motivos, las creencias y los proyectos de los individuos y los grupos sociales en un determinado contexto histórico, comparar las formas de vida de sociedades en diferentes lugares y épocas, comprender los procesos de cambio y las continuidades propias de los asuntos humanos. La historia como ciencia del cambio social también permite entender la diversidad y complejidad de la experiencia humana, las relaciones entre diferentes grupos y los desafíos y conflictos que debieron afrontar.

El aprendizaje histórico también fomenta la habilidad y el hábito de pensar de modo crítico, el gusto por indagar sobre el pasado, el plantearse preguntas abiertas y tratar de responderlas analizando y evaluando una variedad de fuentes, buscar evidencias, comparar e interrelacionar hechos. Asimismo, este aprendizaje histórico permite al alumnado comprender la historia como una construcción humana en la que muchos de sus juicios están sometidos a la duda y al debate que genera nuevas preguntas y entender así por qué los historiadores están continuamente reinterpretando el pasado, no solo porque aparecen nuevas evidencias, sino porque se vuelven a pensar las preguntas.



posiciones políticas, científicas, procedencia territorial, étnica, cultural) reproduciendo en ocasiones un mosaico social.

La desigualdad: la sociedad no es equitativa, todas las personas no tienen las mismas oportunidades, ni el mismo poder, ni la misma riqueza que les permita satisfacer de un modo digno las necesidades sociales. No hay que naturalizar esta realidad, sino construir los caminos para potenciar la igualdad de oportunidades, independientemente del género, la edad, la procedencia social, etc.

El conflicto: el mundo social se caracteriza por los intereses, las contradicciones, las necesidades contrapuestas y las distintas visiones de la realidad. Los conflictos forman parte ineludible de nuestra sociedad, pueden aparecer tensiones, algunas veces como formas violentas.

## Conclusión

Uno de los hechos que caracterizarán a la educación básica en el siglo XXI es la necesidad de incluir entre sus finalidades el desarrollo de un nuevo modelo destinado a la adquisición de competencias necesarias para interactuar con el universo de la Sociedad Informacional, adecuar el discurso a la eficacia comunicativa. En este sentido, el cómic ofrece indudables ventajas por la inmediatez y facilidad de ejecución, la componente motivadora que conlleva y la riqueza artística y narrativa que ofrece<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Competencias sociales y cívicas. Los enfoques metodológicos acordes con el aprendizaje competencial promueven la participación e implicación del alumnado. Dichos enfoques incluyen y dan coherencia al uso de múltiples recursos, desde variados materiales didácticos hasta el uso de información presentada a través de diversos formatos y medios, y a diferentes procedimientos que pueden favorecer distintos estilos de aprendizaje. Esta diversificación de actividades, recursos y contenidos facilitará la atención a la diversidad en el aula.

La competencia social implica comprender y analizar de manera crítica los códigos de conducta y los usos generalmente aceptados en las distintas sociedades y entornos, así como sus tensiones y procesos de cambio.

También se requieren destrezas como la capacidad de comunicarse de una manera constructiva en distintos entornos sociales y culturales, mostrar tolerancia, expresar y comprender puntos de vista diferentes, negociar sabiendo inspirar confianza y sentir empatía.

La competencia cívica se basa en el conocimiento crítico de los conceptos de democracia, justicia, igualdad, ciudadanía y derechos humanos y civiles. Esto incluye el conocimiento de los acontecimientos contemporáneos, así como la comprensión de los procesos sociales y culturales de carácter migratorio que implican la existencia de sociedades multiculturales en el mundo globalizado.

Las destrezas de esta competencia están relacionadas con la habilidad para interactuar eficazmente en el ámbito público y para manifestar solidaridad e interés por resolver los problemas que afecten al entorno escolar y a la comunidad. Conlleva la reflexión crítica y creativa y la participación constructiva en las actividades del ámbito mediato e inmediato.

Las actitudes y valores inherentes a esta competencia supone ser capaz de ponerse en el lugar del otro, aceptar las diferencias, ser tolerante y respetar los valores, las creencias, las culturas y la historia personal y colectiva de los otros.

En este sentido podemos mostrar cómo el cómic o la narrativa gráfica se puede utilizar como una herramienta de enseñanza de las ciencias sociales, la historia, en el aula. El cómic es un apoyo de la enseñanza, una herramienta con cualidades: puede ser utilizado en todos los ciclos, ya sea en uno de sus aspectos, por partes o en su totalidad; es un factor motivador para los estudiantes, es a la vez apoyo y conocimiento, información y expresión, promueve la interdisciplinariedad, se usa fácilmente para crear proyectos de clase, involucra a los estudiantes en el desarrollo de sus conocimientos y a través de la implementación de un proyecto, favorece el autoaprendizaje.

En el desafío por involucrar a los estudiantes en el aprendizaje, los cómics pueden llegar a ser una herramienta formidable sirviendo como paso intermedio para disciplinas y conceptos difíciles; también resultan particularmente útiles para los alumnos de aprendizaje lento en las clases regulares: mediante la incorporación de la cultura popular en el currículum se puede salvar la separación que muchos estudiantes sienten entre su vida dentro y fuera del aula; además, la inclusión de los medios de comunicación populares promueve la alfabetización mediática y se anima a los estudiantes a convertirse en consumidores críticos. ¡

El uso del cómic para enseñar historia nos parece una buena fórmula ya que crea un verdadero incentivo incluso para los estudiantes que no están generalmente interesados. Además les acercan elementos de la vida cotidiana de la época, y posibilita la lectura de diversos documentos y fuentes que son a menudo un problema. Los docentes pueden encontrar en las historias en secuencia una mediación eficaz para la enseñanza y se pueden aprovechar en prácticamente cualquier tema y en prácticamente cualquier nivel y etapa educativa. En definitiva el cómic de tipo histórico o historizante, presenta las siguientes ventajas:

- Motiva a los alumnos por su fácil lectura.
- Dota a la clase de un ambiente ameno.
- Constituye un material breve, rico lingüísticamente, con sintaxis sencilla y muy accesible para cualquier tipo de lector.
- Trata de temas actuales y otros que no lo son, pero que guardan entre ellos vinculación y vigencia y son fácilmente tratables en el ámbito de la clase.
- Posee un soporte gráfico, que permite la lectura del mensaje gestual, de movimiento, de la imagen, etc.
- Facilita el desarrollo de diversas capacidades: comprensión, interpretación, síntesis, sentido temporal y espacial, indagación...

Por lo tanto, frente a estereotipos y prejuicios transformar las clases dentro de un currículum abierto y flexible, mediante trabajo cooperativo, no podemos hacer siempre lo mismo y esperar resultados diferentes. Esta función de motor, de enganche, de fuente para canalizar, no es tarea individual sino de equipo, lo que no

significa que todo el claustro trabaje con cómics en sus áreas, sino trabajar de otra manera, ser permeable al cambio metodológico. Evidentemente las teorías implícitas, las creencias del profesor, tienen mucho que ver con lo vivido, con lo aprendido (el profesorado reflexiona sobre qué cómics han leído, de qué tipo...) Ya dice Mora (2013) que sin emoción no hay aprendizaje (convivir, aprender juntos, con proyectos conjuntos para la vida) no se puede enseñar algo sin disfrutar de ello; y lo mejor es enseñar lo que uno tiene pasión, así apasionará a los alumnos

No obstante lo anterior, no podemos pensar que el uso de la narrativa gráfica va a suponer una revolución, pretendemos un cambio persona a persona, una lluvia fina y constante.

\* \* \*

### **Anexo 1. Propuestas didácticas a partir del libro ilustrado por Paco Roca *Asalto al fuerte de los ángeles***

Hemos procurado que las actividades mantengan un equilibrio en el tratamiento de los ejes básicos que fundamentan la metodología didáctica actual, que pretende en el alumnado la asimilación de conceptos, como el tiempo histórico, la causalidad... pero, sobre todo, que los procedimientos y las actitudes tengan una relevancia especial en su formación y educación integral. Todas las actividades que se plantean son opcionales y el profesorado escogerá las más adecuadas de acuerdo con las características de edad e intereses de los alumnos.



Fig. 4.

Plantear un trabajo a partir de un cómic histórico implica que hay que proponer una pauta de análisis poniendo especial énfasis en la contextualización previa. En este sentido potenciar la utilización de literatura de ficción en general supone una estrategia válida para reflexionar sobre esta temática. De ello se desprende que la historia se puede estudiar de muchas maneras diferentes, en la enseñanza primaria o secundaria e incluso en el espacio no formal de enseñanza-aprendizaje. En este sentido, nuestra voluntad es facilitar sugerencias para que los docentes puedan trabajar, pudiendo insertar las actividades en unidades didácticas integradas previstas o de nueva construcción. Las propuestas tienen en cuenta el desarrollo de la metodología en el aula de las disciplinas que estudian el pasado de las sociedades. En fuentes secundarias se propone trabajar con fuentes visuales, sobre iconografía e imágenes. Todos esos diferentes ámbitos pretenden aproximarnos a la vida cotidiana; considerando que la mejor manera de hacerlo es permitir que el alumnado confronte puntos de vista contradictorios sobre el pasado.

Esta *ludificación* tiene por objeto introducir estructuras creativas e innovadoras provenientes del juego para convertir una actividad *a priori* aburrida en otra actividad que motive a la persona a participar en ella. En este sentido, pretende persuadir al alumno para que transforme una simple tarea en un reto atractivo y de una u otra manera se ha practicado desde siempre para facilitar el aprendizaje. La imagen, la ilustración y el cómic, se manifiestan como un fenómeno social: es importante en el ámbito cultural de las sociedades occidentales, comportándose como catalizador en el cerebro, lo que facilita la construcción del conocimiento. En este sentido, el ilustrador recrea y reinterpreta la memoria; la popularización de la historia mediante los diferentes referentes que les son propios permiten al imaginario que pueda ser abordado por una doble perspectiva, convirtiendo al historiador de la ilustración en una especie de arqueólogo.

La creación de *fanzines* y *dossiers* en presentaciones tipo *powerpoint* o *prezzi*, también pueden resultar muy motivadoras. Para la creación de un cómic, se recomienda hacer una investigación previa sobre aspectos de indumentaria, vida cotidiana..., para que las escenas sean cuanto más rigurosas mejor.

Se puede recrear de forma libre una narración, carta a algún familiar, una noticia periodística, un artículo de opinión... De este modo se pretende que el alumnado comprenda y reviva de una forma diferente el relato del asedio de 1839, asimilando los contenidos históricos de forma más lúdica, participativa y cooperativa.

## Actividades

Realización de ejes cronológicos: establece relaciones con la medida temporal ayuda a situar etapas y hechos de la contienda, además de permitir comprender el paso del tiempo y situar los acontecimientos e interrelacionarlos.

Realización de murales: para contextualizar el período y tomar referentes que ayuden a movernos en el tiempo, asociando imágenes a periodos. Las formas de las casas, los vestidos, la alimentación, etc., son los que acaban dándonos la imagen de un determinado período. También se puedan relacionar con acontecimientos anteriores y posteriores, con aspectos sincrónicos al conflicto y que puedan haber ocurrido en otros lugares.

Personajes: entender un conflicto o acontecimiento no es fácil, y más si no tenemos una imagen clara de todos sus protagonistas. Así que, con la propuesta que presentamos tratamos de interrelacionar las diferentes fuerzas implicadas y sus comandantes. La elaboración de biografías es una actividad muy recomendable. Podemos proponer diferentes personajes que aparecen en las ilustraciones y estudiarlos con mayor o menor profundidad. Estudiar la implicación de las personas en los hechos históricos es muy importante, ya que las personas toman decisiones y sus actuaciones afectan a mucha gente.

Vida cotidiana: su conocimiento permite trabajar una historia más próxima a la realidad del alumno y de su entorno, conociendo la actividad diaria de la vida de personas anónimas, de sus costumbres y valores. Trabajar con fuentes históricas variadas, con los cómics, debe hacer posible una aproximación amable al conocimiento histórico sin perder rigor. La aproximación a aspectos de la vida cotidiana es, por lo tanto, muy interesante y se invitará al alumnado a recrear la vida de época. Entender qué comían y cómo cocinaban las personas de otras épocas permite reflexionar sobre los alimentos a su alcance, su conservación y transporte. En Historia los juegos de estrategia y simulación acostumbran a reproducir escenarios y agentes que deciden sobre situaciones del pasado, de forma que generan ucronías; estas reflexiones sobre lo que habría podido pasar pero no pasó tienen un alto interés educativo en cuanto instruyen en la diversidad y en la relatividad de situaciones y decisiones.

### Algunas cuestiones para debatir con imágenes

- La escena muestra una parte del campo de batalla en la actualidad. Compárala con la fotografía y con las descripciones proporcionadas en los textos.
- Realiza un dibujo o ilustración basada en la batalla en cualquiera de sus fases.

- Examina la imagen y sugiere las razones por las cuales los distintos fuertes se construyeron en sus lugares específicos considerando el papel de la tecnología militar existente en ese momento.
- Compara la Torre de Castro y el fuerte de los Ángeles. ¿Cuáles son algunas semejanzas y diferencias entre los dos? ¿Cuáles son algunos de los factores que pueden explicar las diferencias?
- ¿Por qué era el fuerte de los Ángeles era considerado un objetivo importante en la Guerra Civil?
- ¿Por qué crees que la fortaleza fue levantada en el lugar que se eligió?
- ¿Por qué crees que es importante preservar el castillo de cualquier desarrollo futuro?
- ¿Cuál era la importancia del río Turia tanto para los nacionales como para los carlistas.
- De los informes presentados después de la batalla, ¿cuál ofrece la información más completa y descriptiva? ¿Cuál está escrito con mayor claridad? En tu opinión, ¿cuál es el informe más valioso para un historiador y por qué?
- ¿Cómo reconoce cada comandante los esfuerzos de los hombres que lucharon bajo sus órdenes en estos informes de batalla?
- Al presentar los informes a sus superiores, ¿alguna de las evaluaciones de los resultados de la batalla de los oficiales, fue escrito para impresionar a un supervisor? ¿Por qué? ¿Cómo estos informes difieren de lo que podrían contar los soldados?
- Describe con tus palabras lo que los soldados vieron y experimentaron en la mañana del 2 de agosto de 1839, lo que sentían en el campo de batalla y escribe el diario imaginario como un soldado.
- Examina las condiciones de los prisioneros en la guerra.
- Analiza la violencia de la guerra a través de los ojos de las mujeres jóvenes cuyos hogares se encontraban en medio de una batalla importante y un continuo conflicto.
- Considera el impacto que la guerra tuvo en aquellos cuyas propiedades se convirtieron en parte del campo de batalla y sus efectos sobre las gentes de la Serranía.

Analiza las personas clave y las decisiones críticas

- Si fueras el coronel Ortiz, ¿hubieras actuado de forma diferente? ¿Cómo?
- Si fueses el gobernador Codorniu ¿cómo hubieras situado a tus soldados y suministros en el fuerte en 1839? ¿Te habrías rendido ante la demanda de Azpiroz? Justifica tu respuesta.
- ¿Por qué el gobernador Codorniu se sentía obligado a proteger la fortaleza? Lista de razones por la que debería haberla rendido. ¿Cuándo crees que la lealtad al país reemplaza a las lealtades personales?

En grupos, poned en común lo que sabéis sobre la Guerra Carlista

- ¿Cuándo tuvo lugar?
- ¿Quiénes participaron?
- ¿Cuáles fueron las causas?
- ¿Quién ganó la guerra y qué factores determinaron la victoria?
- ¿Qué consecuencias tuvo la guerra?
- ¿Podría haberse evitado?

### Un repertorio, orientativo, no exhaustivo, en español

TÍTULO	AUTOR	AÑO PUBL.	EDITORIAL	CRONOLOGÍA HISTÓRICA	ETAPA EDUCATIVA
<i>Bc. 50 aniversario</i>	Hart, J	2008	Astiberri	Prehistoria Humor	Primaria/ Secundaria
<i>Neandertal</i>	Roudier	2012	Norma	Prehistoria	Secundaria
<i>300</i>	Miller, F	2000	Norma	Edad Antigua	Secundaria
<i>La Edad del Bronce</i>	Shanower, E.	2003	Azane	Edad Antigua Troya	Secundaria
<i>La Odisea</i>	Martin Saurí	2007	Norma	Edad Antigua	Secundaria
<i>El misterio de la gran pirámide Blake&amp;Mortimer</i>	Jacobs, E.P.	2008	Norma	Egipto	Primaria/ Secundaria
<i>Keos</i>	Martin, J.	2010	Netcom2	Egipto	Primaria/ Secundaria
<i>Ella Mahe</i>	Martin, J.	2010	Netcom2	Egipto	Secundaria
<i>Alix</i>	Martin, J.	2010	Netcom2	Roma	Primaria/ Secundaria
<i>Astérix el galo</i>	Gosciny, R- Uderzo, A	2007	Salvat	Roma	Primaria/ Secundaria
<i>Las águilas de Roma</i>	Marini, E.	2008	Norma	Roma	Secundaria
<i>Los viajes de Alix</i>	Martin, J.	2004	Glenat	Roma	Primaria/ Secundaria
<i>Murena</i>	Dufaux, J- Delaby, P	2003-	Planeta-De Agostini	Roma	Secundaria
<i>Vae Victis</i>	Rocca-Milton	2006	Yermo	Roma	Secundaria
<i>El Cid</i>	Hernandez	1984	Ikusager	Edad Media	Secundaria

	palacios, A				
<i>El guerrero del antifaz</i>	Gago, M	2012	Planeta de Agostini	Edad Media	Secundaria
<i>El Capitán Trueno</i>	Ambrós	2006	Ediciones B	Edad Media	Secundaria
<i>Los compañeros del crepúsculo</i>	Bourgeon, F	1990	Norma	Edad Media	Secundaria
<i>El Jabato</i>	Mora, V	2008	Ediciones B	Edad Media	Secundaria
<i>Las torres de Bois-Maury</i>	Hermann	1991-1999	Norma	Edad Media	Secundaria
<i>Los caminos del Señor</i>	Calderón, J	2014	Yermo	Edad Media	Secundaria
<i>Olafo</i>	Browne, D	1985	Zinco	Edad Media Humor	Primaria/Secundaria
<i>El Príncipe Valiente</i>	Foster, H.	1988	Ediciones B	Edad Media	Secundaria
<i>Roncesvalles</i>	Hernandez palacios, A	1980	Ikusager	Edad Media	Secundaria
<i>Jhen</i>	Martin, J.	2010	Netcom2	Edad Media	Secundaria
<i>Vasco</i>	Chaillet, G.	2010	Netcom2	Edad Media/Renacimiento	Secundaria
<i>Conquistador</i>	Dufaux, J	2015	Norma	Edad Moderna	Secundaria
<i>El otro mar</i>	Zapico, A.	2012	Astiberri	Edad Moderna	Secundaria
<i>Grandes héroes: el descubrimiento del mundo</i>	Battaglia, D	1981	Planeta	Edad Moderna	Secundaria
<i>La conquista de Nueva España: el oro y la sangre (Relatos del Nuevo Mundo)</i>	Hernández Palacios, A	1992	Planeta-Agostini	Edad Moderna	Secundaria
<i>Eymerich</i>	Sal, D.	2010	Astiberri	Edad Moderna Inquisición	Secundaria
<i>La Batalla</i>	Gil-Richaud	2015	Ponent mon	Edad Moderna Napoleón	Secundaria
<i>Las 7 vidas del gavián</i>	Cothias, P-Juillard, A	1989-1992	Norma	Edad Moderna	Secundaria
<i>Los pasajeros del viento</i>	Bourgeon, F.	1988	Norma	Edad Moderna Esclavismo	Secundaria
<i>Sambre:</i>	Ys-laire	2009	Glénat	Edad Moderna Revolución francesa de 1848	Secundaria
<i>Ana Frank</i>	Jacobson, S.-Colon, E.	2010	Norma	Siglo XX 2ª Guerra Mundial	Secundaria
<i>Atrapado en Belchite</i>	Llobell, S	2015	Autoedición	Siglo XX Guerra civil	Secundaria
<i>Adictos a la guerra</i>	Andreas, J.	2004	Astiberri	Siglo XX Antimilitarismo	Secundaria
<i>Ciudad de piedras (Berlín I)</i>	Lutes, J	2008	Astiberri	Siglo XX República de Weimar	Secundaria
<i>Corto Maltés</i>	Pratt, H	1992	Norma	Siglo XX Entreguerras	Secundaria
<i>Deo gratias</i>	Stassen, JP	2008	Planeta Deagostini	Siglo XX Genocidio de Ruanda	Secundaria
<i>Eloy</i>	Hernandez palacios, A.	1979	Ikusager	Siglo XX Guerra Civil	Secundaria
<i>Flechas y Pelayos</i>	AAVV	2000	Agualarga	Siglo XX	Secundaria



				Guerra Civil Postguerra	
<i>Hazañas bélicas</i>	Boixcar	2012	Editores de Tebeos	Siglo XX Guerra Civil 2ª Guerra Mundial	Secundaria
<i>La guerra de las trincheras</i>	Tardi, J	1994	Norma	Siglo XX 1ª Guerra Mundial	Secundaria
<i>Las falanges del Orden Negro</i>	Bilal, E – C, Pierre	2004	Norma	Siglo XX Postguerra	Secundaria
<i>Los surcos del azar</i>	Roca, P.	2013	Astiberri	Siglo XX Guerra Civil. 2ª Guerra Mundial	Secundaria
<i>Maus: relato de un superviviente</i>	Spiegelman, A	2007	Random House Mondadori	Siglo XX Holocausto	Secundaria
<i>Nam</i>	Murra, D; Golden, M	2011	Panini Comics	Siglo XX Guerra de Vietnam	Secundaria
<i>No pasarán</i>	Giardino, V	2000	Norma	Siglo XX Guerra Civil	Secundaria
<i>Notas al pie de Gaza</i>	Sacco, J	2010	Random House Mondadori	Siglo XX Israel-Palestina	Secundaria
<i>Paracuellos</i>	Gimenez, C	2011	Debolsillo	Siglo XX Postguerra	Secundaria
<i>Persépolis</i>	Satrapi, M.	2002	Norma	Siglo XX Irán	Secundaria
<i>Pies descalzos</i>	Nakazawa, K	2015	Debolsillo	Siglo XX Bomba atómica	Secundaria
<i>Pyongyang</i>	Delisle, G	2015	Astiberri	Siglo XX Corea del Norte	Secundaria
<i>Sturmtruppen</i>	Bonvi	2007	Nuevas fronteras del Arte	Siglo XX 2ª Guerra Mundial Humorístico	Secundaria
<i>Las aventuras de Tintin</i>	Hergé	1929	Ed Juventud	Siglo XX	Primaria/ Secundaria
<i>Una vida en China</i>	Otie, P	2010	Astiberri	Siglo XX Evolución de la RPCChina	Secundaria
<i>V de Vendetta</i>	Moore, A.	2005	Norma	Ucronía Ciencia Ficción	Secundaria

## BIBLIOGRAFÍA

---

- AA.VV. (1979). *Histoire et bande dessinée. Actes du 2e Colloque International « Éducation et bande dessinée »*, La Roque d'Anthéron
- BRUNER, Jerome (2006). *Actos de significado: más allá de la revolución cognitiva*, Madrid, Alianza.
- GARDNER, Howard (1987). *Estructuras de la mente: la teoría de las inteligencias múltiples*. FCE Mexico.
- MORA, Francisco (2013). *Neuroeducación*, Madrid, Alianza Editorial.
- PÉREZ SILLER, Javier ; RADKAU GARCÍA, Verena; coord. (1998). *Identidad en el imaginario nacional. Reescritura y enseñanza de la Historia*. Instituto Georg-Heckert, BUAP Puebla.
- PIVARD, Gilles (2010). *La Tapisserie de Bayeux en bande dessinée* Orep Editions Bayeux
- RODRÍGUEZ-DIÉGUEZ, José Luis (1988). *El cómic y su utilización didáctica. Los tebeos en la enseñanza*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A.
- RODRÍGUEZ MORENO, José Joaquín (2011). *El cómic como herramienta pedagógica para el estudio de la Guerra de Independencia española y la Constitución de 1812*. Universidad de Cadiz
- ROJAS GORDILLO, Carmen (2002). "Diseño de actividades lúdicas para la clase de E/LE sobre tebeos españoles con material de Internet". Actas del X Seminario de Dificultades Específicas de la Enseñanza del Español a Lusohablantes Sao Paulo.
- RUIZ ZAPATERO, Gonzalo (1997). "Héroes de piedra en papel: la Prehistoria en el cómic", *Complutum* 8, pp. 285-310.
- SEBASTIÁN, Vicent; ROCA, Paco. (2015). *Asalto al fuerte de los Ángeles*. Prólogo de J.M. Fernández Soria. Ilustraciones de Paco Roca. Ayuntamiento de Chulilla. Valencia
- <http://www.mecd.gob.es/educacion-mecd/mc/lomce/el-curriculo/curriculo-primaria-eso-bachillerato/competencias-clave/social-civica.html> [6 de abril de 2016]
- [http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/novela\\_historica/comic/](http://www.bne.es/es/Micrositios/Guias/novela_historica/comic/) [6 de abril de 2016]

# TRANSICIÓN FEMENINA. CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD DE GÉNERO EN EL PRIMER CÓMIC FEMINISTA ESPAÑOL

FEMININE TRANSITION. CONSTRUCTION OF GENDER IDENTITY  
IN THE FIRST SPANISH FEMINIST COMIC

**ANETA VASILEVA IVANOVA**  
Universitat de València

## 1. Genealogías imposibles y reales

Si todas las formas artísticas tienen su genealogía, la del nuevo cómic femenino nacido a finales de la Transición española era una genealogía de imposibilidades. Por un lado, era muy difícil encontrar referencias en el anterior tebeo para chicas, producido mayoritariamente por mujeres. Este medio había sufrido una (casi igualmente imposible) evolución a lo largo de los años de la dictadura. No tanto debido al hecho de que los príncipes azules que salvaban a las virtuosas jóvenes, con las que se identificaban las lectoras, cambiaron sus disfraces por los trajes de prósperos *parvenus* desarrollistas. Más bien o más importante, por la sutil hibridación de los medios estilísticos, que incorporaron recursos del cine, la televisión y la moda al frustrado sueño de modernidad de protagonistas y lectoras; una modernidad estructuralmente maniatada por la degradante ideología del cuento de hadas que nunca abandonó. Así, ya desde antes del inicio de la Transición, las protagonistas de los tebeos para chicas con cierto ánimo de incordiar, pero sin dejar de ser fieles a la vez a la moda y a la familia, empezaron a tener cada vez menos edad, y esta progresión de lo inofensivo, acompañada por la transformación del sector editorial, por fuerza dejó el campo libre para la llegada de un tipo muy diferente de imagen femenina adulta (Ramírez, 1975: 63 y ss.; Medina, 2010; Vasileva, 2014: 72 y ss.).

Sin embargo, tampoco parecía posible que este nuevo cómic tuviese un origen en el mundo del destape gráfico, la imagen adulta que ya había iniciado sus andanzas

antes del final oficial del régimen, a mano de hombres y destinada a los hombres. Los factores que abrieron la válvula de escape que fue el destape, convirtiendo el cuerpo desnudo femenino en un símbolo banalizado del cambio político ya han sido analizados, aunque no suficientemente para corresponder a un proceso cuantitativamente tan importante (Ponce Berenguer, 2004; Lladó, 2001). Y, pecando por obviar, también hemos omitido analizar por qué las particularidades de este simbolismo encarnado no facilitaban la identificación de la mujer. Si revisamos los millares de imágenes coetáneas a la Transición, encontramos una serie de tópicos sospechosamente limitados y multiplicados según el principio de la avalancha.

En viñetas, portadas y chistes gráficos (y en una analogía muy cercana a lo que sucedía en la gran pantalla), el cuerpo femenino fue un objeto de consumo, moneda de intercambio o cebo publicitario para la adquisición de otros objetos igualmente o menos accesibles que él. También eran un sinfín las imágenes que mostraban este cuerpo como pasivo receptor de los deseos o de la violencia machista, cuando no es que llegaba incluso a pedir apasionadamente ser herido y cosificado, un tema muy a la par con el también omnipresente desfile de mujeres simple y llanamente idiotas y por esto aún más deseables.

La otra línea omnipresente fue la que usaba a la mujer desnuda para proyectar sobre su cuerpo una serie de temores, mitos y fantasías derivadas del inconsciente, aquellas figuras que pueden ser aisladas, incluso más fácilmente que en los manuales del psicoanálisis, en el folclore popular escatológico. Un campeón indiscutible en el cómic adulto fue el mito de la vagina dentada o asesina, una figura a menudo curiosamente disfrazada de mujer desmesuradamente grande o insaciable y pariente directo de la leyenda del paraíso de órganos reproductivos, el "mar de tetas" tan favorable a interpretaciones gráficas vistosas. Otro mito favorito fue el de Pigmalión, el autor-artista divino que creaba la quimera sexual, la protagonista obediente e ideal, a medida de su... llamémosle ego. Aunque los testigos de la época fueron menos eufemísticos. Si en relación con el primer denominador común mencionado arriba, las interlocutoras más activas, desde *Vindicación feminista*, publicaban comentarios como: "Somos objetos de adorno, tontas fáciles. Nunca personas. Las personas, los seres humanos que aparecen, son siempre los hombres" (Balaguer, 1976: 56), sobre el tema de la Galatea gráfica fueron antológicas: "y el hombre creó a la mujer a su antojo y necesidad" (Moix, 1977: 30).

Y, sin embargo, el cómic feminista sí apareció en el seno de estas imágenes, bebió de ellas y las subvirtió creando contraestrategias desde las mismas estrategias que parecían haber condenado la autoexpresión femenina a la imposibilidad. Si decidiéramos investigar la sospecha de que debería más a su propio contexto político, que a difíciles "padres" como el cómic erótico masculino, la encontraríamos fundada en la abundante documentación escrita, visual y oral, de la que este artículo recoge solo una muestra representativa.

La revista arriba citada *Vindicación feminista* (1976-1979), publicación de significativamente agitada y corta vida, es quizás el espejo más fidedigno de los rasgos del movimiento a finales de los años setenta. Los temas tratados superan ampliamente la lucha por reformas legales para la solución de problemas más urgentes, como las largas batallas por la despenalización del adulterio y los anticonceptivos, por el derecho al divorcio o al aborto, y por visibilizar la violencia de género. Las imágenes hablan de una nueva sensibilidad que buscaba la dimensión política de la sexualidad o de las relaciones cotidianas. Muy a la par con las consignas gritadas en la calle por la minoría activa feminista, en un clima de conflictividad general y muy productiva: "Insumisión al servicio familiar obligatorio", "No somos esclavas", "Sexualidad no es reproducción" o "El placer es mío, caballero" (Larumbe, 2002: 71-84; Gil, 2011: 74-77). Pero dibujos y consignas dan también prueba de la búsqueda de un denominador común que fusionase las voces plurales en un sujeto político sin fisuras, la Mujer, una clase oprimida de identificación solidaria universal: "Yo también he abortado"; "Yo también soy puta" (*Vindicación feminista*, 1976-8).

A principios de los ochenta (el fin oficial de la Transición según el mayoritario y optimista consenso) y a medida que se conseguían los logros legales principales que el movimiento había reivindicado, sus estructuras, por lo demás inestables y de origen muy diverso, fueron fagocitadas por los partidos políticos, y la unidad del movimiento formalmente se perdió. En realidad, la década de los ochenta fue un periodo de cambio en el que numerosos grupos alternativos, lesbianas y transexuales, ocupas y ecologistas, colectivos críticos con el sistema, plantearon estrategias políticas a nivel personal y cotidiano, buscando unos fundamentos teóricos radicalmente nuevos (Gil, 2011: 75-81). Voces, cada vez más centrífugas, que buscaban abrir el debate desde lugares inusitados, y con una fuerza y originalidad que hoy parecen difíciles de creer para la generación que siguió al fin del feminismo único. Debate sobre la alteridad y la alternativa, tanto en lo más íntimo como en la percepción política del entorno. También un debate que reconocía una línea de continuidad, que divergía hasta perderse de vista. A partir de la cual, las activistas que evaluaban la evolución reciente podían plantear los pasos siguientes:

El movimiento feminista que nace a finales de la década de los sesenta (...) introduce un elemento esencial –en ruptura con todo puritanismo– la reivindicación de la sexualidad desde nuestra visión feminista (...) La reivindicación de una sexualidad en pugna contra la falocracia, de una sexualidad que no acepte que el pene, el falo elevado a la categoría de rey, sea el que dicte la norma. Tras esta primera valiente, pero en parte también ingenua, reivindicación de nuestro derecho a placer sexual (...) se escondían muchos debates (...) Era indudablemente una primera ruptura con la ideología sexual dominante. Pero era sólo esto (Oliván, 1984: 7-8).

En este ambiente, donde la reflexión sobre la autonomía y la diferencia sexual estuvo siempre a la orden del día, podemos situar las tres autoras cuyos trabajos

analizamos, y de cuyas genealogías tenemos testimonios firmados. Marika (María del Carmen Vila Migueloa), una de las pioneras de la historieta feminista, empezó a publicar a finales de los años setenta y sigue retando y reflexionando desde sus cómics, ilustraciones y aportaciones teóricas. La propia artista escribió sobre las genealogías artísticas de las autoras del periodo, buscándolas entre las pioneras del cómic feminista europeo y americano: Nicole Claveloux, Chantal Montellier, Cecilia Capuana o Trina Robbins y la española Nuria Pompeya (Vila, 2012). Ana Miralles, otra dibujante e ilustradora que prosiguió su actividad hasta hoy, fue presentada al público por la revista *Rambla* en 1982, donde señaló personalmente sus influencias: Milo Manara y Hugo Pratt (García, 1982: 62). La trayectoria de Roser Oduber fue diferente: dibujo en colaboración con el guionista Vendrell entre 1983 y 1985 (Barrero *et al.*, 2012). Su corto paso por el cómic, que desembocó en una carrera dedicada a la pintura abstracta, muestra una clara filiación no solo con el dibujo, sino también con la pintura surrealista. Los principales medios que difundieron su obra fueron las revistas de cómic de autor, entre las cuales, a inicios de los ochenta, destacó *Rambla*, publicada entre 1982 y 1985 en Barcelona por la editorial de los historietistas e ilustradores Josep María Beà y Luis García<sup>1</sup>.

Me parece muy importante matizar para no provocar interpretaciones erróneas: los cómics de autor no llegaron a alcanzar el impacto de otros cómics del periodo. Dentro de estas publicaciones para *progres*, las historietas femeninas representaron una proporción muy modesta y, difícilmente podrían llegar a ser la "parte favorita" de los lectores masculinos si, además, su temática o su novedosa abstracción les resultaba ajena cuando no críptica<sup>2</sup>. Sin embargo este carácter efímero y minoritario no contradice su vínculo con el mensaje de la minoría activa feminista, ni su influencia germinal.

---

<sup>1</sup> Las cabeceras asociadas a *Rambla* fueron *Rampa - Rambla*, *Rambla Quincenal* y *Rambla Rock*. Fue uno de los pocos intentos de autogestión que se concentró exclusivamente en los trabajos de artistas españoles. Según cuenta la propia Marika, su decisiva participación en la construcción de la publicación fue muy influenciada por el modelo de la revista alternativa francesa *Métal Hurlant* (conversaciones y entrevista con la artista, 8-9.03.2016).

<sup>2</sup> Conversaciones y entrevistas con antiguos lectores de Valencia, realizadas a lo largo de 2015.

## 2. La Una

Ya mencionamos que el redescubrimiento del cuerpo y la reivindicación del placer sexual específicamente femenino fueron temas clave para el más temprano movimiento feminista español, el de los años setenta. Una línea que encontró su expresión, pongamos un ejemplo entre muchos, en los famosos “grupos de auto-concienciación y auto-ayuda”. Si usted, lector o lectora, ha vivido la Transición, el entrecomillado podría evocarle una visión gráfica: el dibujo del espejo para exploración vaginal, aquel escandaloso objeto alrededor del cual “las mujeres comienzan a reunirse en pequeños grupos donde aprenden a valorar su experiencia y se apropian de técnicas sencillas que les permitan prescindir de la definición externa de lo que es normal en ellas” (Taboada, 1978: 39). Pero ni siquiera este recuerdo provocado le prepararía para la complejidad y las sorpresas del sujeto femenino deseado de Roser Oduber. Este sujeto subraya su corporeidad, frágil y amenazada, vulnerable y expuesta a intervenciones dolorosas, incluidas las de su propio deseo, intenso y muy activo. Son cuerpos de mujeres que rozan, agarran, penetran, se hinchan, explotan, se multiplican, se pierden, vuelven a aparecer en el record menos habitual y prosiguen su vertiginoso curso hacia allí donde los lleva su perpetuo instinto. Cuanto más desean, menos precisos son sus límites. Y más rápido su carne se hibrida con piedras y maderas vivas, con la infinitud de sustancias que componen el mundo de los reinos animales más abismales, los más alejados de la razón despierta. Mudas o independientes de las lacónicas palabras del guionista, Oduber muestra sus mujeres fuertemente fragmentadas y predisuestas a metamorfosearse: tanto cambiando de identidad sexual o de género, como abandonado o flexibilizando su pertenencia a la especie biológica humana y fusionándose con otras formas naturales, nunca estáticas. Los cuerpos dibujados por ella no solo superan las directrices del guion; de la misma manera trasgreden las convenciones narrativas, jugando con las expectativas del lector.

Estos sujetos corporales apenas viven micro-instantes de autonomía o libertad solitaria y en todas las narrativas son presa del contacto con un metamórfico universo que también parece corporal. En “Savia”, historieta de 1984 (*Rampa - Rambla*, 3), una hija del aire, a la que la repetición en cadencia de la convulsión sexual, y la obsesión con la textura del fragmento hacen parecer aún más desnuda, es fagocitada por la esencia arbórea a lo largo de la copulación. Mientras de los orificios de su desnudez brotan ramas y hojas, el texto de Vendrell, desplazado por los escorzos y los sombreados, recupera su posición directriz: “No más vuelos con sus hermanas. Anclada en la tierra, con raíces duras, retorcidas, hechas de pasión y olvido. Y maduraron sus ojos. Y ve... allí a sus hermanas ciegas. Y mira dormida... el paso del tiempo”.

En cambio en "Simbiosis" (1984, *Rampa - Rambla*, 2) la profusa imagen y el mínimo texto manifiestan una relación muy parecida al homónimo proceso, pero tan tensa y sorprendente como la relación entre los principios sexuales en esta historieta en particular. "Mi cuerpo mimético de hombre excitado espera algo", anuncia la voz, subvertida de inmediato por una asombrada mirada femenina, que muestra como aquel "algo" brota como tallo y se torna animal gigantesco que disecciona la desnudez de la figura, esa desnudez multiplicada por la torsión extática que comparten todas las protagonistas de Oduber (Fig. 1). La presencia de dos figuras de sexos diferentes, casi humanas, se disuelve en el instante en que la voz reaparece en su calidad de "yo, el hombre"; una gigantesca vulva excitada los traga para que la mirada dibujada del inicio del relato vuelva a brotar, junto con la palabra "recomience". En este encarnizado juego del dibujo que impide al verbo que se haga carne demasiado en serio, la estabilidad de la identidad sexual es inversamente proporcional a la afirmación de la sexualidad.



Fig. 1

Las protagonistas de Marika nos sugieren otros aspectos de este sujeto corporal, cuyo desnudo parece implicar bastante más connotaciones que las del simple destape. Muchos años después la propia Marika definió su dibujo como "experimentación contratextual" (Vila, 2012), una característica que, aplicada a guiones de la propia artista, potencia la complejidad de las estrategias de auto-representación que se despliegan. La protagonista de "Reflejos" (1983, *Rambla*, 11;



1985, *Rambla Quincenal*, 6) se encuentra en el espejo con su "disfraces" o máscaras sociales: "la progre, la elegante, la agresiva". Después de una significativa viñeta en la que la vemos contemplando las esquirlas de cristal con los rebeldes reflejos de su yo, entabla un juego con sus identidades enmascaradas (Fig. 2). La angustia linda con lo cómico, en el simbólico acto de desnudarse que realiza inducida por sus yoes en un intento de descubrir su verdadera identidad: "Y respira, que como sigas escondiendo la barriga, encima te ahogará...". Pero el terror por la amenazante pérdida de la unicidad subyace debajo de la alegre cuatricromía, mientras la heroína intercambia sucesivamente trajes con sus reflejos hasta que nos es imposible distinguir entre la supuestamente idéntica y las proyecciones, y cuando acaba arrojándose al vacío con la posmoderna cita "no t'enrolles Charles Boyer". Quizás, al hilo del guiño cinéfilo, una de las asociaciones que provoca este personaje de identidad múltiple y lúdica es la reflexión respecto a los límites del simbólico acto de desnudarse, protagonizado tanto por el cómic como por el cine de la Transición. La investigadora Aintzane Rincón definió el destape como un intento de despojarse de la vieja identidad franquista y encontrar una nueva, democrática, y advirtió que los límites que marcó el tópico desnudo unilateral (casi nunca compartido por los hombres), pueden interpretarse como una metáfora del fracaso del proceso de consenso y renovación pactada (Rincón, 2014: 273 y ss.). Pero en la historieta de Marika hay mucho más: aparecen motivos, por lo menos a primera vista, propios de años posteriores a su creación. ¿Aquel golpe con que la protagonista de "Reflejos" destroza el espejo, dividiéndose en un sinfín de mujeres fragmentadas, está verdaderamente en su lugar en un cómic español de 1985? Para ubicar cronológica y geográficamente el tema de la inestabilidad del sujeto corporal es necesario un recorrido teórico más detallado.



Fig. 2

Sabemos que las visiones del cuerpo como mapa o del cuerpo como representación son muy anteriores a los discursos que nos hemos acostumbrado a denominar “posmodernos”<sup>3</sup>. Si insistimos en las fechas, la descripción foucaultiana del cuerpo como una superficie inscrita por medio de las costumbres, a fin de obtener la normalización, disciplina y reproducción social de las normas, es ampliamente conocida como mínimo desde finales de los años setenta. Sin embargo, la relación que mantienen estas visiones con las teorías del género y su recepción en España es algo más compleja. Aquí, el paso de década de las feministas está marcado por un motivo de unidad y por una línea de diversificación. Lo común es la creencia en aquel sujeto único fuerte, la Mujer que simboliza todas las mujeres y que une las diferencias emergentes en torno a las necesidades comunes de derechos políticos y autonomía sexual. Justo a finales de los 70 este concepto unitario de la Mujer empieza a fracturarse lentamente. En las Jornadas Estatales de Granada de 1979, las diferencias anteriores desembocan en una separación más moderna.

<sup>3</sup> Un hecho que nos llevaría a cuestionar también ecuaciones tan estrechas como “inicio de la postmodernidad = caída del muro de Berlín” o, si seguimos con los ejemplos que atañen a este artículo, “1982 = final del Transición española” o “1990, primer libro de Judith Butler = inicio del feminismo queer”. Como si los fenómenos socioculturales se iniciasen después de que los teóricos empiecen a describirlos y a la vez, terminasen después de su etiquetación canónica, quedando así reducidos a meros conceptos sobre papel.

Hasta aquella fecha el conflicto latente había empezado a distanciar a las feministas marxistas de las radicales. Las primeras, de las que por aquel entonces ya emanaban movimientos divergentes, insistían en la relación directa entre opresión femenina y factores económicos, englobando su lucha dentro de la revolucionaria lucha anticapitalista. Las segundas, muy influyentes en España gracias al liderazgo de figuras como Lidia Flacón, se centraban en una concienciación femenina solidaria y universal frente a los mecanismos de dominación del patriarcado, a los que veían como un omnipresente entramado de toda la vida social y cultural. En el citado evento, además de quedar patente la difícil convivencia entre ambos grupos, enmarcados dentro de la teoría feminista de la igualdad, que pretende deshacer la desigualdad del género biológico más allá de toda subjetividad, se desmarcaron también las voces afines a una nueva línea, la del feminismo de la diferencia. Creían en una vida psíquica femenina esencialmente diferente de la de los hombres y apostaban por la extrapolación de los modos de ser, hacer y sentir de la mujer en el ámbito social, una transformación que veían capaz de construir un mundo más humano.

Con esta base, a partir de los años ochenta, observaremos el progresivo abandono de la militancia partidista en favor de aquello que se llamó una "política viva", la de la subjetividad creativa y del cuestionamiento de cualquier sistema. En otras palabras, las de sus protagonistas, estos años estuvieron marcados por una sed de apropiación inmediata de un espacio político que había quedado vacío después de la institucionalización y, a la vez, ridiculización institucionalizada del feminismo (Gil, 2011: 155-179, AMTD, 1999: 429-449). Espacio para la expresión del deseo, un deseo de alteridad tanto de los marginados colectivos que lo ocupaban sin pedir permiso, como de las miradas que estos proyectaban sobre el cambiado universo social. Y, sin embargo, solo entrando en la década siguiente estas hijas de la precariedad, el sida y las migraciones, podrán llegar a una cristalina contundencia: su existencia ya representaba un antagonismo frente al orden social, su identidad radicaba en la necesidad de cambio de este orden, subvirtiéndolo sus representaciones (Gil, 2011: 70).

Comprendemos la cristalización de esta conciencia, viendo cómo, a finales de los ochenta, aparecen aquellos grupos de nuevas identidades (identidades nómadas, sin definición fija ni sexual ni social) que, a lo largo de los noventa, repetirán y compartirán las consignas de Judith Butler sobre el género performativo. Efectivamente, no sexo, sino género, esta categoría en la práctica no tan nueva, abstracta, multidimensional y relacional. Performativa, es decir, construida culturalmente por medio de prácticas identificatorias evidenciadas como repeticiones ritualizadas, y de ahí, portadora de la explosiva amenaza de redefinición de las circunstancias, necesidades y derechos de lo humano (Butler, 2002: 14 y ss.; 2006: 248-311).

¿Cómo se entendió esto en la España de los noventa? "Vemos el género como un juego, jugamos con los signos y los símbolos cuyos significados son

constantemente redefinidos y negociados; elige y cambia, es la propuesta” (Gil, 2011: 182)<sup>4</sup>.

La protagonista de Marika no ha llegado tan lejos, está tan solo a medio camino hacia la próxima década, perdiendo confusamente una identidad y unicidad que aún no experimentan la fragmentación sin miedo ni dramatismo. Sin embargo en este tránsito no está sola. Las heroínas de Ana Miralles eran, por entonces, unos cuerpos andróginos, condenados a la autodestrucción programada. Su debut, “Bandteller” (1982, *Rambla*, 4), fue directamente precedido por la ya mencionada (en parte auto) presentación al público, donde repetitivamente se enumeraban sus influencias, Manara y Fontanarrosa, quien “especialmente, aflora en cada uno de sus dibujos, quizás incluso en excesivo” (García, 1982: 62). La inevitable discrepancia entre el autoanálisis de la joven dibujante y el análisis distanciado de varias décadas no puede ser casual. Los muy rápidos cambios estilísticos de las viñetas de Ana Miralles la alejaron pronto de cualquier influencia programática deducible, salvo la de la experimentación premeditada en extremo, algo que compartió con las demás autoras del periodo. Pero, en cuanto hablamos de (auto) representación corporal, nada más lejos de las indolentes sonrisas verticales de Manara. Los angulosos cuerpos de “Bandteller” parecen haber sido esculpidos con la ropa puesta y cuando el creciente dinamismo de las viñetas acaba fragmentándolos hasta el “¡Crac!” final, esta rígida ropa permanece después de ellas, para des-sexualizar la muerte (Fig. 3). Unos números más tarde, en “Suicidios” (1983, *Rambla*, 8), la variación sobre el tema de la imposibilidad del cuerpo invierte los medios gráficos. Siluetas vacías de detalles y completamente privadas de identificadores sexuales se diluyen en “esta materia indefinible” en la que “tienes toda la eternidad para recrearte”. El acto de desnudarse ha atravesado el cuerpo sin parar y ha acabado borrando la existencia, o quizás liberándola de rasgos definidos.

---

<sup>4</sup> Este manifiesto de 1994 está firmado por un grupo pionero del activismo *queer*, de nombre cuyas siglas, LSD, responden a una amplia gama de interpretaciones abiertas, desde Lesbianas Sin Duda hasta Lesbianas Saben Divertirse.

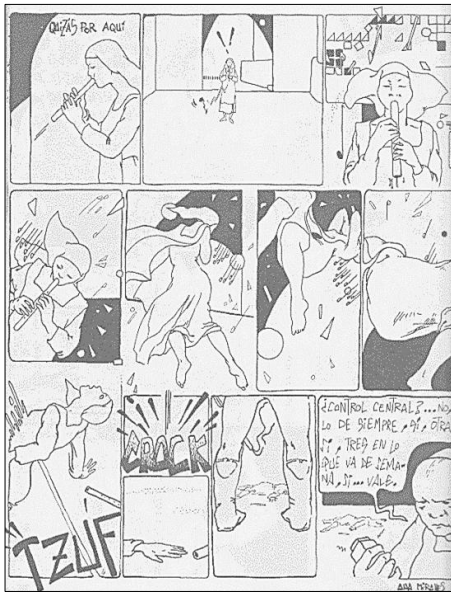


Fig. 3

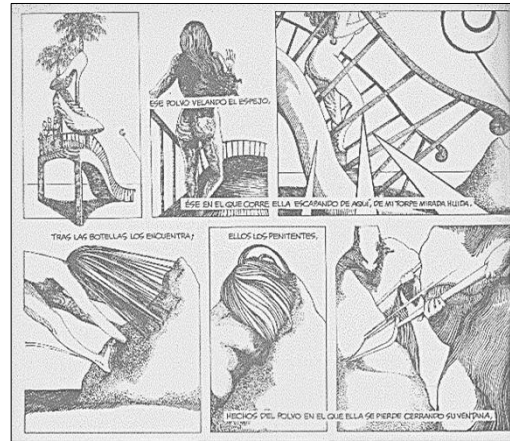


Fig. 4

Los personajes femeninos de Oduber comparten y amplifican aquella indefinición del sujeto corporal (Fig. 4). Además de contorsionarse, multiplicar o hiperbolizar sus atributos sexuales o maquillarlos con prótesis animales o artificiales, las mujeres pueden, en el espacio real de dos viñetas sucesivas, disminuir de tamaño hasta entrar en la cabeza de un personaje-narrador o crecer hasta incorporar en sus cuerpos todo el universo de la historia. Desentrañando en múltiples imágenes la dialéctica relación entre máscara y desnudo, esta feria de las identidades disfrazadas dibuja también la mezcla de meta-ficción y realidad, de normalidad y contagio, en fin, del travestismo y la tergiversación como modo de expresarse. Cabe volver a subrayar las analogías no solo con la pintura surrealista, sino también con el cómic feminista francés que compartió sus recursos.

### 3. Los Otros

Además de en relación con su propio cuerpo, el sujeto de las historietas femeninas se define por su relaciones con los demás, a las que he ordenado siguiendo esquemas espaciales, es decir: relación con los Otros en el espacio interior de la cocina, en el espacio exterior por excelencia del bosque y en un espacio intersticial, el de la carpa del espectáculo. Para el primer caso nos sirven las aventuras de una pareja femenina, madre e hija, protagonistas de "Moderna secreta, hija de Morgana" (1984, *Rampa - Rambla*, 2-7). Morgana es una hermosa bruja contemporánea, para la que la cocina representa "el palacio de sus sueños durante demasiadas horas" (Vila, 1984: 29), donde el tiempo mitológico queda remarcado por el eterno goteo del grifo

estropeado. Cada paso de la historia tiene su fundamento en esta cocina, arrancando desde los primeros planos de unas cuidadosas manos que cortan, guisan y sazonan, transformando mágicamente lo cotidiano en un caleidoscopio de metáforas artísticas y posicionamientos éticos enfrentados con las convenciones, sin olvidarse, a cada momento, de darnos la receta exacta del plato relacionado con la fábula. La hija, significativamente ataviada con disfraz de payasa, estudia atenta las artes de la cocina y de la provocación lúdica. Las recetas de cocina guían a ambas por los laberínticos mundos de las leyendas y las artes, elevando la transformación de los alimentos a un ritual acto de magia y poder femeninos.

Es evidente la relación de tal planeamiento con un tema de constante presencia en las décadas de los setenta y los ochenta. No había dudas respecto a la ideología de la domesticidad como factor clave de la subordinación de la mujer; lo que pasó es que la reflexión sobre la problemática del trabajo doméstico desembocó en un masivo apoyo a su valorización y, por tanto, a su plasmación en un salario para las amas de casa. Escritos de los setenta, como el de la antropóloga Michelle Rosaldo, contaban que la inferioridad de la mujer es menor en culturas donde la división del espacio público y privado es menos estricta y la vida pública no transcurre lejos de la cocina, ideas que lógicamente conllevaban a otra: que la inferioridad puede ser combatida con la implicación de los hombres y los jóvenes en el trabajo doméstico (Caseres, 2006: 165-168). Todos estos planteamientos acabaron siendo muy fructíferos para el feminismo de la diferencia en España, que requería la transformación de la sociedad según los valores distintivos de la mujer, contraponiendo aquel soñado mundo de la ética del cuidado maternal a “los valores promovidos por la sociedad y cultura patriarcal [...]: propiedad, producción, orden, forma, unidad, visibilidad... erección” (Irigaray, 1982: 81).

Como mujer moderna y comprometida, Morgana tiene una familia envidiable. Su hija y aprendiz de bruja es adicta a los viajes fantásticos de sabores muy posmodernos, que juegan con los estilos pictóricos y las miradas, y retan las convenciones en las leyendas románticas (Fig. 5). También su pareja, Arturo, cocina casi tan bien como ella y su participación subversiva en la deconstrucción de los mitos es presentada como símbolo de igualdad fraternal y amor libre.





estilo de Betty Boop. Es imposible evitar la analogía con los explosivos collages del equipo Crónica, coetáneos a la creación de "Moderna secreta".

"Juego de noche" de Oduber aparece en *Rambla Quincenal*, 4, 1985. Un cuerpo femenino, semidisuelto entre las manchas y rayas de las formas nocturnas, seduce al narrador en una huida "de la realidad distorsionada, del hormigón y el asfalto, de los sucedáneos y mal rollo" (Vendrell; Oduber, 1985 :32 ). Antes de penetrarla en medio del bosque, él descubre que el estampado que cubría la piel de su hada es una masa viviente de aquellos bichos tan queridos por los surrealistas, clásicos y modernos. Un instante después de haber aparentado asimilar, en sus poses o peinado, algo del kitsch de la moda de los años ochenta, la mujer metamórfica de Oduber, esta eterna prófuga de oníricos mundos-cárceles, se convierte en parte integrante del espacio natural exterior, en un grito de rabia y rechazo contra todo lo que es urbano (Fig. 6).

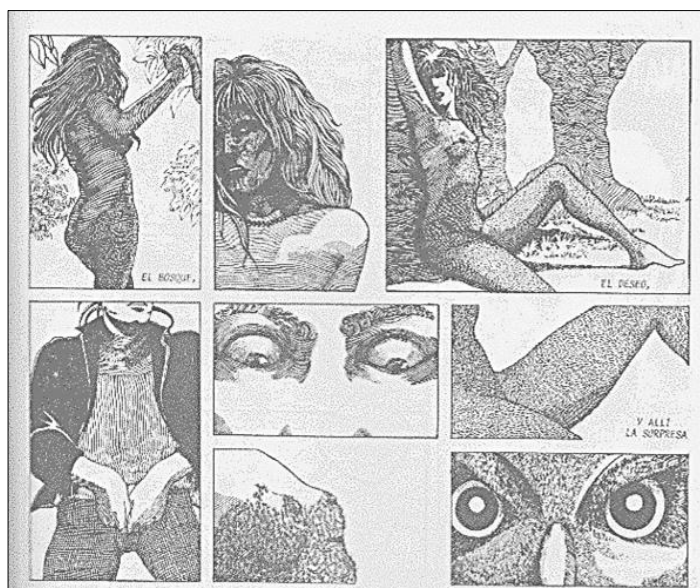


Fig. 6

Ver el raciocinio tecnológico y urbanizador como masculino y la naturaleza, ya ni maternal ni protectora, sino terrible en su herida autonomía, como femenina, es darle la vuelta al antiguo tópico antropológico. Desde los trabajos de Lévi-Strauss (1949) la cultura occidental creyó que todas las culturas habían construido sistemas simbólicos binarios para identificar naturaleza, mujer, y todas las características negativas, contraponiéndolas a la cultura, la masculinidad y todas las cualidades positivas (McDowel, 2006: 73-5, Martín Casares, 2006: 150-165). Si ignoramos el ajuste de cuentas de las antropólogas de los años setenta con el citado patriarca del estructuralismo antropológico, difícilmente entenderíamos no solo el feminismo de la diferencia, sino también el giro posmoderno que le sucedió. Fue un debate marcado por la vuelta del cuerpo al escenario epistemológico. Cuerpo femenino con atributos



de procreación aparentemente inalienables, que hicieron tradicional la equiparación de la mujer con la naturaleza. En 1974 la antropóloga Sherry Ortner explicaba esta común asociación con la necesidad de las culturas patriarcales de asimilar la categoría inferior al único concepto universalmente despreciado: "...woman is being identified with (...) something that every culture devalues, something that every culture defines as being of a lower order of existence than itself. Now it seems that there is only one thing that would fit that description, and that is «nature»"<sup>6</sup> (Ortner, 1974: 72). Más tarde, las asociaciones simbólicas binarias encontraron nuevas respuestas: cada grupo dominado se define por el cuerpo que lo encarcela, y cada grupo dominante viene a ser incorpóreo, neutro, intelectual y universal (Young, 1990: 142).

Después de las ya esbozadas vueltas de tuerca que dio al tema el feminismo de la diferencia, una de las alternativas era reapropiarse de lo Natural, hacer una alianza con el ecologismo y convertir la conservadora relación del hombre con la cultura en la asociación: régimen falocrático-razón destructiva. Pero hubo también otras alternativas. Y en este camino que llevaba desde la diferencia los setenta hacia las prácticas performativas del sujeto inestable de los noventa, pasando por la apuesta del feminismo de los ochenta por una micropolítica al margen de las instituciones, hay una serie de figuras, fundamentales también para el desarrollo del cómic. En el cruce entre contracultura dibujada y contracultura teórica está la parada de los monstruos.

Monstruoso es aquello que se enfrenta a las leyes de la normalidad y así conforma la comunidad por medio del temor y del asco, pero a la vez trasciende los esquemas simbólicos binarios, siendo "rotundamente intersticial, rotundamente contradictorio, incompleto o sin forma" (García Cortés, 1997: 13-22; Carroll, 1990: 32). La paradoja es solo aparente. Lo demuestra la historia de las exhibiciones de *freaks*, este antiquísimo fenómeno de la cultura popular que acabará siendo ingrediente muy particular de la cultura de masas. La antiquísima atracción que ejerce lo monstruoso está relacionada con la problemática de la identidad corporal y su inadecuación a las expectativas y normas sociales. Los testimonios de las carpas feriantes decimonónicas, recogidos ávidamente por la mirada cinematográfica cuando el fenómeno real estaba desapareciendo, nos hablan de los significados profundos de figuras como el hermafrodita, la mujer barbuda, los siameses, los esqueletos o la mujer gorda. Son los temores infantiles de aquella proscrita alteridad que incorpora rasgos inaceptables para el propio sexo o hipertrofia las características canónicas de este, dinamitando el dogma de una identidad sexual monolítica, natural, segura.

Con este arraigo en el subconsciente está vinculado otro rasgo del monstruo, recogido en obras de la literatura de una larga tradición contestataria, donde aparece

---

<sup>6</sup> "La mujer se identifica con algo que cada cultura desprecia, algo que cada cultura define como perteneciente a un orden inferior al suyo. Parece que solo existe una cosa que encaja en la descripción: la «naturaleza»" (traducción propia).

el símbolo del Otro revolucionario: los Quasimodos, los más oprimidos entre los oprimidos, que desean la revancha contra el orden de los normales. La cultura de masas reflejó otra cualidad clave del *freak*: su posición en relación con el mundo de los espectadores. Los monstruos, desde las exhibiciones de P.T. Barnum, hasta los de las cintas de Fellini, son mudos, su mundo individual es un misterio, una indefinición o una máscara sobre la que el público puede proyectar su propia imaginación, fascinación y terrores (Fiedler, 1978: 31 y ss.; 257 y ss.).

Todas estas características quedan reflejadas en "La carpa de los monstruos" (1984, *Rampa - Rambla*, 8, Fig. 7). En esta historieta, el texto de Vendrell, mucho más abundante de lo habitual para el tándem y con una estratégica ubicación clásica (casi exclusivamente debajo de los dibujos de Oduber), une diversas voces narradoras. Una sería la del presentador universal, mucho más omnisciente que el del *freak show*, que puede permitirse pronunciar sentencias como: "La mayor virtud de la palabra es la transgiversación [sic], el engaño, el sentido oculto: «monstruos», «normalidad», nada más que opiniones subjetivas, incompletas" (Vendrell; Oduber, 1984: 27). Otra suena en el monólogo interior del menos "mudo" de los monstruos feriantes, aquel que, con sus continuos guiños hacia el lector *progre*, busca las analogías con el mundo debajo de la carpa en la literatura de terror y absurdo. Y la última voz, representada por el pensamiento del niño que espía a los *freaks* sin pagar, el único que percibe su belleza y cuyas impresiones apenas articulan palabras desde la fascinada mirada. ¿Y en qué niveles se desarrolla el dibujo? Tergiversando un sombreado de estampa clásica (otro guiño, esta vez a los antecedentes artísticos de los monstruosos mundos al revés), las viñetas se despliegan en una serie de cinematográficos *racords* de mirada. Los planos detalle enfocan los ojos de los seres sin voz, luego saltan a la inquietante imagen del público ávido de morbo. En las viñetas sucesivas vemos cómo estos espectadores, vistos por los ojos monstruosos, sufren paulatinas conversiones. Sus caras se retuercen, buscando la originaria forma animal que subyace bajo los trajes, sus cuerpos toman los contornos sugeridos por las patéticas poses de los roles sociales. Al final de la serie de transformaciones, observamos cómo la mujer barbuda, la dama cíclope, la señora con siete pechos, el sátiro y el fauno nos dirigen unas miradas humanas, llenas de compasión y cansancio, mientras su público corretea en desbandada, convertido en alimañas. El carácter intersticial de la exposición, la intercambiabilidad de los mundos de orden y del caos, el poder performativo de la mirada que transforma, todos los temas clave de la monstruosidad histórica y cultural, corren a cargo de esta dialéctica en la que el dibujo desborda el marco textual e incita las interpretaciones abiertas.



Fig. 7

Y aquí cabe recordar un momento de la historia cultural, inmediatamente anterior a la imagen analizada. La contracultura americana de los años sesenta y setenta se identificó con el término *freak*, hasta operar una notable resignificación etimológica: la palabra pasó de significar "broma de la naturaleza" o "monstruo" a referirse a un joven de la contracultura coetánea, definida por las drogas blandas, la música psicodélica y las identidades sexuales en vías de transformación. Y mientras Frank Zappa predicaba: "Become a member of United Mutations... Freak out!", el cómic *underground* forjó el papel revolucionario de los monstruos en títulos como *Yellow Dog*, *Gothic Blimp Works*, *Zap Comics* y tantos otros, sellando su significado de relatividad y ambivalencia de las normas sociales y sexuales (Fiedler, 1978: 301-10.; Coma, 1984: 16 y ss.).



Fig. 8

#### 4. ¿Conclusiones?

En (el) lugar de las conclusiones se cierra una circunferencia trazada alrededor de un objeto cercano y olvidado que se ha hecho extraño, el primer cómic creado en España por mujeres conscientes de la problemática femenina; una figura que, por definición, no concluye, pero con algo de suerte permitiría empezar nuevos círculos.

Algunas de estas interpretaciones alternativas pueden seguir las pistas sobre las vías de desarrollo que esta expresión icono-verbal y político-personal abrió para sus sucesoras. Pistas como este personaje de Ana Miralles de finales de la década (Fig. 8). "Marruecos, mon amour" (1988, *Cairo*, 56), además de dar testimonio de la versatilidad estilística de la dibujante, narra una historia de sabor muy diferente, una historia de resistencia, rebeldía y compasión, en la que la representación del cuerpo de la protagonista cambia a medida que ella supera la alienante violencia contra este cuerpo. Cuerpo, una vez más fragmentado y estilizado, o quizás más bien usuario de los tópicos estilísticos que invierte, pero también detentador de una clara estrategia de empoderamiento, como única alternativa a su aniquilación.

Otra, más que conclusión, apertura, podría insistir que el análisis cronológico de las estructuras teóricas de una serie de ideas, tal como las recogieron los escritos y las manifestaciones comprometidas de su tiempo, no deja de sorprender. Las invenciones de los años setenta europeos, tan radicalmente nuevas, que la etiqueta de "revolucionarias" resultaría para ellas un tópico, no se pulverizaron provocando solo reacciones (conservadoras) en cadena, como afirman los historiadores de la escuela del cinismo universal. Es evidente que, camino a la bien o mal llamada posmodernidad, estas ideas se infiltraron en nuevas y ya asentadas, generalmente

marginadas, formas de la cultura de masas. Seguir estos procesos y su relación con la historia del cómic es otro tema, que supera ampliamente las limitaciones de este artículo. Lo que, en cambio, no podía obviar, eran los contratiempos que soportaron las ideas de esta renovación radical teórica en un contexto tan particular y único como lo fue la Transición española (la de las fronteras cronológicas oficiales) y los años que la sucedieron. Este inicio de la década de los ochenta no tenía equivalente temporal en ninguna otra parte del mundo. Cualquier idea que penetraba en aquella sociedad emulaba el comportamiento de una sustancia introducida en un acelerador de partículas. Todo apunta a que el mismo efecto lo podemos observar en el cómic de autor español y, muy especialmente, en sus historietas femeninas.

Un apunte más, una tercera circunvalación posible alrededor de este, como ya se dijo, minoritario e ignorado fenómeno. La cuestión de la representación erótica del cuerpo femenino tiene otra vertiente incómoda. La reacción feminista contra ella fue aprovechada por las fuerzas conservadoras para reclamar e imponer restricciones que poco tienen que ver con cualquier reivindicación de derechos<sup>7</sup>. “Luchar” contra la pornografía degradante, prohibiéndola, se convirtió en solo una más de las trampas con que el giro conservador fagocitaba y ridiculizaba el pensamiento emancipador, un hecho evidente que entorpecía la búsqueda de alternativas. ¿Un porno feminista de la alteridad, una apuesta por el análisis artístico de las sexualidades diferentes, una insistencia deconstructiva sobre el carácter performativo de cada identidad, que duda incluso de sus propios métodos?

Un tema tan actual, que volvemos a la idea de que “las chicas del cómic” de la Transición<sup>8</sup> reflejaron búsquedas teórico–estilísticas, que no solo eran afines a la reflexión más profunda y compleja de su propio periodo, sino también lo transcendían. En el sentido de dar un paso más. Simultáneamente, es decir, hacia dentro. Desnudarse no planteaba problemas éticos, ni incluso para el público masculino más crítico: había que quitarse el disfraz impuesto, para conocerse<sup>9</sup>. Para las mujeres que se apropiaban de las herramientas de expresión quedar desnuda era otro disfraz, peor. Ellas necesitaban liberarse del cuerpo, fragmentarlo, hacerlo extraño, para llegar a conocerse. Pero, también, un paso más, hacia delante. Representando un sujeto difuso, transgresor por la conciencia de su alteridad y a fin de cuentas, performativo, estas autoras sí presintieron ideas sociopolíticas que, aun estando en el aire, pertenecían al futuro. Una razón más para estudiarlas y recordarlas, por muy escurridizo que sea el objeto de análisis. Es necesario seguir trazando círculos.

---

<sup>7</sup> El ejemplo de la experiencia de WAP (Women Against Pornography) en Estados Unidos fue analizado por Raquel Osborne (1993: 14 y ss.) y no es difícil encontrar analogías locales.

<sup>8</sup> De las cuales analicé solo tres, dejando para otros casos autoras tan prodigiosas y plurales como por ejemplo Mariel...

<sup>9</sup> Conversación con A. Lafuente sobre la recepción del cómic de autor. 12.11.2015.

## BIBLIOGRAFÍA

---

### Fuentes primarias

- Vindicación feminista* (1976-9), Barcelona: Ediciones de Feminismo S.A., (núms. 1-29), en <http://www.unizar.es/vindicacion-feminista> [18 de agosto de 2015].
- Rampa - Rambla* (1982-5), Barcelona: García y Beá Editores, (n.º 2-10; col. propia).
- Rambla* (1982-5), Barcelona: Distrinoveel S.aA./García y Beá Editores, (núms.2-26; col. propia).
- Rambla Quincenal* (1984-5), Barcelona: García y Beá Editores, (n.º 3-8; col. propia).
- Cairo* (1988), Barcelona: Norma Editorial (n.º 56, 58; col. propia).

### Fuentes secundarias

- ALCÁZAR, Javier (2012). "Los tebeos eróticos durante la Transición", *Tebeosfera*, 2.ª ep. 9, en [http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/los\\_tebeos\\_eroticos\\_durante\\_la\\_transicion.html](http://www.tebeosfera.com/documentos/textos/los_tebeos_eroticos_durante_la_transicion.html) [1 de mayo de 2013].
- ALTARRIBA, Antonio (2008). *Los tebeos de la Transición*. Cuenca: Ed. Fundación Antonio Pérez.
- ASOCIACIÓN "MUJERES EN LA TRANSICIÓN DEMOCRÁTICA" (1999). *Españolas en la transición: de excluidas a protagonistas (1973-1982)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- BALAGUER, Soledad (1976). "Publicidad: el machismo a flor de piel", *Vindicación feminista* (noviembre, 1976), n.º 5, pp. 54-57.
- BARRERO, Manuel (dir); LÓPEZ, Félix (coord.) (2012). *El Gran Catálogo de la Historieta. Inventario 2012 (Catálogo de los tebeos en España. 1880-2012)*. Sevilla: Asociación Cultural Tebeosfera.
- BUTLER, Judith (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires [etc.]: Paidós.
- BUTLER, Judith (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, D.L.
- CARROLL, Noel. *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (1990). Nueva York: Routledge.
- COMA, Javier (1984). *El ocaso de los héroes en los cómics de autor*. Barcelona: Península.
- GARCÍA, Elías (1982). "Ana Miralles", *Rambla* (1982), n.º 4, p.62.
- GARCÍA CORTES, José Miguel (1997). *Orden y caos: un estudio cultural sobre lo monstruoso en las artes*. Barcelona: Anagrama.
- FIEDLER, Leslie A. (1978). *Freaks: myths and images of the secret self*. New York Simon and Schuster.
- FOUCAULT, Michel (1976). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino. Madrid [etc.]: Siglo XXI de España.
- FOUCAULT, Michel (1976-1983). *Histoire de la sexualité*. Paris: Gallimard.
- GIL, Silvia (2011). *Nuevos feminismos, sentidos comunes en la dispersión: una historia de trayectorias y rupturas en el Estado español*. Madrid: Traficantes de Sueños.

- IRIGARAY, Luce [1977] (1982). *Ese sexo que no es uno*. Madrid: Saltés.
- LARUMBE, M.<sup>a</sup> Ángeles (2002). *Una inmensa minoría: influencia y feminismo en la Transición*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1949). *Les structures élémentaire de la parenté*. Paris: Presses universitaires de France.
- LIZAR, Juan (1976). *El cómic erótico: historia del cómic femenino y erótico*. Madrid: Tropos.
- LLADÓ POL, Francesca (2001). *Los cómics de la Transición (el boom del cómic adulto 1975-1984)*. Barcelona: Ediciones Glénat.
- MARTÍN CASARES, Aurelia (2006). *Antropología del género: culturas, mitos y estereotipos sexuales*. Madrid: Cátedra.
- MARTÍN, Susanna (2014). "Entrevista a Marika Vila", en <http://inoutradio.com/q-de-cómic-3-entrevista-a-marika-vila/> [23 de agosto 2015]
- MEDINA, Guillem (2010). *Chicas del Cómic*. Barcelona: Ediciones Glénat.
- MCCLLOUD, Scott (2005). *Entender el cómic*. Bilbao: Astiberri.
- MCDOWELL, Linda (2000). *Género, identidad y lugar: un estudio de las geografías feministas*. Madrid: Cátedra.
- MOIX, Ana (1977). "Y el hombre creó la mujer a su antojo y necesidad", *Vindicación feminista* (febrero, 1977), n.º 8, pp. 30-46.
- MORANT, Isabel (dir.) (2006). *Historia de las mujeres en España y América Latina*. Madrid: Cátedra, vol.3.
- OLIVAN, Montserrat (1984). "Cuestionar la heterosexualidad como norma: un asunto político", *Nosotras, que nos queremos tanto*, n.º 1, pp.7-14, en <http://cdd.emakumeak.org/>
- ORTNER, Sherry B. (1974). "Is female to male as nature is to culture?" En Michelle Z. Rosaldo; Louise Lamphere (eds), *Woman, culture, and society*. Stanford, CA: Stanford University Press, pp. 68-87.
- OSBORNE, Raquel (1993). *La construcción sexual de la realidad: un debate en la sociología contemporánea de la mujer*. Madrid: Cátedra.
- PONCE BERENQUER, José M. (2004). *El Destape Nacional. Crónica del Desnudo en la Transición*, Barcelona, Glénat.
- RAMÍREZ, Juan Antonio (1975). *El "cómic" femenino en España: arte sub y anulación*. Madrid: Cuadernos para el Diálogo.
- RINCÓN, Aintzane (2014). *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales; Universidad de Santiago de Compostela.
- TABOADA, Leonor (1978), "El self-help o la descolonización de nuestro cuerpo", *Vindicación feminista* (febrero de 1978), n.º 20, pp. 38-40.
- VARILLAS, Rubén (2009). *La arquitectura de las viñetas: texto y discurso en el cómic*. Rubén Varillas. Sevilla: Viaje a Bizancio, 2009.
- VASILEVA IVANOVA, Aneta (2014). *Las rosas de mañana: configuración del modelo femenino en la ilustración infantil e historieta españolas del siglo XX, 2014*, en <http://roderic.uv.es/handle/10550/42062> [1 de febrero 2015].
- VILA, Marika (2012). "Historieta feminista y erotismo: las relecturas del cuerpo", *Tebeosfera*, 2.<sup>a</sup> ep. 9, 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) [4 de marzo de 2013].



