

El

arte de volar pertene-
ce, con *Un largo silencio*

(1998), de Gallardo, y *Los surcos del
azar* (2013), de Pico Roca, a la trilogía

del olvido de la novela gráfica española. Es,

desde luego, nuestro gran **relato testimonial**, el
que recorre en España la senda indicada por *Maus* o

Persépolis y la dota de

propio. Cuando leí

entendí que existía

hacer una **novela**

propia en nuestro

Que un proyecto

zaragozano Anto-

bería sorprender-

cesa de la Univer-

sayista, novelista,

cómics con larga

lo erótico, en su

posición ideal para

mecedora tarea de

padre tirando del último

hilo de la

dió arrojándose por una ventana en una

cianos el 4 de mayo de 2001. (...)

El *arte de volar* no es sino el **arte de**
cómo extender los brazos mientras
sobre el suelo, creyendo durante
dos que hemos vencido a la
dad, a lo invencible.

gráfica con

país.

tan ambicioso lo em-
nio Altarri- ba

nos. Catedrá- tico de
sidad del País Basco

crítico y vete- rano en lo

trayectoria se en-

madurez enfren-

recordar

hilo de la

prendiera el (1952) no d

literatura mun- en Vitoria, guionista d

experimenta y contraba en la

tarse a la **stre-**

la vida de su

misma: un suici-

residencia para an-

saber caer, de saber
nos desplomamos
unos breves segun-
fuerza de la grave-

caracol 15

caracol 15

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA ESPANHOLA E
LITERATURAS ESPANHOLA E HISPANO-AMERICANA
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

USP – Universidade de São Paulo

Reitor: Vahan Agopyan

Vice-reitor: Antonio Carlos Hernandes

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

Diretora: Maria Arminda do Nascimento Arruda

Vice-diretor: Paulo Martins

Departamento de Letras Modernas

Chefe: Lenita Maria Rimoli Esteves

Equipe Editorial

Editora

Profa. Dra. Margareth dos Santos (USP)

Organizador dossiê

Prof. Dr. Ivan Rodrigues Martin (UNIFESP)

Comitê Editorial

Prof. Dr. Alessandro Mistrorigo (Universidad Ca' Foscari de Venezia, Itália)

Profa. Dra. Adriana Kanzepolsky (USP)

Prof. Dr. Benivaldo José de Araújo Junior (USP)

Prof. Dr. Diego Santos Sánchez (Universidad de Alcalá, Espanha)

Prof. Dr. Edgardo Dobry (Universidad de Barcelona, Espanha)

Prof. Dr. Ivan Rodrigues Martin (UNIFESP)

Prof. Dr. Javier Lluch-Prats (Universitat de València, Espanha)

Profa. Dra. Margareth dos Santos (USP)

Profa. Dra. Valeria De Marco (USP)

Monitora

Giuliana Matiuzzi Seerig (USP)

Colaboradora

Mayra Moreyra Carvalho (USP)

A partir da edição nº 15, a Revista Caracol deixa de indicar os pareceristas de cada volume a fim de preservar integralmente a avaliação cega por pares.

Endereço para correspondência

Av. Prof. Luciano Gualberto, 403, cep: 05508-900 | São Paulo (SP), Brasil

Tel.: (55 11) 3091-4503

e-mail: revista.caracol@usp.br

www.revistas.usp.br/caracol

www.facebook.com/caracolrev

DOSSIER GRAPHIC NOVEL

- 16 Presentation: “Graphic novel and Hispanism”

Ivan Rodrigues Martin

DOSSIER

- 26 The iconotextual literariness in Hispanic graphic novel:

prolegomena

Viviane Alary

- 52 The meanings of historical representation in some contemporary graphic novels

Francesca Crippa

- 78 Hermetic comics, an approach to cartoon strips from E.A. Vigo’s oeuvre

Julia Cisneros

- 106 Diego Agrimbau and Lucas Varela’s Diagnósticos: the aesthetic of comics as a form of representing mental disorders

Jozeph Fernando Soares Queiroz

Laurený Aparecida Lourenço da Silva

- 144 Mortadelo and Filemón: between La Mancha and the Julian Alps

Santiago Martín Sánchez

SUMÁRIO

- 16 Apresentação: “Romance gráfico e hispanismo”

Ivan Rodrigues Martin

DOSSIÊ

- 26 La literariedad iconotextual en la novela gráfica hispana:
prolegómenos

Viviane Alary

- 52 Significados de la representación histórica en algunas novelas
gráficas contemporáneas

Francesca Crippa

- 78 Historietas herméticas, aproximación a la tira dibujada desde la obra
de E. A. Vigo

Julia Cisneros

- 106 Diagnósticos, de Diego Agrimbau e Lucas Varela: A Estética dos
Quadrinhos como Forma de Representação de Distúrbios Mentais

Jozeph Fernando Soares Queiroz

Laurený Aparecida Lourenço da Silva

- 144 Mortadelo y Filemón: Entre La Mancha y Los Alpes Julianos
Santiago Martín Sánchez

- 162 Pablo De Santis and the police officer in comic strips: theory and practice

Hernán Maltz

- 188 Drawing the truth. An analysis of the verisimilitude in Joe Sacco's graphic journalism

Ivan Lomsacov

- 234 The peregrinatory flight: fatherhood, death and dreams in Antonio Altarriba's oeuvre

Ana Lúcia Mendes Antonio

- 260 A comparative approach to the edition and circulation of comic strips in Spain and Argentina in the 21st century

Sebastián Gago

- 286 The historical memory in panels: representations of the Spanish Civil War in graphic narratives and family testimonials

Carla Suárez Veja

VARIA

- 308 Facing the unutterable in Argentinian and Brazilian documentary cinema. Urondo and Herzog's cases

Graciela Foglia

- 162 Pablo De Santis y el policial en la historieta: teoría y práctica
Hernán Maltz
- 188 La verdad dibujada. Un análisis de la verosimilitud en el Cómico-Periodismo de Joe Sacco
Ivan Lomsacov
- 234 O voo peregrinatório: paternidade, morte e sonhos na obra de Antonio Altarriba
Ana Lúcia Mendes Antonio
- 260 Una mirada comparativa sobre la edición y circulación de historietas en España y Argentina en el Siglo XXI
Sebastián Gago
- 286 Memoria histórica en viñetas: representaciones de la Guerra Civil Española a través de la narrativa gráfica y los testimonios familiares.
Carla Suárez Vega

VARIA

- 308 Confrontar lo indecible en el cine documental argentino y brasileño. Los casos Urondo y Herzog
Graciela Foglia

- 342 On the threshold of night: Dau al Set between the Historical Avant-garde and the New Art

Sol Enjuanes Puyol

- 362 Narratives with images. Cinema, literature and photography

Lucía Caminada Rossetti

Rodrigo Ribeiro Vitorino

- 394 Juan L. Ortiz and Buddhism: emptiness and the rewriting of pain

Fabián Humberto Zampini

INTERVIEWS

- 416 Memory is useful for me to try to understand the present: an interview with Paco Roca

Ivan Rodrigues Martin

- 426 With graphic novels, the authors are the owners of their oeuvre and started to work in a literary way. An interview with Santiago García

Ivan Rodrigues Martin

- 450 This blend there is between literature and graphic narration: an interview with Sento Llobel and Elena Uriel

Ivan Rodrigues Martin

342 En el Umbral de la Noche: Dau al Set entre las Vanguardias

Históricas y el Arte Nuevo

Sol Enjuanes Puyol

362 Narrativas com imagens. Cinema, literatura e fotografia

Lucía Caminada Rossetti

Rodrigo Ribeiro Vitorino

394 Juan L. Ortiz y el budismo: vacuidad y reescritura del dolor

Fabián Humberto Zampini

ENTREVISTAS

416 La memoria me sirve para intentar comprender el presente:

entrevista a Paco Roca

Ivan Rodrigues Martin

426 Con la novela gráfica, los autores somos los dueños de nuestra

obra y pasamos a trabajar dentro de un modo literario. Entrevista a Santiago García

Ivan Rodrigues Martin

450 Este mestizaje que hay entre literatura y narración gráfica: entrevista

a Sento Llobel y a Elena Uriel

Ivan Rodrigues Martin

BOOK REVIEWS

468 *La Máquina del Mito. En el Cine y el Cómic.* Madrid: Ediciones Marmotilla, 2017.

Julio Andrés Gracia Lana

RESENHAS

468 *La Máquina del Mito. En el Cine y el Cómic.* Madrid: Ediciones Marmotilla, 2017.

Julio Andrés Gracia Lana

APRESENTAÇÃO

ROMANCE GRÁFICO E HISPANISMO

A produção e circulação de romances gráficos em castelhano tem se intensificado nos últimos anos. Para além da adaptação para quadrinhos de obras da tradição literária, romances gráficos autorais sobre os mais variados temas vêm ganhando cada vez mais espaço nas prateleiras das livrarias, tanto na Espanha quanto nos países hispano-americanos. Essa nova forma de produção e veiculação das histórias em quadrinhos contempla hoje novos públicos leitores e, nas Universidades, pesquisadores de diferentes áreas do conhecimento têm se interessado por esse tipo de produção, o que tem estimulado a criação de novas linhas de pesquisa interdisciplinares e a realização de colóquios e congressos destinados especificamente ao tema.

Neste número de Caracol publicam-se dez artigos no dossiê temático, quatro artigos na sessão *vária*, três entrevistas e duas resenhas, num total de dezenove textos enviados por pesquisadores e professores de quatro universidades brasileiras – Universidade Federal de São Paulo, Universidade de Campinas, Universidade Federal de Minas Gerais e Universidade Federal de Alagoas – e de onze universidades estrangeiras: Universidade Clermont-Auvergne (França), Universidade Católica de Milão (Itália), Universidade Nacional de la Plata (Argentina), Universidad de Buenos Aires (Argentina), Universidad Nacional de Córdoba (Argentina), Universidade Nacional do Nordeste (Argentina), Universidade Nacional do Rio Negro (Argentina), Faculdade de Ciências Sociais de Ljubljana (Eslovenia), Universidade de Massachusetts (EUA), Universidade Autónoma de Barcelona (Espanha) e Universidade de Zaragoza (Espanha). A pluralidade de vozes oriundas

de diferentes espaços acadêmicos comprova a consolidação do romance gráfico como forma de expressão das angústias e dos desejos de nosso tempo, assim como objeto de reflexão e de pesquisa.

DOSSIÊ: O ROMANCE GRÁFICO

O dossiê temático deste número da revista CARACOL está composto por artigos relacionados à produção e à circulação de romances gráficos em castelhano e de romances gráficos produzidos em outros idiomas e que de alguma forma dialogam com o universo hispânico.

No primeiro artigo que compõe o dossiê, *La literariedad iconotextual en la novela gráfica hispana: prolegómenos*, a pesquisadora Viviane Alary (Universidad Clermont-Aurvergne) apresenta uma discussão sobre o termo “romance gráfico”, levando em consideração as especificidades e os limites do contexto hispânico para apresentar o que ela denomina de “literariedad iconotextual”. A premissa de que parte Alary para situar o debate sobre a terminologia e a historicidade desse tipo de produção na Espanha é a de que “una novela gráfica como *obra de arte* implica como mínimo, la creación de historias singulares y una total libertad del autor o de los autores en cuanto a los formatos, formas, temas e intrigas y el modo de contar”.

O artigo *Significados de la representación histórica en algunas novelas gráficas contemporáneas*, assinado pela pesquisadora Francesca Crippa (Universidade Católica de Milão), estabelece relações entre a produção atual de romances gráficos na Espanha e o compromisso dos artistas

com o resgate da memória histórica e cultural do país. Para a autora, “la producción contemporánea de narrativa se propone a los lectores en términos de ruptura con los moldes tradicionales, a los que se contrapone la búsqueda de modalidades expresivas inéditas que más se adecuan a la representación de las transformaciones con las que la sociedad posmoderna tiene que enfrentarse.”

No artigo *Historietas herméticas, aproximación a la tira dibujada desde la obra de E. A. Vigo*, Julia Cisneros (Universidade Nacional de Córdoba) traça um panorama detalhado da obra do artista argentino Edgardo Antonio Vigo, a partir de cinco reescrituras de sua produção relacionada aos quadrinhos e conclui que, para ele, “un desarrollo poético sobre géneros considerados menores no implica un lenguaje llano, por el contrario: espera que el espectador participe de manera activa en la propuesta estética, decodificando los mensajes y aportando claves de lectura.”

No artigo *Diagnósticos, de Diogo Agrimbau e Lucas Varela: A Estética dos Quadrinhos como Forma de Representação de Distúrbios Mentais*, Fernando Joseph Queiroz (Universidade Federal de Alagoas) e Laureny Aparercida Lourenço Queiroz da Silva (Universidade Federal de Minas Gerais) analisam de que forma os elementos utilizados na composição dos quadrinhos buscam representar os efeitos das patologias retratadas nos seis contos sobre distúrbios psicológicos que compõem a obra *Diagnósticos*, dos escritores argentinos Diogo Agrimbau e Lucas Varela. Após analisarem detalhadamente os recursos da linguagem pictórica, a importância do código verbal na constituição do cómic, a perspectiva narrativa, o enquadramento,

os balões e a construção da noção de movimento, os autores concluem que em “*Diagnósticos*, percebe-se que os elementos constituintes do gênero (...) conseguem se reinventar de forma a ampliar o seu potencial narrativo”.

No artigo *Mortadelo y Filemón: entre La Mancha y los Alpes Julianos*, o pesquisador Santiago Martín Sánchez (Universidade de Ljubljana) analisa as equivalências culturais utilizadas na tradução de *Mortadelo y Filemón* para o esloveno. Partindo do princípio de que o trabalho de traduzir implica estabelecer um diálogo cultural entre países e culturas distintas, o autor considera que a tradutora “ha logrado encontrar equivalencias creativas y satisfactorias para el público esloveno. Y lograr, de esta forma, que la obra maestra de Francisco Ibáñez sea leída y apreciada como es debido, es decir, como uno de los grandes maestros del cómic europeo del siglo XX y XXI”.

No artigo *Pablo de Santis y el policial en la historieta: teoría y práctica*, o pesquisador Hernán Maltz (Universidade de Buenos Aires e Universidade Nacional de Lomas de Zamora) analisa a produção literária e a produção de cómics do escritor argentino Pablo de Santis, assim como sua produção teórica para apresentar a hipótese de que “por un lado (...) el género policial une ambas narrativas pero, por otro, ellas se diferencian en que la literatura se sirve más del policial clásico de enigma, mientras que la historieta se aproxima al policial negro”.

No artigo *La verdad dibujada. Un análisis de la verosimilitud en el Cómics-Periodismo de Joe Sacco*, o pesquisador Pablo Iván Lamsacov (Universidade Nacional de Córdoba) analisa romances gráficos que narram acontecimentos históricos recentes, a partir das discussões sobre verossimilhança realizadas

por Todorov, Kristeva, Barthes e Eco. Ao longo de seu texto, o autor compara os recursos utilizados pelo fotojornalismo e pelo cómic para responder a algumas perguntas que motivam sua reflexão:” ¿Cómo pueden defender su **auténticidad**, cómo construyen su **verosimilitud**, estas representaciones de la realidad mediatizadas a través del dibujo, (...) estas representaciones edificadas con los recursos de un artefacto cultural que, ante el sentido común, remite más al género de la fantasía que al del periodismo?”

No artigo *O voo peregrinatório: paternidade, morte e sonhos na obra de Antonio Altarriba*, Ana Lúcia Mendes Antônio (Universidade Federal de São Paulo) analisa de que forma a construção de imagens no romance gráfico *El arte de volar*, de Antonio Altarriba e Kim, metaforiza os pensamentos e os sentimentos do protagonista, no contexto da Guerra Civil Espanhola e do franquismo. Para tanto, a autora percorre as reflexões sobre paternidade, morte e sonhos apresentadas por Sêneca, Bergamín, María Zambrano e Freud para demonstrar que “um recurso adotado para a expressividade na obra é, em certos momentos, a construção de imagens metafóricas que, para além da mera descrição por palavras, ilustram de modo simbólico sentimentos e pensamentos do protagonista, sejam de angústia, sejam de solidão, sejam de libertação”.

No artigo *Una Mirada Comparativa Sobre La Edición y Circulación De Historietas En España y Argentina en el Siglo XXI*, o pesquisador Horacio Sebastián Gago (Universidade Nacional de Córdoba) analisa comparativamente as condições de produção e circulação do comic na Espanha e na Argentina nas últimas décadas. Após apresentar um

panorama detalhado das modificações por que passou a indústria do cómic nos dois países, o autor considera que “ese cambio puede ser simbolizado con la etiqueta *novela gráfica*, que expresa la tensa relación entre producción/consumo masivos y producción/consumo reducidos a un ámbito intelectual/artístico.”

Em *Memoria histórica en viñetas: representaciones de la Guerra Civil Española a través de la narrativa gráfica y los testimonios familiares*, Carla Suárez Vega (Universidade de Massachusetts) apresenta uma reflexão sobre a produção de romances gráficos baseados em testemunhos dos que vivenciaram a Guerra Civil Espanhola e os anos de silenciamento imposto pela ditadura franquista. A partir da análise de *El arte de volar*, de Antonio Alatarriba e Kim, e de *Un médico novato*, de Sento Llobel, a autora observa de que forma “en los dos relatos el mediador de la historia toma como legítima la narración de su familiar y desde la ficcionalización de sus vidas, ofrece una representación de la guerra desde los ojos de sus protagonistas.”

Compõem, ainda, este dossier temático três entrevistas, concedidas exclusivamente a Caracol. Na primeira delas - ***Con la novela gráfica, los autores somos los dueños de nuestra obra y pasamos a trabajar dentro de un modo literario. Entrevista a Santiago García*** – o escritor e pesquisador de cómics discorre sobre a história dos quadrinhos na Espanha e sobre as modificações que houve nos modos de produção e de circulação dos quadrinhos em seu país. Na segunda entrevista - ***Este mestizaje que hay entre literatura y narración gráfica: entrevista a Sento Llobel y a Elena Uriel*** – o autor da trilogia *Un médico novato, Atrapado en Belchite*

e *Vencedor y vencido*, inspirada nas memórias do Dr. Pablo Uriel, e a artista plástica Elena Uriel falam do processo de reconstituição histórica na elaboração da obra, contextualizada nos anos da Guerra Civil Espanhola e na consequente ditadura franquista. E na terceira entrevista - ***La memoria me sirve para intentar comprender el presente:*** entrevista a Paco Roca – o escritor valenciano trata do processo criativo de um romance gráfico e de seu compromisso social com a preservação da memória histórica.

VÁRIA

Além dos artigos que compõem o dossê temático, este número de Caracol publica quatro artigos e duas resenhas na sessão *Vária*. No primeiro deles, *Confrontar lo indecible en el cine documental argentino y brasileño. Los casos Urondo y Herzog*, a professora e pesquisadora Graciela Foglia (Universidade Federal de São Paulo) analisa e interpreta comparativamente os procedimentos de construção narrativa do documentário argentino *Paco Urondo, la palabra justa* e do documentário brasileiro *Vlado, 30 años depois*. Para a autora, “la muerte violenta es el denominador común. Pero la forma como cada documental se posiciona frente a ella, treinta años después, los diferencia. Uno, V30, propone una explicación y algún consuelo para la muerte; el otro, PU, da constancia y pone en tensión elecciones y resultados.”

O segundo artigo da sessão, *En el Umbral de la Noche: Dau al Set entre las Vanguardias Históricas y el Arte Nuevo*, Sol Enjuanes Puyol (Universidade Autônoma de Barcelona) apresenta uma discussão sobre

o processo de criação da revista *Dau al Set*, no contexto das inovações artísticas das primeiras décadas do século XX. Segundo a autora, “a pesar de no poder ser considerada un gran logro de la vanguardia por sus características intrínsecas, *Dau al Set* adquiere una relevancia sobresaliente por la precariedad del contexto cultural en el que surgió”.

No terceiro artigo, *Juan L. Ortiz y el budismo: vacuidad y reescritura del dolor*, Fabián Humberto Zampini (Universidade Nacional de Rio Negro) apresenta uma leitura das marcas do budismo zen na obra poética de Juan L. Ortiz. Para o autor, “Ortiz, como el príncipe Siddharta, el primer buda, coloca en el centro de su sistema poético la evidencia de la primera de las cuatro nobles verdades comunicadas por Buda Shakiamuni: la persistencia del dolor dominando la vida de los hombres. No obstante, para el poeta, el dolor humano es un hecho que de ninguna manera tendría una justificación o necesidad natural”.

E no último artigo que compõe a sessão *Vária, Narrativas com imagens. Cinema, literatura e fotografia*, Lucía Caminada Rossetti (Universidade Nacional do Nordeste) e Rodrigo Ribeiro (Universidade Federal do Rio de Janeiro) visitam a obra de Julio Cortázar para responder às perguntas “Como ler a imagem visual junto ao texto verbal como estudos experimentais sobre a cultura? Que narrativas emergem dos interstícios da imagem e da palavra?”

E neste número de Caracol, Julio Andrés Gracia Lana, da Universidade de Zaragoza, apresenta uma resenha da obra *La máquina y el mito. En el cine y el cómic*, de Gino Frezza, publicada em 2017.

Esperamos que este número de Caracol, pela variedade de temas relativos à produção e à circulação de romances gráficos que apresenta e pela ampla gama de pesquisadores que reúne, contribua para a divulgação e para a consolidação dos estudos relacionados ao cómic e ao hispanismo.

Ivan Rodrigues Martin (Universidade Federal de São Paulo)
Organizador

La literariedad iconotextual en la novela gráfica hispana: prolegómenos

Viviane Alary

Recebido em: 01 de outubro de 2017

ACEITO EM: 02 de novembro de 2017

Viviane Alary

Catedrática por la Universidad Clermont-Auvergne (Francia). Es directora del equipo *Ecritures et Interactions sociales* del laboratorio de investigación CELIS. Es autora del ensayo *Filles de la mémoire: les images fixes de Juan Marsé* (2013) y editora de libros colectivos entre los cuales: *Historietas, cómics y tebeos* (2002), *Mythe et bande dessinée* (2006), *La guerre d'Espagne en héritage: entre mémoire et oubli, de 1975 à nos jours* (2007) *Lignes de front, guerre et totalitarismes dans la bande dessinée* (2011), *L'album ou le parti pris des images* (2011) o *Auto-biographismes, bande dessinée et représentation de soi* (2015). Con Michel Matly prepara la publicación de un libro colectivo sobre la historieta de la Guerra Civil y creó la plataforma PACE en colaboración con Tebeosfera. Actualmente trabaja en un proyecto europeo para fomentar los estudios sobre el comic ibérico.

Contato: viviane.alary@uca.fr

PALABRAS CLAVE: novela gráfica, densidad, literariedad iconotextual.

Resumen: Este artículo tiene como propósito indagar en la novela gráfica hispánica. Querer definir la novela gráfica es una empresa vana dado que es un fenómeno editorial en constante evolución. Partiendo de la hipótesis de que una novela gráfica es una obra (en el sentido que le otorga Gérard Genette), expresada por medio del lenguaje de la historieta, aplica el concepto de literariedad iconotextual a dos obras que juegan con las convenciones del cómic para crear un universo ficcional singular (*Yo soy mi sueño* de P. Auladell y F. H. Cava; *Speak Low* de Montesol).

KEYWORDS: graphic novel, density, iconotextual literary.

This article aims to investigate the Hispanic graphic novel. Wanting to define the graphic novel is an unsuccessful attempt because it is an editorial phenomenon in constant evolution. Starting from the hypothesis that a graphic novel is a work of art (in the broad sense granted by Gérard Genette), expressed through the comic language, we apply the concept of iconotextual literary to two works. These works play with the conventions of the comic to create a singular fictional universe (*Yo soy mi sueño* de P. Auladell y F. H. Cava; *Speak Low* de Montesol).

Dentro de la historieta mundial, me interesa esa revolución de los contenidos, formas y formatos a la que asistimos ya desde los años sesenta hasta hoy y el surgimiento de una categoría de historietas autoproclamadas novelas gráficas. Este término se fue imponiendo a lo largo de las décadas para distinguir cierto tipo de relatos gráficos de otros. En la actualidad la expresión novela gráfica es de uso bastante común, aunque resulta objeto de muchos debates y polémica. Querer definirla es una empresa vana porque cualquier definición es transitoria y debe tomar en cuenta que es un fenómeno editorial en constante evolución. Me interesaré en este artículo discutir ese término, ver sus límites en el contexto hispánico para luego entrar en el debate de modo indirecto, por medio de lo que llamo literalidad iconotextual.

Si la novela gráfica remite a realidades diferentes según los contextos e historias nacionales, la denominación novela gráfica, *graphic novel*, *roman graphique* etc., reivindicada por el editor, por el autor o por el lector refleja un deseo de apertura del campo de la historieta. Con tendencias y movimientos tales como el cómic de autor, el cómic independiente, la historieta alternativa o la novela gráfica, la historieta sale de un perímetro asignado en el siglo XX que la arrinconaba a la industria del puro entretenimiento.

La categoría *graphic novel* se impuso en Estados Unidos por la necesidad de pensar una alternativa editorial a la concepción industrial del *comic book*. En ese contexto americano que popularizó el término en Europa, se buscaba señalar un producto cultural que durara en el tiempo (en contraposición

a fascículos que se leían y tiraban a continuación). Por esta razón, en el contexto franco-belga, no está tan clara la frontera entre los grandes relatos gráficos publicados en formato álbum en color o blanco y negro y lo que sería una verdadera novela gráfica en formato libro, en blanco y negro. Para algunos, la novela gráfica se aproxima al libro y a una escritura dibujística. Para otros, la novela gráfica tiende a albergar experimentos plásticos en consonancia con las pautas actuales del arte contemporáneo y el formato privilegiado puede ser tanto el libro como otro libre, incluyendo el álbum.

Si el fenómeno editorial americano influye bastante en la buena recepción actual del sello “novela gráfica” en España, tanto los contenidos y estilos de procedencia americana, franco-belga como últimamente japonesa, así como la propia tradición hispana influyen en el devenir de lo que se está construyendo como una categoría dentro de la historieta. *La batalla del mar salado*, de 1967, de Hugo Pratt, una aventura del aventurero romántico Corto Maltese, sería para algunos, de modo retrospectivo, el prototipo de una novela gráfica europea (con influencias argentinas). Como bien es sabido, *A Contract with God and other tenement stories* (1978), subtítulo “A graphic novel by Will Eisner”, y *Mauss* de Art Spiegelman (1986) han dado, con el tiempo, otro sentido moderno al *graphic novel*. El de relatos personales que entrelazan la autobiografía, la memoria familiar y la colectiva. **Desde entonces, la dimensión personal y memorial fue entendida como característica de la novela gráfica.** Pero no se debe olvidar que en España, con el deseo común de crear un relato de la memoria y proclamar su condición de autor, aparece en 1977 *Paracuellos, Auxilio social* de Carlos

Giménez que contribuyó a difundir la idea de una autobiografía dibujada en Europa. A pesar de este primer opus en el ámbito hispánico, se suelen citar otras obras como primeras novelas gráficas. En 1996, el término se impone en la contraportada de la historieta *El Artefacto perverso* (relato policíaco en blanco y negro ambientado en la postguerra española). No se trata de autobiografía sino de un relato policiaco que se presenta como una memoria de la posguerra española. Debía ser la primera obra de una larga serie impulsada por Antonio Martín, iniciativa que no cuajó en el contexto de la editorial Planeta-de Agostini. Se cita *Un largo silencio*, de Miguel Gallardo (1997), porque se sitúa en una continuidad temática y genérica con *Mauss* de Art Spiegelman. Santiago García adelanta incluso otro título: *Arrugas* (2007), de Paco Roca, como primer éxito hispánico (García, 2010, p. 263).

En realidad, muchos investigadores y críticos europeos del sector se muestran reacios a utilizar esta etiqueta, acusada de separar lo que sería una historieta elitista de una historieta popular. Este debate es objeto de ensayos (Baetens, Frey, 2015) y polémicas, en particular en España. A la luz de lo leído y oído sobre el tema, señalaré algunos sesgos deformadores. El primero de ellos ataña a la legitimidad de la existencia del término. “Crear un nuevo término para legitimar culturalmente aquello que ya posee legitimidad no es necesario” afirma Gómez Salamanca, con toda la razón (Gómez Salamanca, 2017, p. 163). Pero el problema no estriba en si debemos rechazar o no el término, puesto que es ya de uso común. Y si se expande su uso es porque se corresponde con nuevas aspiraciones de

los lectores, que piden ser orientados en el tipo de lectura que quieren emprender en un momento dado de su existencia, y autores que buscan una valoración editorial y mediática específica cuando se proponen relatar una historia más personal con un guión no estandarizado.

El segundo aspecto es que el surgimiento de una categoría de novela gráfica dentro del campo del cómic induce un cuestionamiento sobre el medio de la historieta. Creo que, en el fondo, el verdadero problema está en la representación, muy arraigada en el imaginario colectivo, de lo que es el cómic. Puede que la utilidad del término novela gráfica sea modificar la representación del cómic, íntimamente ligada a géneros como el humor o los superhéroes y ciertos estilos gráficos. La novela gráfica, que no puede ser un género y que en teoría abarca todo tipo de géneros, tiende a ser definida en función de la presencia de ciertos géneros no tradicionales en historieta: autobiografía, testimonios, reportajes, poesía. Esta ampliación genérica contribuye a abrir las puertas y las ventanas del cómic, hasta el momento encastillado en fortalezas (formatos, modelos, normas editoriales) nacionales o transnacionales.

Otro sesgo deformado ataña al campo de investigación de la historieta. La novela gráfica como manifestación relevante de la historieta contemporánea obliga a una revisión historiográfica. La asimilación de un modo de expresión, la historieta, a un tipo de industria estructuró la investigación que tiene ahora que cuestionar sus bases teóricas. El problema “existencial” que plantea la presencia de una nueva categoría en el noveno arte no ataña únicamente a su delimitación y definición sino

también a la acotación del campo de la investigación en este sector. Se teme que el término novela gráfica sirva de caballo de Troya para supeditar el campo de la historieta al de la literatura y que se definiese “el cómic como subgénero de la literatura” (Gómez Salamanca, 2017, p. 166). Pero no se debe confundir el campo de estudio del cómic (muy interdisciplinar desde hace tiempo, a través de especialidades como historia cultural, literatura, historia del arte, antropología, semiótica, etc.) y el mundo del cómic. A raíz de las mutaciones a las que asistimos desde los años setenta, me parece muy adecuado que se vuelva a escribir la historia de la historieta (Beronä, Kuper Peter, 2009; Brandigi, 2013) incluyéndola no solo en el campo de la cultura de masas sino también en el campo de las artes y de las literaturas.

En realidad, a la luz de lo que acabo de plantear de modo esquemático, creo que se debería abarcar este fenómeno editorial de modo extensivo, para no dejar de lado los grandes relatos de la historieta española.

Desde mi perspectiva literaria y estética, me interesa estudiar la novela gráfica como obra de arte, expresada por medio del lenguaje de la historieta. Y en seguida puedo afirmar que España produjo novelas gráficas sin asumirlo o sin saberlo desde hace tiempo, por lo menos desde los años setenta. Resulta necesario preguntarse, en efecto, si algunos grandes relatos de los años 80 y 90 del siglo pasado - empezando por *Mara* de Enric Sio (Nueva Frontera, 1980), *El Toro blanco* de Laura y *Doctor Vértigo de Martí* (La Cúpula, 1989), *Berlín 31*, de Raúl y Felipe H. Cava (ed. Casset, 1991) o *Trazo de tiza* de Miguelanxo Prado (Norma ed. 1993)- por mencionar

algunos de los que me impactaron, no podrían en la actualidad valorarse como novelas gráficas entendidas como “obras novelescas gráficas”.

Una novela gráfica como *obra de arte* implica como mínimo, la creación de historias singulares y una total libertad del autor o de los autores en cuanto a los formatos, formas, temas e intrigas y el modo de contar. Gérard Genette se planteó el problema de lo que es una obra de arte (novelesca, artística, musical) en *L'oeuvre de l'art* (Genette, 1994). Afirma que se basa en una relación estética entre un creador al que se le atribuye una intención artística y un receptor al que se le atribuye una atención estética. La etiqueta novela gráfica incluye una promesa de una historieta con contenidos adultos que presentan cierta madurez literaria y/o artística. Promesa a veces defraudada porque la etiqueta no es un sello de calidad y puede ser un simple enganche comercial. Si bien esta promesa hace vender –aunque no tanto– es que existe un nuevo acercamiento al cómic por parte de la sociedad. Todo lo que se considera implícita o explícitamente como novela gráfica se dirige, para retomar las palabras del poeta Juan Ramón Jiménez, a “una inmensa minoría”. No estamos aquí hablando de éxitos de venta equiparables a los de las series más famosas. En términos cuantitativos y financieros, esa tendencia pesa muy poco. Desde el punto de vista simbólico, social, mediático o cultural, sí que pesa.

El otro lado del concepto atañe a cuestiones de ritmo, *tempo* o densidad, cuyo modelo sería ya no el “continuará” sino un mundo autónomo, autoconclusivo, de la novela, en este caso, visual. La cuestión de la densidad me parece relevante. En su sentido más concreto casi de formato,

la novela gráfica guarda distancia con, por una parte, la serie de *comic book* por ejemplo –historias extensivas que no parecen terminar, muy detalladas y con una meta cosmogónica-, y el *comic strip*, donde prevalece la eficacia de lo conciso y breve. En la novela gráfica, la parte descriptiva y mostrada es menos importante que en una serie, pero más importante que en una tira dibujada, sintética y elíptica. La novela gráfica presenta un formato intermedio que se aproxima a las condiciones de lectura de una novela. Pero la densidad remite también al tiempo de duración de la lectura y al tipo de lectura. En eso la novela gráfica pretende diferenciarse de un *one shot*. Distanciándonos de la persona real que es el lector, y retomando los estudios sobre la lectura que afirman que en el lector conviven varias instancias –o varios grados de implicación en la lectura- (Jouve, 1993) una novela gráfica solicita competencias intelectuales y culturales, dimensiones sensitivas y pulsionales en grados diversos (Couturier, 2005). Genette ahonda en lo que es una obra de arte hablando de una estratificación de los niveles de atención y, por ende, de significados. Los recovecos de esta estratificación requieren una participación más activa del lector, que entabla diálogo con el autor, empático y crítico. No puede quedarse en una lectura pasiva y rápida que puede ser satisfactoria en otros casos. Y resulta interesante recordar aquí las palabras de Enric Sió a propósito de su relato *Mara*: “En la lectura de una obra muy abierta tiene que haber una predisposición del lector con el creador. En realidad hago propuestas de trabajo al lector, una forma de construir juegos y respeto a todas las actitudes” (Sió, 1980).

En literatura, para abordar el tema de la riqueza y densidad literarias de una obra, se ideó el concepto de literariedad (lo que hace que un texto sea literatura). Pero hablar de literariedad en historieta no parece tan evidente. El cómic no forma parte de géneros canónicos como la poesía, la novela o el teatro. Sin embargo, la presencia en el paisaje editorial de un corpus de novelas gráficas que no deja de crecer impone la idea de una literariedad gráfica en historieta (lo que hace que un cómic sea una obra de arte) según Pierre Fresnault-Deruelle (Fresnault-Deruelle, 2008). Yo prefiero hablar de literariedad iconotextual antes que de literariedad gráfica, porque permite insistir en la especificidad intersemiótica del Noveno Arte y, por ende, en una literariedad que tome en cuenta la imagen. En opinión de Fresnault-Deruelle, la novela gráfica patentiza una literariedad con potencialidades ilimitadas más o menos latentes en la historieta digamos “clásica” o “de género”. Es cierto que la industria tentacular del cómic mundial produjo verdaderas obras de arte, aunque no fuera su propósito de partida. Las nuevas propuestas pueden contar con unas estéticas, una poética, un lenguaje que no existiría sin esta industria y sin el arraigo popular de la historieta. Este proceso bien conocido de formas más o menos anónimas y populares que cobran –con el tiempo- valor de obra de arte tiene lugar en un tiempo muy corto en el devenir de la historieta (dos siglos como máximo). Influye en este proceso este nuevo acercamiento al cómic desde los años setenta, del que la novela gráfica es partícipe, al afirmar esta pretensión de salir de una práctica artesanal y anónima, para entrar en una práctica artística y/o autoral.

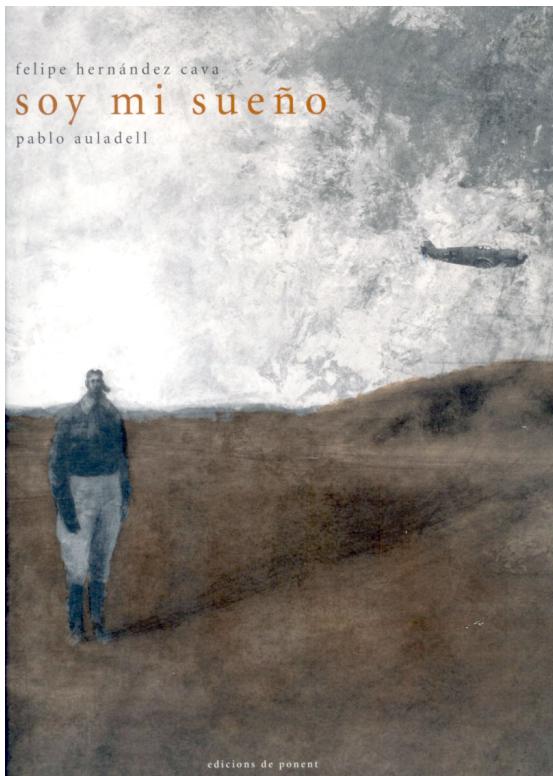
Si aceptamos que la novela gráfica pueda ser, entre otras cosas, un objeto de estudio literario, este hecho supone que entra en el campo de la comunicación literaria. Dice Michael Riffaterre (Riffaterre, 1979, 12) que la comunicación literaria es una experiencia única « de cierto modo mediatizada por el estilo de la obra, (...) una diada cuyos polos son inseparables: lo que se espera, lo que resulta incongruente, y es creador de efectos estilísticos, la literariedad»¹. Para este estudioso de la semiótica, las incongruencias, las “agramaticalidades” son las que producen literariedad. Si la historieta es arte y literatura, no es por la repetición ciega y saturada de unas convenciones fosilizadas, sino por la búsqueda de una singularidad, de un juego poético con las convenciones y los géneros predilectos del medio. Sería, pues, un contrasentido buscar características comunes, que podrían definir estilísticamente una novela gráfica.

Por esta razón las novelas gráficas que rompen más con la norma y las convenciones, sin ser las más representativas, son las que más manifiestan esas potencialidades de una literariedad iconotextual. La relación entre la norma y su superación al servicio de un estilo y una visión del mundo es fuente de creatividad e invención. En el plano comunicativo, la distancia y el juego con la norma esperada señalan al lector que debe emprender otro tipo de lectura, diferente de lo habitual, con una mayor participación del ser cultural que es.

1 « (...) en quelque sorte médiatisée par le style de l'œuvre, (...) une dyade aux pôles inséparables: ce que l'on attend, ce qui est incongru et créée l'effet de style, la littérarité. »

Para pasar ahora a unos ejemplos significativos de un quehacer hispánico en materia de literariedad iconotextual, retomaré a continuación dos ejemplos de relatos gráficos que ponen de relieve, en el primer caso, un uso renovado de la intericonotextualidad, y, en el segundo, de la página.

YO SOY MI SUEÑO DE PABLO AULADELL Y FELIPE HERNÁNDEZ CAVA.



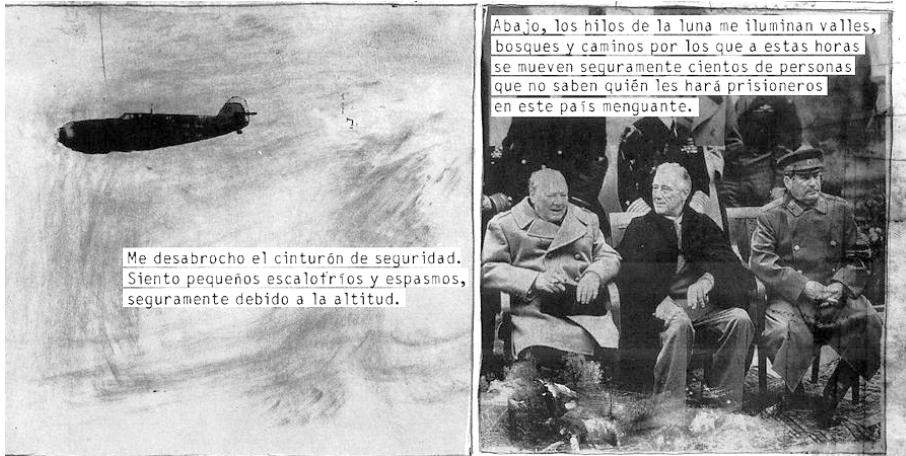
Il. 1 : *Yo soy mi sueño* de Pablo Auladell y Felipe Hernández Cava, Alicante: De Ponent, 2008, Portada.

En la portada (il. 1) de *Yo soy mi sueño* de Pablo Auladell y Felipe H. Cava (De Ponent, 2008) el bitono digital –el sepia de las fotografías antiguas y el velo gris- parece envolver a todo y a todos como lo advierte este umbral de la portada. El diseño gráfico así como el modo de contar y las referencias intericonotextuales invitan a una lectura distanciada, filosófica, ética y estética de la ficción histórica, que es ante todo imaginación y memoria.

El relato nos cuenta la vida y las aventuras de Erich Hafner, aviador alemán, que tiene un accidente durante el cerco de Sebastopol (mayo de 1942). Su avión se estrella y Solaya, chamana tártera, lo recoge y lo cura. El tiempo diegético recorre el momento del accidente hasta la muerte del personaje en 1945 en el cielo de Dresde. Pero la disposición en capítulos no sigue esta lógica cronológica, sino el fluir de la conciencia del personaje narrador, que emprende un recorrido iniciático gracias al poder chamánico de Solaya, que le conduce a destacarse del adoctrinamiento nazi y a abrirse al mundo gracias a la reflexión filosófica inspirada en Schopenhauer, en su obra *El mundo como voluntad y representación*. No es una narración textual funcional, meramente didascálica y cronológica sino una narración textual literaria. No es un diseño transparente. Hay una afirmación, por la presencia de unos marcadores específicos, de una enunciación gráfica poco convencional en la que cuenta más la huella, la mancha, que el trazo. Como he establecido líneas arriba, un aspecto relevante de la densidad de un relato y de su literariedad es su espesor intericonotextual. La historieta en general tiene una facultad bien particular. Yo la veo como una especie de arte esponja que puede absorber cualquier tipo de sustancia que, moldeada

dentro de su mundo, la enriquece. En *Yo soy mi sueño* una densa memoria visual, que encuentra sus referentes en arte, literatura, historia e historieta, recorre y estructura el relato, y funciona como contrapunto y antídoto cultural, filosófico, histórico a las ideas más peligrosas (nazi) y a los actos de barbarie (cometidos por los nazis y por los soviéticos y, al final, con el bombardeo de Dresde, por los aliados). Habría mucho que decir sobre los distintos niveles y sofisticaciones de la hipericonotextualidad en este relato. Pero, al contrario de un canon clásico que supondría preservar la unidad estilística del relato, tan del gusto de la línea clara, por ejemplo, se deja bien visible el proceso de trasplante o de *collage* de una imagen o texto ajeno que funcionan como hipotextos e hipoiconos. De este modo, se solicita al lector, obligándole a emprender otras lecturas y pesquisas fuera del relato. Solo destacaré el proceso más evidente, el que desempeña una función formativa que nos incita a ampliar nuestros conocimientos, nuestro bagaje cultural y a ejercitar nuestras facultades críticas.

A veces, el efecto de *collage* busca un reconocimiento instantáneo por parte del lector, es el caso de la integración de la fotografía mítica (il. 2) de la Conferencia de Yalta (4-11 de febrero de 1945). El texto superpuesto en la imagen no se sitúa en la misma línea temporal. Remite al narrador huyendo de la Dresde bombardeada por los aliados (13-15 de febrero de 1945). El desfase temporal cuestiona los actos bélicos de los Aliados al final de la guerra, y el bombardeo de la población civil.



II. 2, *Yo soy mi sueño* de Pablo Auladell y Felipe Hernández Cava, Alicante: De Ponent, cap VI, pl. 8.

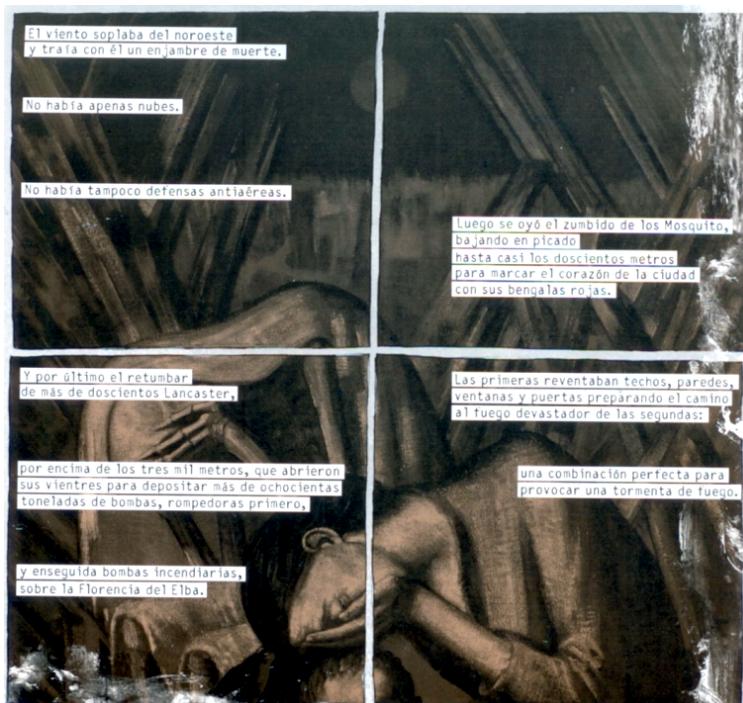
Una segunda cita, un dibujo de una fotografía, esta vez del bombardeo de Dresde, puede ser un poco más complicada de reconocer. Pero con tal de que el lector busque en internet imágenes de Dresde asociadas a la Segunda Guerra mundial, va a encontrarse con esta famosa fotografía. El diseño de esta viñeta produce heterogeneidad en la economía del relato, señala al lector que es un trasplante de una entidad ajena, primordial para suscitar su sed de conocimiento. El texto, en cambio, asume la continuidad discursiva, enlazando los hipoiconos entre sí (la conferencia de Yalta y la fotografía de Dresde).



Il. 3, *Yo soy mi sueño* de Pablo Auladell y Felipe Hernández Cava, Alicante: De Ponent, cap VI, pl. 1.

Una última referencia a este bombardeo, es la integración del lienzo “La muerte de Dresde” que el pintor, Wilhelm Karl Lachnit (1899-1962) realizó al volver a su ciudad natal después del bombardeo (il. 4). Es más difícil llegar a la fuente si no se conoce el cuadro. El espacio intericónico desempeña un papel discriminatorio y obliga al lector a detenerse en cada viñeta, es decir, en cada zona del cuadro. En vez de plasmar la descomposición de una hazaña bélica aérea espectacular escenificando el bombardeo, propia del cómic clásico, se elige una imagen que permite insistir en los desastres causados en los civiles. Hay una inversión entre texto e imagen: para quitarle su espectacularidad, la hazaña bélica está a cargo del texto mientras la imagen retoma como hipoícono un cuadro

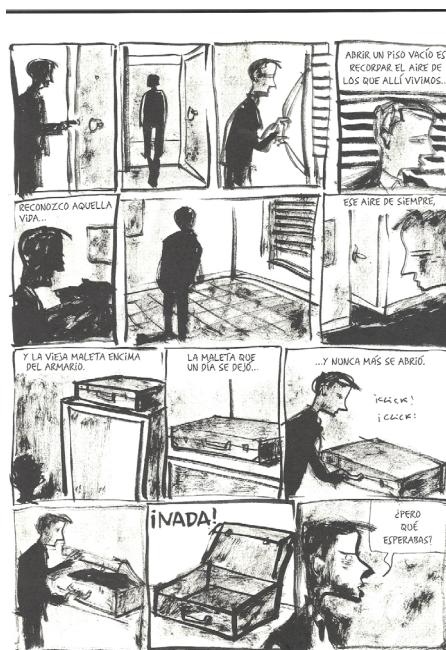
realizado después del acontecimiento. La confrontación dialéctica de imágenes trasmite mensajes de denuncia e invita al lector a interrogarse sobre las representaciones colectivas, iconos y mitos de la Segunda Guerra mundial y a emprender una reflexión crítica sobre la transmisión histórica. Con estos ejemplos tan sencillos, se ve claramente cómo este relato juega primero con la naturaleza icónica del conocimiento y la iconotextualidad.



II. 4, *Yo soy mi sueño* de Pablo Auladell y Felipe Hernández Cava, Alicante: De Ponent, cap VI, pl. 2.

Speak Low de Montesol

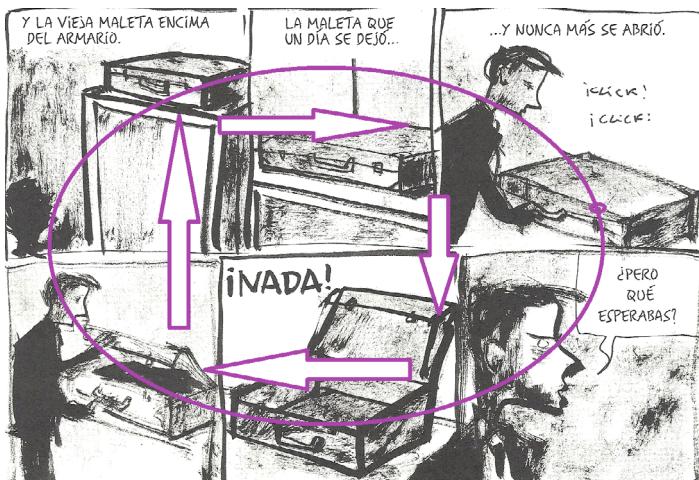
Speak Low de Montesol (ed. Sinsentido, 2012) es un relato que nos cuenta un doble dolor: el de la pérdida del hijo en un estúpido accidente a la salida de una discoteca y el dolor del hijo, que heredó del silencio vergonzoso de un padre que formaba parte del bando vencedor durante la guerra civil española. El estilo peculiar de esta obra, fruto de una doble práctica, la de historietista y la de pintor, hace que estemos sumidos en ese dolor de la voz narradora que nos guía.



En esta *plancha* izquierda de una doble página (il. 5), se escenifica la llegada del hijo al piso de los padres en Barcelona (finales de la década de los 2000), piso que quiere vender el hijo (personaje-narrador) y en el que vivieron los padres después de dejar Madrid al final de la guerra. La composición es muy fragmentada: trece viñetas para representar un deambular por habitaciones vacías. La densidad formal –que no es habitual en esta obra- se corresponde con una densidad emocional. El narrador recuerda su llegada al piso, un piso vacío a excepción de una maleta dejada por encima de un armario. El recorrido narrativo es clásico: llegada al piso, exploración, desplazamiento hacia el objeto deseado, promesa de un descubrimiento de algo misterioso con esa maleta que, como lo precisa el texto, “nunca más se abrió”. Una discreta pero eficaz onomatopeya “Click click”, puesta al final de la tira fija ese momento de misterio y suspense. Puede que, durante unos segundos, vuelva a la mente del lector el imaginario novelesco de la maleta –la promesa de descubrir una pistola o un documento que compromete, etc.–. NADA de eso: el adverbio puesto en mayúsculas, colocado en medio de la última tira y en negrita indica la decepción. El vacío del objeto como expresión espacial del silencio.

La maleta representa “la vieja memoria” (la guerra civil española) que nadie se atrevió a abrir, según nos dice la *plancha* de la derecha. La articulación escenificación/explicitación de la doble página expresa de manera magistral la herencia del silencio en los hijos de ciertos vencedores, los que vieron su vida destrozada por el recuerdo de la violencia de su propio bando.

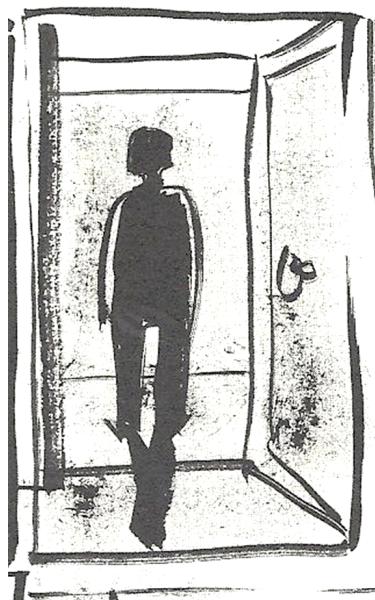
Se divide el espacio de la plancha en dos momentos visualmente diferenciados: el primero dedicado al deambular por las habitaciones del piso en el que el personaje parece encerrado. El segundo se centra en ese objeto clave que es la maleta (il. 6). El trayecto visual del sitio de la maleta en cada viñeta compone un círculo: por más que le dé vueltas al asunto, el narrador no encuentra posibilidad, en ese momento, de resolver el misterio que envuelve la maleta.



Il. 6, *Speak Low*, Montesol, Madrid: ed. Sinsentido, 2012, "Dolor", pl. 20, tora 3 y 4.

Gracias a una sinécdoca, surge una subjetividad y su relación con la memoria del acontecimiento, la Guerra Civil española. La maleta (la parte) representa el todo: en concreto, la página, metafóricamente la vieja memoria. Como se puede averiguar con más nitidez acercándonos con lupa

a la segunda viñeta (il. 7), los trazos de contorno (continente) se confunden con los del decorado: cada una de las habitaciones del piso (contenido) vistas desde ángulos diferentes. La viñeta adquiere una profundidad interna al convertirse en un cubo rectangular vertical. Cada viñeta es como una caja-maleta que encierra al personaje. Este confinamiento -el narrador habla de « el aire de siempre »- es a la par ensimismamiento. El deambular al fin y al cabo es más mental que físico. Un deambular que es también como una invitación al lector para que entre en la mente del que se expresa y comparta su experiencia.



Il. , *Speak Low*, Montesol, Madrid: ed. Sinsentido, 2012, “Dolor”, pl. 20.

El motivo figurativo de la maleta es como una *mise en abyme* del medio que es la historieta. Después de 20 años de silencio el autor de esta novela gráfica vuelve al cómic, maleta y caja de Pandora donde dejó sus viñetas encerradas, para expresar, entre otras cosas, esa postmemoria dolorosa.

El sentido metafórico del relato no funcionaría tan bien sin un alejamiento de la convención, del clasicismo historietístico, por otro lado subyacente. Si esa página hubiese sido construida como una página de Tintín, no tendría el mismo poder evocador. La figura es una silueta más que personaje: lo que refuerza la imagen de un personaje perdido en sus pensamientos y sumido en el pasado. La pauta estética elegida se distancia de un estilo limpio y recto. Los trazos y manchas son como marcas de subjetividad. El « yo » grammatical se completa por esa enunciación gráfica lograda por una técnica poco habitual: El historietista/pintor Montesol prescindió de la etapa que supone el esbozo de las figuras y viñetas. Pintó directamente alternando pinceladas y manchas.

Muchos relatos gráficos actuales pueden competir en su dispositivo narrativo con novelas “literarias” actuales, obras filmicas o plásticas en su pretensión de dar una visión de la complejidad del mundo o de un pensamiento, adentrándose, si fuera necesario, en los recovecos de la introspección. Los recursos disnarrativos obligan al lector a buscar soluciones para dar un sentido a lo que lee y mira (esa es la experiencia del lector de *Trazo de Tiza* por ejemplo). Las lecturas retroactivas, idas y vueltas entre las viñetas y páginas distantes en el relato, que ofrecen trenzados semánticos tan específicos en historieta, se hacen imprescindibles en ciertas

novelas gráficas donde el sentido literal no discurre en una lectura lineal y rápida. Esa lectura participativa es el resultado de una acción física y reflexiva de un lector que mueve su memoria visual, la cual es un elemento de activación de emociones, sensaciones y de un “trabajo” tanto cognitivo como interpretativo.

A pesar de muchas reticencias, las editoriales acompañan o a veces anticipan los nuevos hábitos de lectura y la metamorfosis de los gustos en el sector de la historieta. Si bien la etiqueta novela gráfica ha podido remitir a producciones más próximas al texto ilustrado, el término se impone cada vez más como categoría en el campo del cómic. Colocada en la portada de un relato o de una colección, la etiqueta novela gráfica es como un estandarte que busca atraer y guiar a un nuevo lector, a veces ni siquiera lector de cómics, hacia un nuevo tipo de producción. Por parte de los creadores, la denominación corre paralela con un movimiento de afirmación de una historieta de autores que podemos rastrear desde los años 60 hasta hoy, autores que ya no quieren ser simples ejecutantes de una industria y quieren contar historias y en particular, pero no siempre, sus vivencias personales. Es de esperar que el término permita revisitar en profundidad el patrimonio hispánico reciente en ese sector, contando con la aportación conjunta de editores e investigadores.

Los grandes relatos gráficos hispanos pretenden deshacerse de los aspectos más apremiantes de la cultura de masas, pero a la par beben de las fuentes del tebeo y sus relatos se apoyan en una poética construida paso a paso a lo largo del siglo XX. Este diálogo con las formas del pasado es

otra vertiente -metadiscursiva y autoreflexiva- de la densidad gráfica. Es de esperar también que la etiqueta editorial novela gráfica se correspondiera siempre con lo que pretende implicar: un nuevo contrato de lectura con relatos más densos y complejos, que procuran placer estético, sed de conocimiento más allá del legítimo deseo de divertirse y de evadirse. Si es cierto que asistimos a una revolución de los contenidos y de las formas en historieta tanto en Japón o EEUU como en Europa, eso se debe al papel renovado atribuido a la historieta en su interacción-mediación con la sociedad. Una historieta que se compromete con su tiempo, transmite una visión del mundo, una mirada singular, al igual que la novela, las artes plásticas o el cine contemporáneos.

Simplificando al máximo, surgió el *graphic novel* en EEUU para albergar producciones pensadas para durar, al estilo del álbum europeo y se impuso el término *graphic novel* en sus traducciones literales en distintos países europeos para calificar algo nuevo que en el fondo ya pre-existía, pero que está tomando un nuevo rumbo, gracias a esta importación terminológica. ¡De ahí viene el malestar de unos y el entusiasmo de otros!

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Baetens Jan § Frey Hugo. *The Graphic Novel: An Introduction*, NY: Cambridge University Press, 2015.
- Beronä, David A., *Wordless books : the original graphic novels*, New York: Abrams Books, 2008.
- Brandigi, Eleonora, *L'archeologia Del Graphic Novel Il Romanzo Al Naturale L'effetto Töpffer*, Firenze: Firenze University Press, 2013.

- Couturier, Maurice, « De la narratologie à la figure de l'auteur: le cas Nabokov », dans V. Jouve (dir.), *L'Expérience de la lecture*, Paris: l'Improviste, 2005.
- Fresnault-Deruelle, Pierre, *Images à mi- mot., Bandes dessinée, dessins d'humour*, Bruxelles: Les Impressions Nouvelles, 2008.
- García, Santiago, *La Novela Gráfica*. Bilbao: Astiberri, 2010.
- Jouve, Vincent, *La Lecture*, Paris: Hachette, Coll. « Contours Littéraires ».
- Genette, Gérard, *L'œuvre de l'Art , La Relation Esthétique*, Paris: Seuil, Poétique, 1997.
- Gómez Salamanca, Daniel, “La influencia de la novela gráfica en la industria del cómic española”. In: *Historieta o cómic. Biografía de la narración gráfica en España* (ed. Scarsella, A., K. Darici, A. Favaro), Venice: Ca'Foscari-Biblioteca di Rassegna iberistica, 2017.
- Rifaterre, Michael, *La production du texte*, Paris: Seuil, 1979.
- Samaniego, Fernando, “El dibujante de historietas Enric Sió presentó su libro ».In: El País, Cultura, 20-V-1980. Disponible em: https://elpais.com/diario/1980/05/20/cultura/327621610_850215.htm.

Significados de la representación histórica en algunas novelas gráficas contemporáneas

Francesca Crippa

Francesca Crippa

Francesca Crippa consiguió el título de doctorado en literatura española en la Universidad Católica de Milán con una tesis sobre la caracterización del personaje en las Sonatas de Ramón del Valle-Inclán, publicada en 2012 por Peter Lang. Sus intereses de investigación abarcan el concepto de identidad nacional con aplicación a la narrativa larga y breve de la Generación de 1898, la narrativa española contemporánea y la narrativa gráfica. Actualmente trabaja como profesora investigadora en la misma universidad Católica de Milán.

Contato: francesca.crippa@unicatt.it

Recebido em: 10 de julho de 2017
Aceito em: 18 de setembro de 2017

PALABRAS CLAVE: novela gráfica; siglo XXI; ficción literaria; historia; memoria.

Resumen: Una de las principales señas de identidad de la reciente producción de novela gráfica española consiste en su evidente compromiso con la realidad histórica y cultural del país. Muchos guionistas y dibujantes, en efecto, han vuelto a reflexionar sobre las épocas más significativas de la historia y de la literatura española para reproducirlas dentro de sus obras con técnicas gráficas y estrategias narrativas diferentes. El sutil equilibrio que se logra entre la representación de la realidad histórica o literaria y el manejo de la ficción artística se convierte, pues, en uno de los rasgos más llamativos dentro de sus obras. El objetivo de este trabajo es analizar cómo algunos guionistas españoles contemporáneos vuelven a leer y reproducir la historia de personalidades muy conocidas y reflexionar sobre las diferentes técnicas y finalidades de sus contribuciones.

KEYWORDS: graphic novel; 21st Century; literary fiction; history; memory.

Abstract: One of the most important features of the recent Spanish production of graphic novels consists in its evident compromise with the historic and literary reality of the country. Many scriptwriters and sketchers, in fact, have chosen to analyze some of the more significant periods of the Spanish history and literature in order to reproduce them in their works through different graphic techniques and narrative strategies. The thin equilibrium which is reached between the representation of the historic and literary reality and the employment of the artistic fiction can be considered, then, one of the most impressive features within their works. The aim of this article is to analyze how some Spanish contemporary authors of graphic novels wish to reinterpret history of well-known personalities and to think about the different aims and techniques used in theirs works.

Los debates planteados en torno al concepto de posmodernidad han ido marcando profundamente a la crítica literaria en las últimas décadas. Sin embargo, aún no se ha llegado a la identificación de un acercamiento teórico coherente que sea compartido por todos los estudiosos que se dedican al tema¹. Desde hace años, en particular, siguen coexistiendo por lo menos dos diferentes niveles de discusión (Kohut, 1997, 9-26). En el primero, se cuestiona el papel de la literatura en el contexto de las sociedades posmodernas, mientras que en el segundo se analizan sobre todo los rasgos formales de las obras. A esta segunda corriente pertenece el esclarecedor ensayo de Pozuelo Yvancos, en el que se reconocen y explican los atributos que han ido caracterizando la producción narrativa española desde la mitad del siglo XX en adelante. Entre ellos destacan principalmente la “heteroglosia” (2004, 46) y la “desconfianza hacia la literariedad” (2004, 47).

Con el término heteroglosia, el crítico quiere indicar la tendencia a hacer coexistir normas y modelos estéticos diferentes dentro de una misma obra. Según Pozuelo Yvancos, en efecto, la narrativa contemporánea se ha convertido en una suerte de amalgama indefinida dentro de la que “todo vale y a todo se entregan los autores” (2004, 47), en un proceso cada vez más ecléctico que representaría la necesidad de cambios del individuo

1 En su “Postille” a *Il nome della rosa*, Umberto Eco afirma: “Malauguratamente “post-moderno” è un termine buono à tout faire. Ho l’impressione che oggi lo si applichi a tutto ciò che piace a chi lo usa” (1981, 400). En la actualidad, el consenso sobre la correcta definición del término parece estar todavía muy lejos y no hay estudio sobre la posmodernidad que no comience constatando la pluralidad y hasta la incompatibilidad de las definiciones.

posmoderno. A confirmación de ello, el concepto de desconfianza hacia la literariedad resume la insatisfacción de los autores hacia los cánones literarios de la tradición e implica el deseo de emancipación con respecto a los modelos del pasado. En este sentido, la producción contemporánea de narrativa se propone a los lectores en términos de ruptura con los moldes tradicionales, a los que se contrapone la búsqueda de modalidades expresivas inéditas que más se adecuan a la representación de las transformaciones con las que la sociedad posmoderna tiene que enfrentarse.

Además del evidente deseo de innovación formal, la narrativa contemporánea comparte otro rasgo importante de la posmodernidad, es decir, la capacidad de releer los temas de la tradición desde una perspectiva más íntima y subjetiva². Según Martin Travers (1997), en particular, en las obras contemporáneas se vislumbra cierta insistencia en la representación de la individualidad del héroe que, a partir del carácter anecdotico de su experiencia personal, vuelve a interpretar la realidad y a interrogarse acerca de sus orígenes. Por esta misma razón, los autores se concentran no sólo en la representación de la cotidianidad del sujeto, sino también en las razones históricas de ella, y establecen paralelismos entre épocas diferentes con el objetivo de profundizar aún más la reflexión sobre la condición humana. La voluntad de investigar entre los intersticios de la historia y de indagar el pasado desde una perspectiva más actual se configuran, por

² Es lo que Pozuelo Yvancos denomina “predominio de la privacidad” (2004, 46). Según el crítico, en efecto, la narrativa contemporánea manifiesta la tendencia a representar la realidad desde una perspectiva cada vez más individualista. De ahí la proliferación de géneros como el diario, las memorias, las biografías y las novelas autobiográficas.

lo tanto, como rasgos definitorios de la producción narrativa actual. No nos tiene que sorprender, pues, la vuelta de muchos autores a motivos o personajes del pasado, ni tampoco el éxito del que actualmente goza la novela histórica³. Sin embargo, Lozano Mijares apunta que el realismo histórico detectable en la narrativa española contemporánea no debe entenderse solamente en su sentido mimético tradicional, sino en clave de voluntad de autoconocimiento. Según la estudiosa, la representación de lo histórico se realiza hoy en día mediante la creación de textos en los que el hecho original y la copia se funden con el objetivo de estimular la reflexión sobre contextos o episodios importantes desde el punto de vista de sus connotaciones simbólicas (2007, 154-164).

Cualquier lector de novela gráfica no fatiga en reconocer los rasgos que se acaban de mencionar entre las características dominantes de un género cuya peculiaridad se ha impuesto a la atención del público y de la crítica a partir de los años '80 del siglo XX (Sabin, 2013, 65-82). Por su naturaleza, en efecto, la novela gráfica es un género híbrido que se origina de la perfecta compenetración entre lo narrativo y lo visual, ocasionando, como indica Pozuelo Yvancos, la coexistencia de modelos estéticos diferentes en

3 Si bien para algunos estudiosos la posmodernidad se define por su vinculación con el presente y con el futuro, para otros, en cambio, es esencial su relación con el pasado. Sostienen la primera tesis autores como Jean François Lyotard (*Condición posmoderna*, 1979) y Frederic Jameson (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, 1984). Sostiene, al contrario, la segunda tesis Linda Hutcheon (*The Politics of Postmodernism*, 1989), quien definió la posmodernidad por su relación con el pasado.

la misma obra⁴. Lejos de conformarse con la tradición, la supervivencia y popularidad del género se deben, pues, a la búsqueda de originalidad formal y autonomía con respecto a los moldes narrativos clásicos, rasgos que legitiman también su colocación en el panorama de la literatura posmoderna. Esta misma idea se confirma en el ensayo de Trabado Cabado, según el cual la configuración anatómica de la novela gráfica actual conllevaría precisamente el deseo de conquista de una identidad narrativa propia (2013, 11-61).

Al considerar, en cambio, el tratamiento que la narrativa gráfica hace de la realidad histórica, es necesario anotar que se produjo una variación radical a finales de los años '70, con la publicación de la novela *Contrato con Dios* de Will Eisner (García, 2014). A partir de ese momento, el cómic dejó de centrarse exclusivamente en superhéroes y ciudades fantásticas para volver a contar la realidad desde el punto de vista de los individuos. Fue, sin embargo, la novela *Maus*⁵ de Art Spiegelman a introducir un cambio aún más evidente. Después de su publicación, en efecto, empezó a percibirse la necesidad de ir buscando otros códigos narrativos que permitieran hablar del mundo real y de sus problemas, facilitando, como indica Lozano Mijares, la reflexión del público. Así pues, al igual que ya habían hecho la novela tradicional, la pintura o el cine, a partir de los años '80 también

-
- 4 En su “Graphic Novel Manifesto” el historietista escocés Eddie Campbell puntualiza que, a partir de la mencionada hibridez, el papel del novelista gráfico es el de elevar el género a un nivel más ambicioso.
- 5 En 1992, la novela ganó el Premio Pulitzer por haber sabido relatar de forma novedosa la tragedia de la Shoah.

la narrativa gráfica empezó a mostrar cierto vigor subversivo al plantear interrogantes, al cuestionar el pasado y al desestabilizar al público, con el objetivo de favorecer la meditación sobre determinados hechos históricos, procesos traumáticos o temas de alguna relevancia social.

Hoy en día, la producción de narrativa gráfica ocupa un lugar relevante dentro del panorama de la literatura posmoderna por la calidad e innovación de sus propuestas. A primera vista el género se configura como un conjunto muy variado de textos en el que, sin embargo, es posible encontrar algunas líneas de investigación comunes. Entre ellas, los autores parecen privilegiar la recuperación del pasado con dos finalidades principales: la primera consiste en usarlo como ideal punto de partida para luego volverlo a reproducir a través de técnicas innovadoras; la segunda, al contrario, se basa en su utilización como motivo para reflexionar sobre cuestiones que siguen siendo de actualidad en el presente. El *corpus* de textos que se analiza en este artículo confirma estas mismas tendencias y proporciona ulteriores motivos de reflexión con respecto a las potencialidades comunicativas de la narrativa gráfica⁶.

1. NARRATIVA GRÁFICA Y POSMEMORIA: EL CASO DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Por lo que se acaba de exponer, es evidente que la observación del pasado a través de perspectivas novedosas resulta ser un recurso distintivo de la

6 El *corpus* que se analiza en este artículo se basa en seis novelas publicadas entre 2001 y 2016. Todas ellas se centran en el relato de episodios de las vidas de personajes históricos muy populares.

narrativa posmoderna y, por consecuencia, también de la narrativa gráfica. Dentro de esta misma tendencia, una de las técnicas más empleadas consiste en meditar no tanto sobre el evento en sí, sino sobre sus consecuencias, particularmente cuando ellas siguen ejerciendo algún tipo de ascendiente. La crítica suele definir literatura de posmemoria el conjunto de las obras en las que se insiste precisamente en este tipo de meditación sobre el pasado y en el análisis de sus repercusiones intergeneracionales⁷.

En el caso español, el evento histórico que ha dejado huellas más profundas y cuyo recuerdo sigue siendo objeto de debates y polémicas en la contemporaneidad, es la Guerra Civil. Se inspiran en ella dos novelas gráficas en las que el relato de la vida y muerte del poeta granadino Federico García Lorca constituye el ideal punto de partida para una reflexión más profunda sobre la importancia del testimonio como instrumento imprescindible para la construcción de una memoria individual y colectiva conscientes de los errores del pasado y realmente eficaces a la hora de preparar a los individuos para la superación del trauma heredado⁸.

La novela gráfica titulada *La huella de Lorca* se publicó en abril de 2011 con guion de Carlos Hernández y dibujos de Juan Torres. El texto reconstruye,

-
- 7 El término posmemoria fue acuñado por la crítica estadounidense Marianne Hirsch, quien publicó un notable ensayo sobre el tema.
- 8 Las primeras teorías sobre el trauma se elaboraron en EE.UU. en los años '70 y se profundizaron en los años '90 gracias a la aportación en clave psicoanalítica de Dominick LaCapra. Según LaCapra, las personas traumatizadas por eventos límites pueden resistirse al proceso de evolución del trauma a causa de una especie de sentimiento de "fidelidad" al evento que quizás provenga de la sensación de que sobrevivir y participar nuevamente en la vida implica la traición de los que quedaron aniquilados. Por consecuencia, el pasado no se puede olvidar y establece un vínculo inolvidable con el presente.

a través de doce episodios que no siguen un orden cronológico, las etapas fundamentales de la vida del poeta, desde la infancia hasta la madurez artística y la muerte. Como demuestran las elecciones del guionista, sin embargo, la finalidad principal de la obra no es la de crear una narración biográfica tradicional sino la de ofrecer a los lectores una biografía atípica en la que el relato de la vida de Lorca y la memoria de lo que él representó desempeñan un papel igualmente importante⁹.

Desde el punto de vista de la forma, la novela de Hernández se presenta como un mosaico cuyas piezas mantienen cierta independencia a pesar de ser Lorca el protagonista de todas ellas¹⁰. El poeta, sin embargo, casi no aparece físicamente en las viñetas y la mayoría de ellas nos sitúa junto a quienes compartieron algunos momentos de su existencia. La carismática personalidad de Lorca, pues, se representa indirectamente a través de las perspectivas y los recuerdos de sus amigos o conocidos. Entre los testimonios, sobre los que Hernández se ha documentado personalmente¹¹, destaca el de su padre. El señor Alfonso aparece retratado por primera vez, de niño, al comienzo de la novela y otra vez, en la actualidad, en el capítulo final, confiriéndole una estructura circular al

9 Esta idea es compartida por Pilar del Río y Mercedes de Pablos, autoras de las páginas introductorias a la edición de la novela de Hernández publicada por la editorial Norma en 2011.

10 Véanse las palabras de Hernández publicadas en la microweb creada en ocasión de la publicación de la primera edición de la novela: <http://www.normaeditorial.com/lorca/entrevista.html> [29/03/2017].

11 Hernández habla de su personal trabajo de investigación en la bitácora dedicada a la novela: <http://lahuelladelorca.blogspot.it/> [29/03/2017].

texto. Además de contribuir a la consolidación de la atmósfera general del relato, las palabras del padre de Hernández constituyen el marco ideal para la novela porque subrayan la importancia de la memoria y delatan la necesidad de su transmisión. Alfonso le hace entender al guionista (que también se dibuja a sí mismo en las páginas finales del texto) que Lorca no fue la única víctima del conflicto y que, para poder escribir sobre el tema, es necesario comprender antes lo que significó la represión franquista para todos los que la padecieron personalmente y la transmitieron a sus descendientes bajo forma de memoria vívida y dolorosa. El encuentro final entre Hernández y su padre confirma, además, que el recuerdo de García Lorca sigue vivo en la contemporaneidad porque con él se identifican tanto los que sufrieron a causa de la guerra como las nuevas generaciones, las cuales todavía andan buscando las respuestas necesarias para la elaboración del recuerdo traumático.

La novela de Hernández se mueve con soltura entre la realidad histórica y su representación gráfica y el guionista maneja hábilmente las fuentes sin modificar de alguna forma los eventos. La única alteración que se concede es la del orden cronológico en la representación de las etapas de la vida del poeta, herramienta de la que se sirve para colocar idealmente la figura de García Lorca en épocas diferentes y confirmar, de esa forma, la durabilidad de su memoria a lo largo del tiempo. Como recita el título de la novela, en efecto, el propósito de Hernández es recordar la “huella” de Lorca, es decir, el legado moral que el poeta dejó no sólo para todos los que lo conocieron, sino para todos los españoles. El historietista, por lo tanto, decide mostrar

al poeta a través de un caleidoscopio de escenas en las que se manifiestan sus diferentes caras, insistiendo sobre todo en las potencialidades de su arte, las cuales le han permitido trascender la muerte y convertirse en el símbolo más célebre de la victoria sobre el olvido en que la dictadura intentó relegar la voz de todos los disidentes.

En su novela gráfica de 2015 titulada *La araña del olvido*, Enrique Bonet emplea una técnica muy parecida a la de Hernández. En el texto, en efecto, se relata la apasionada investigación sobre la muerte de García Lorca llevada a cabo por el escritor Agustín Penón en los años '50 del siglo XX y el protagonista real de la novela, por lo tanto, no es el poeta granadino. Su presencia, sin embargo, incumbe a lo largo de la narración, configurándose como el *leitmotiv* de la obra. Otro aspecto en común entre las novelas es que en ambas es evidente la voluntad de reflexionar sobre la memoria colectiva como ideal punto de partida en la construcción de la conciencia histórica individual¹². Diferentemente de Hernández, sin embargo, para alcanzar esta finalidad Bonet no se vale de sus investigaciones personales, sino que se centra en el relato de los testimonios y recuerdos recogidos por Penón¹³. De esa forma, el historietista logra mantener una posición externa a la historia y le deja al periodista el papel de único narrador.

12 La relación entre memoria individual y memoria colectiva es el contenido central de las investigaciones del sociólogo Maurice Halbwachs. M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli, 2007.

13 El periodista Agustín Penón invirtió casi dos años en investigar las circunstancias de la muerte de Federico García Lorca, entablando relación con muchos de los implicados en el suceso y entrevistando a familiares y amigos del poeta. Sin embargo, nunca consiguió llevar a cabo la escritura del libro donde pretendía dar salida a todo el material que había recopilado. El

La araña del olvido es una obra cuya lectura resulta bastante exigente para el lector. La narración, en efecto, presenta el semblante típico de la encuesta periodística y una multitud de personajes entran y salen de la escena, aportando su personal visión sobre los acontecimientos. Bonet nunca se aleja de la reconstrucción original de Penón, pero se sirve de composiciones narrativas complejas para favorecer la concentración sobre los episodios de mayor dramatismo. En algunas ocasiones, pues, recurre a la elipsis para recrear la concitación que caracterizó los últimos días de vida de García Lorca; en otras, al contrario, detiene la narración con una profusión de viñetas que alargan el ritmo en los momentos en que los personajes manifiestan su propia emotividad. Ambas técnicas le sirven para dar vida a un texto en el que la voluntad de reconstrucción biográfica no es el objetivo principal. Queda claro, en efecto, que la finalidad del autor es más bien la de explorar el ambiente de la ciudad de Granada durante los años más represivos del Franquismo y representar, por consecuencia, las cicatrices todavía sangrantes de los españoles a través de los recuerdos de los que vivieron esa situación. En este sentido, la personalidad de Penón, español de nacimiento pero formado en los Estados Unidos, se presta muy bien al logro, en cuanto su mentalidad contrasta abiertamente con la realidad de una ciudad en la que vencedores y vencidos tienen que convivir

descubrimiento de sus pesquisas se hizo público en el año 2000, gracias a la escritora Marta Osorio, amiga de Penón y depositaria de todo el material que éste recogió. El texto titulado *Miedo, olvido y fantasía. Crónica de la investigación de Agustín Penón sobre Federico García Lorca (1955-1956)* vio su primera edición ese mismo año. En esta edición se inspiró Bonet a la hora de escribir su novela gráfica.

en un ambiente endurecido por las mentiras, la violencia, las injusticias, el miedo y los resentimientos.

A pesar de ofrecer una narración respetuosa de la investigación de Penón, la novela de Bonet quiere también favorecer la total inmersión de los lectores en la atmósfera asfixiante que caracterizó los primeros años de la dictadura. Además, como señala Juan Mata en el prólogo, la muerte de García Lorca se connota simbólicamente dentro del texto porque quiere encarnar los sufrimientos de todos los que padecieron la supresión de las libertades en esa temporada. Al mismo tiempo, la obstinada voluntad del periodista en querer llevar a cabo su trabajo de investigación simbolizaría la necesidad de las nuevas generaciones de mantener vivo un recuerdo que, a pesar de ser doloroso, es indispensable a la hora de comprender cómo España ha llegado a ser lo que es en la actualidad. Una necesidad confirmada, una vez más, por el título de la novela¹⁴, que pone en guardia al público contemporáneo contra las trampas del olvido y de la indiferencia que podrían empujarnos a cometer los mismos trágicos errores del pasado.

2. TÉCNICAS PARA LA FICCIONALIZACIÓN DE LA REALIDAD HISTÓRICA

En el “magma heteróclito” (Pozuelo Yvancos, 2004, 47) de la narrativa posmoderna se producen también novelas en las que los autores se inspiran en temas y personajes del pasado con el propósito de escribir relatos novedosos desde el punto de vista de la arquitectura textual y, al mismo

¹⁴ El título de la novela reproduce un verso de la poesía “Sueño” de Federico García Lorca, texto que pertenece a la colección *Libro de poemas*, publicada en 1921.

tiempo, atractivos para el público¹⁵. Se remontan a esta tendencia las obras que se analizan en este apartado, en las que, a partir de la documentación recogida acerca de dos personalidades artísticas muy conocidas como las de Diego Velázquez y Salvador Dalí, los autores dan vida a una ficción literaria innovadora y recargada de significados sin, por eso, alterar la realidad histórica.

Las Meninas es una novela gráfica escrita y dibujada por Santiago García y Javier Olivares. El texto se publicó por primera vez en 2014 y el año siguiente ganó el Premio Nacional del Cómic por la calidad de su planteamiento gráfico y por ser “una obra que asume un riesgo en la estructura narrativa”¹⁶. Como anotado por el jurado, la novela llama la atención de los lectores por la capacidad de releer una historia muy conocida desde una perspectiva insólita. Los autores, en efecto, no se limitan a reproducir la génesis del cuadro de Velázquez así como la transmiten los libros de historia del arte. Al contrario, juegan con la superposición de los planos narrativos para construir puentes entre épocas distintas y hablar de las influencias del pintor sevillano sobre otros artistas. En algunos momentos, pues, la narración principal se interrumpe para catapultar a los lectores en los años de Goya, Picasso, Dalí, Buero Vallejo, Foucault y William Merritt,

15 Es lo que Pozuelo Yvancos identifica como “carácter metaliterario y subrayado” (2004, 51-52) de la narrativa posmoderna en la que, según el crítico, predomina la voluntad de experimentación y de reflexión sobre la construcción del texto.

16 Nota de prensa del Ministerio en la que se expresan las motivaciones para la entrega del premio: <http://www.mecd.gob.es/prensa-mecd/actualidad/2015/10/20151022-comic.html> [21/03/2017].

artistas que, cada uno a su modo, establecieron una relación de referencia, admiración y amor-odio con el cuadro que protagoniza la novela.

Desde el punto de vista del desarrollo narrativo, la estructura de *Las Meninas* es sin duda ambiciosa y compleja. Además de las mencionadas anacronías temporales, el relato está dividido en tres partes, cuya ambientación temporal es el siglo XVII¹⁷. El motivo central de la novela lo constituye la investigación de un funcionario que busca testimonios para conceder la orden de Santiago al pintor Diego Velázquez. A lo largo de sus coloquios con las personas que lo conocen, se va desplegando la historia del genio artístico velazquiano, a partir de las mocedades como aprendiz hasta el ingreso en la corte de Felipe IV como retratista. Cada entrevista desencadena, pues, un nuevo microrrelato que, al juntarse con los demás, le confiere un sentido global a la historia. Al mismo tiempo, la combinación de tantos puntos de vista le otorga un aspecto bastante fragmentado al texto. Lejos de dificultar la lectura, esta característica se configura más bien como elemento de creatividad liberadora que cumple con la teoría de Umberto Eco, según la cual hace falta coraje, ironía e imaginación a la hora de querer revisitar de forma original cualquier episodio del pasado (Eco, 1981, 401-402).

A medida que la historia pública y privada del artista se va desarrollando, el lector asiste también a la construcción de otra historia paralela, la del más famoso cuadro de Velázquez, “Las Meninas”, obra con la que el pintor quiso

17 La primera parte se titula “La llave”, la segunda “El espejo” y la tercera “La cruz”.

superar sus límites para buscar el verdadero sentido de la representación pictórica. En este relato secundario reside quizás el aspecto más innovador de toda la novela. Con él, en efecto, los autores introducen el tema de la inmortalidad del arte y de su valor que se mantiene intacto a lo largo del tiempo. Desde esta perspectiva, la novela es también una metaficción que medita sobre el valor de la creación artística y, más en general, de la cultura. Una meditación que implica, al mismo tiempo, la reflexión sobre el papel del artista, la persecución del ideal y el concepto de obra de arte, la cual puede entenderse sea como industria, es decir, como simple creación de un producto¹⁸, sea como resultado de la creatividad individual que aspira a la independencia y a la universalidad. En este sentido, es posible entrever en el texto la voluntad de considerar la pintura una metáfora para hablar de cualquier manifestación del arte gráfico y, subrepticiamente, también del cómic y de sus potencialidades comunicativas.

Paco Roca adopta unas técnicas parecidas en su novela titulada *El juego lúgubre*¹⁹. Por declarada voluntad del autor, el texto nace de la atenta ponderación de las herramientas expresivas proporcionadas por la narrativa gráfica, a través de las que Roca quiere hollar los terrenos del escalofrío vínetil sin apartarse de la realidad²⁰. Para alcanzar su objetivo,

18 Este concepto se expresa muy bien en el episodio protagonizado por el anciano Pedro Pablo Rubens, el cual admite tener muy claro que hay que pintar lo que pida el público, puesto que esto es lo que le va a proporcionar la fama y la riqueza a cualquier artista.

19 La obra fue publicada por primera vez en 2001, en blanco y negro, por la editorial La Cúpula. Posteriormente, apareció en 2007 otra edición, en color, publicada por Dolmen. La edición consultada para este artículo es la de 2012, publicada por la bilbaína Astiberri.

20 Paco Roca lo admite en el epílogo a la edición de 2012.

el historietista regresa a la técnica tradicional del manuscrito hallado casualmente por el autor. En este caso, Roca afirma haber encontrado en una tienda de antigüedades el diario de Jonás Arquero, secretario personal de Salvador Dalí, en Cadaqués, durante el verano de 1936. A partir de esta fuente²¹, el historietista reconstruye la relación de Arquero con el pintor catalán sin alteraciones, limitándose a cambiar el nombre del artista por el de Salvador Deseo. Esta única variación con respecto al modelo original le sirve principalmente para consolidar la atmósfera de ensueño lúgubre y morboso que permea toda la novela.

En la obra, la mayor parte de los detalles referidos a Salvador Deseo y a su compañera Gala reproducen la verdad histórica. Dalí y su esposa Elena Diakonova, en efecto, vivieron una temporada en Cadaqués. Además, se mencionan muchas de las costumbres más extravagantes del pintor catalán como, por ejemplo, la atracción hacia los cuerpos muertos, la excentricidad en concebir las relaciones sexuales, la tendencia a la autoagresión, las rarezas en la manera de vestir y hablar. A pesar de llamarse Deseo, pues, el pintor descrito en la novela es sin duda el Salvador Dalí cuya fama de artista egocéntrico y estrambótico ha llegado hasta nosotros a través de muchos testimonios.

Más que en la originalidad de los contenidos, por lo tanto, la innovación de *El juego lúgubre* reside en la habilidad del autor para hacer dialogar la

21 No se especifica en la novela si la documentación encontrada es verídica o no. El autor prefiere jugar en la ambigüedad de su fuente primaria para reforzar la idea del diálogo entre realidad y ficción literaria.

realidad histórica con la ficción narrativa, cuyo protagonista es Arquero. Dentro de la novela, en particular, la vinculación entre las dos dimensiones se concretiza a través de la perfecta compenetración entre la perspectiva del secretario y la trayectoria artística de Salvador Deseo. A medida que procede la narración, Arquero cae víctima de unas pesadillas en las que se reproducen las mismas atmósferas inquietantes y turbadoras de algunas de las más célebres pinturas de Dalí, a partir de “El juego lúgubre”, mencionada en el título, pasando por “Premonición de la guerra” y la serie de “Las jirafas”. La representación artística, pues, se vuelve real hasta convertir la realidad en alucinación onírica. De esa forma, Roca logra alcanzar su finalidad de crear una historia verídica y espantosa a la vez, en la que el miedo no adquiere el semblante de lo inconcebible o trascendental sino, al contrario, se insinúa en la vida de Arquero mediante experiencias concretas que lo empujan casi hasta la locura. Con la aparente sencillez que le caracteriza, y que esconde dosis importantes de elaboración y estudio, la narración de Roca sigue por lo tanto un patrón bastante atípico en el tratamiento del elemento fantástico, el cual adquiere connotaciones realísticas y, por eso, resulta ser más inquietante. Esta ruptura con los moldes de la tradición obtiene, como efecto primario, el desasosiego de los lectores. Una sensación que no los abandona ni siquiera después de haber acabado con la lectura de la novela, sino que deja en ellos una huella profunda, la misma que también trasmitten las obras del pintor surrealista que Paco Roca usa como referencia.

3. (AUTO)BIOGRAFISMO Y NARRATIVA GRÁFICA

Por lo que se acaba de observar, la recuperación del pasado a través de la exposición de las vidas de personajes conocidos y muy populares es un recurso que caracteriza la reciente producción de narrativa gráfica española. En los casos analizados hasta ahora, sin embargo, el relato biográfico objetivo no es la finalidad principal de los autores, los cuales, al contrario, se concentran más en las implicaciones simbólicas que se esconden detrás de las historias contadas. En cambio, las obras de los historietistas que se mencionan en este apartado muestran un mayor apego a las estrategias de la biografía tradicional sin carecer, por eso, de planteamientos originales y motivos innovadores.

Ángel de la Calle es el autor de una novela en la que se relatan los principales acontecimientos de la historia del siglo XX mediante la representación de la trayectoria vital de la protagonista, Tina Modotti, artista y activista política de origen italiano que vivió entre Estados Unidos, México y España, donde colaboró con las Brigadas Internacionales durante la Guerra Civil²². De ella se recuerdan, en particular, el marcado semblante revolucionario y las intensas relaciones de amistad con artistas e intelectuales, muchos de los cuales aparecen retratados en las páginas del texto. Es más, el autor se muestra muy hábil en saber recrear, con extremo cuidado y muchos

22 La novela se publicó por primera vez, en dos volúmenes, en 2003. La primera edición en tomo integral es de 2007. En 2005, el texto ganó el Premio de la Crítica en el Salón del Cómics de Barcelona.

detalles, la efervescencia cultural que caracterizó las primeras décadas del siglo pasado.

A primera vista, el texto parece ser una biografía tradicional con la protagonista Tina Modotti. De ella, en efecto, llegamos a saber casi todo, a partir de su relación con el fotógrafo estadounidense Edward Weston, pasando por su militancia en el Partido Comunista Mexicano y el recorrido de su brillante carrera artística. Para consolidar esta misma impresión, además, el autor ha añadido a la novela un anexo final en el que se reproducen algunas de sus fotografías. La presencia de materiales auténticos confirma a los lectores que lo que se cuenta en el texto es la verdadera historia de la mujer.

Sin embargo, *Ángel de la Calle* construye también otra historia, paralela a la acción principal. En este caso, el protagonista es el mismo autor, quien se dibuja dentro del texto para hablar en primera persona de sus pesquisas y describir la génesis de su novela. El escritor, en fin, se auto-expone para mostrar su personal implicación en lo contado. Esta aparición conlleva, según *De la Calle*, beneficios importantes que facilitan el proceso narrativo porque, por un lado, contribuye a estimular el compromiso activo de los lectores y, por otro, confirma el “principio de identidad” (Alberca, 2007, 67) que está en la base de cualquier pacto autobiográfico²³. Es más, al colocar el relato principal dentro de un marco real y concreto, las experiencias vividas por Modotti adquieren aún más credibilidad y se

23 Se está hablando del pacto autobiográfico teorizado por Philippe Lejeune en su ensayo de 1975.

reduce la posibilidad de confundirlas por ficción literaria. La resultante del proceso de auto-exposición autorial, por lo tanto, es una novela en que la realidad biográfica y la autobiográfica se mezclan sin que ninguna pierda en absoluto su verosimilitud.

Por la peculiaridad de su estructura narrativa, la novela suma los rasgos propios de la biografía y del relato histórico a los de la autobiografía y de la confesión íntima. Por la misma razón, en ella confluyen diferentes registros y conviven lo documental y lo cotidiano, el diálogo y el monólogo interior, la reflexión política de Modotti y la metaliteraria del autor. Lo que queda claro es que a través de esta mezcla el historietista persigue algo más que repasar una vida y, en este sentido, el relato biográfico se convierte en una herramienta que él utiliza para descubrirse a sí mismo y hablar de su arte. No nos sorprende, pues, que Paco Ignacio Taibo II²⁴, autor del prólogo, hable de la novela como de una “biografía contada con amor” (2011, 276). Al contrario, parece ser precisamente ésta la definición más adecuada para un texto que supone no sólo la total identificación del guionista con la historia contada, sino también su íntima reflexión sobre la importancia del instrumento narrativo y los mecanismos de la creación artística.

Diferentemente de Ángel de la Calle, en su novela gráfica titulada *La vida*, Tyto Alba elige unas estrategias más cercanas a las de la biografía tradicional.

²⁴ Paco Ignacio Taibo II, que es muy amigo del autor, aparece retratado dentro de la novela en el papel de confidente y consejero del historietista.

El eje narrativo central de la novela lo constituye la descripción de la amistad entre Pablo Picasso y Carles Casagemas. La historia se desarrolla entre las ciudades de Málaga, Barcelona y París, y la ambientación es la de las primeras décadas del siglo XX, de las que Alba logra reconstruir perfectamente la atmósfera cultural. Casagemas abre las puertas de su casa para ayudar al joven Picasso y le paga los billetes para ese viaje a París que será una experiencia decisiva en su crecimiento artístico. En la capital francesa, sin embargo, la amistad entre los jóvenes pintores se ve amenazada por la creciente ambición de Picasso y por la aparición de Germaine, una muchacha parisina de la que ambos se enamoran. El suicidio final de Casagemas repercute en la sensibilidad de Picasso y determina el comienzo de la etapa azul de su pintura, la cual culminará con la realización de un retrato, “La vida”, el mismo que da título a la novela.

A partir de su personal documentación en la Fundación Picasso de Málaga, Tyto Alba reconstruye los episodios más significativos de la amistad entre el pintor malagueño y Casagemas sin distorsionar la realidad histórica. A diferencia de la novela de De la Calle, sin embargo, su intención primaria es la de indagar en la personalidad de los protagonistas más que en el relato de las circunstancias históricas. Para alcanzar esta misma finalidad, el historietista se sirve de estructuras narrativas complejas. Por un lado, altera el ritmo de la narración a través de la elipsis y de las muchas pausas, anacronías que le permiten insistir en los episodios que resultan ser decisivos a la hora de considerar la evolución psicológica de los personajes. Por otro, juega con las dimensiones de la realidad y de la creación artística,

confundiendo a menudo los planos de lo real y de lo ficticio. Como en *El juego lúgubre*, pues, también en la novela de Alba el lector asiste a la creación final de una obra de arte que resulta ser la traducción sobre tela de las pesadillas ocasionadas en la mente de Picasso por las circunstancias que vive.

Los relatos de las experiencias vitales y artísticas de Picasso y Casagemas se desarrollan paralelamente y, junto con ellos, el historietista describe la evolución emotiva de los dos protagonistas, insistiendo, en particular, en sus inquietudes, debilidades y trastornos mentales. Los cambios que determinan el crecimiento de los personajes aparecen entre líneas, es decir, se revelan exclusivamente a través de sus actos y diálogos. El narrador, que es externo a la historia, mantiene su equidistancia sin lanzarse en digresiones sobre la amistad, los celos o la ambición desmedida. Al mismo tiempo, sin embargo, parece evidente que su finalidad no es la de describir objetivamente a los protagonistas. No faltan en el texto pinzeladas biográficas (que ahondan sobre todo en el mito picassiano) pero éstas aparecen más bien necesarias para liberar la emotividad de los personajes. Es más, la trama de La Vida se construye como un relato enfocado en dos puntos de vista diferentes y la originalidad de la novela depende precisamente de la posibilidad de observar el mismo acontecimiento desde perspectivas distintas pero complementarias, de las que los lectores se pueden servir para construirse una opinión personal sobre los eventos contados.

4. CONCLUSIONES

En las novelas analizadas, el interés de los autores por la historia se traduce en el relato de las circunstancias vitales de personajes muy conocidos, cuya popularidad ha sobrepasado los límites de las épocas que ellos protagonizaron, para hacerlos llegar, recargados de nuevas connotaciones simbólicas, hasta la contemporaneidad. A pesar de este parecido, la reciente producción de narrativa gráfica española demuestra también que los historietistas eligen y manejan técnicas diferentes a la hora de volver a meditar sobre el pasado. En este estudio se han identificado por lo menos tres tendencias.

La primera es la de los textos que reflexionan sobre la historia en el sentido de posmemoria. En ellos, el acontecimiento histórico no es importante en sí, sino porque encierra una serie de significados que siguen siendo de alguna relevancia en el presente. La segunda es la tendencia de las novelas en las que historia y ficción literaria interactúan para construir relatos originales y atractivos para el público. Eso no implica modificar los acontecimientos históricos sino volverlos a representar a través de estrategias cautivantes e inéditas. Por fin, el tercer grupo es el de las novelas que se inspiran en la tradición de la narrativa biográfica y autobiográfica. En ellas, la finalidad principal es representar a un personaje cuyas experiencias vitales empujan al autor a reflexionar sobre sí mismo o sobre los mecanismos de la creación artística.

Esta evidente heterogeneidad en las propuestas proporcionadas por los autores contemporáneos de narrativa gráfica confirma también la

ductilidad del género y sus enormes potencialidades expresivas. Como la novela tradicional, pues, también la novela gráfica puede considerarse una manifestación de la voluntad posmoderna de encontrar recursos cada vez distintos y originales para dar forma a las necesidades y a los gustos de un público que sigue cambiando. La elevada calidad de los textos que se acaban de analizar y la complejidad de sus planteamientos gráficos demuestran que el cómic ya no se puede considerar un género destinado a niños o adolescentes. Al contrario, la historieta y, en particular, la historieta de tema histórico, está justamente ganando popularidad y consentimientos por parte de los lectores y de la crítica en cuanto capaz de plantear interrogantes sobre cuestiones muy actuales como la necesidad de transmisión de la memoria, el papel de la literatura en la sociedad contemporánea y el verdadero significado de la creación artística.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alba, Tyto. *La vida*. Bilbao: Astiberri, 2016.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Bonet, Enrique. *La araña del olvido*. Bilbao: Astiberri, 2015.
- Calle, Ángel de la. *Modotti. Una mujer del Siglo XX*. Madrid: SinSentido, 2011.
- Eco, Umberto. *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani, 1981.
- García, Santiago. *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri, 2014.
- García, Santiago. *Las Meninas*. Bilbao: Astiberri, 2016.
- Hernández, Carlos. *La huella de Lorca*. Barcelona: Norma Editorial, 2011.

- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Columbia: Columbia University Press, 2012.
- Kohut, Karl. "Introducción". En: Kohut, Karl (ed.). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 1997, 9-26.
- LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- Lejeune, Philippe. *Il patto autobiografico*. Bologna: Il Mulino, 1986.
- Lozano Mijares, María del Pilar. *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco/ Libros, 2007.
- Mata, Juan. "Prólogo". En: Bonet, Enrique. *La araña del olvido*. Bilbao: Astiberri, 2015, 5-7.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península, 2004.
- Roca, Paco. *El juego lúgubre*. Bilbao: Astiberri, 2012.
- Sabin, Roger. "La novela gráfica en su contexto". En: Trabado Cabado, José Manuel (ed.). *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Madrid: Arco Libros, 2013, 65-82.
- Taibo II, Paco Ignacio. "Prólogo 2". En: Calle, Ángel de la. *Modotti. Una mujer del siglo XX*. Madrid: SinSentido, 2011, 275-276.
- Trabado Cabado, José Manuel. "La novela gráfica en el laberinto de los formatos del cómic". En: Trabado Cabado, José Manuel (ed.). *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Madrid: Arco Libros, 2013, 11-61.
- Travers, Martin. *An Introduction to Modern European Literature: from Romanticism to Postmodernism*. Londres: Palgrave Macmillan, 1997.

Historietas herméticas, aproximación a la tira dibujada desde la obra de E. A. Vigo.

Julia Cisneros

Julia Cisneros

Licenciada en Letras Modernas, Universidad Nacional de Córdoba, estudiante de la Maestría en Estética y Teoría de las Artes, Universidad Nacional de La Plata. Investigadora en el Centro de Arte Experimental Vigo, adscripta en el equipo de investigación Heterodoxias y Sincretismos en el Sistema Literario Argentino siglos XIX y XX. Directora: Cecilia Corona Martínez, UNC.

Contato: julia_cisneros@hotmail.com

Recebido em: 10 de abril de 2017

Aceito em: 28 de agosto de 2017

PALABRAS CLAVE: Historieta hermética; Edgardo Antonio Vigo; Hexágono 71'; reescritura.

Resumen: El Centro de Arte Experimental Edgardo Antonio Vigo (CAEV) ubicado en la ciudad de La Plata, alberga la obra del artista experimental Edgardo Antonio Vigo (1928-1997) desde 1997. La multiplicidad de disciplinas con las que trabajó este artista, incluye de manera particular el género de la historieta. Este trabajo se enmarca en una investigación más amplia referida al conjunto de reescrituras de E. A. Vigo; subdivididas en traducciones, selección de artículos y ensayos personales. Trabajaremos en este caso, con cinco de estas reescrituras referidas a la temática de la historieta, generando lazos con su obra plástica plasmada en la revista ensamblada Hexágono 71' (1971-1975). Dividimos el trabajo en dos momentos, el primero de ellos refiere a la temática de las reescrituras, el segundo analiza las historietas de Vigo en la publicación de Hexágono 71'.

KEYWORDS: Hermetic comic; Edgardo Antonio Vigo; Hexágono 71', rewriting.

Abstract: Centro de Arte Experimental Edgardo Antonio Vigo (CAEV), located in the city of La Plata, has housed the work of the experimental artist Edgardo Antonio Vigo (1928-1997) since 1997. The multiplicity of disciplines with this highly prolific artist has worked includes the genre of comics. This work is part of a broader research referring to E. A. Vigo group of rewritings, subdivided into translations, a selection of articles and personal essays. In this case we will work with five of these rewritings referring to the subject of the comics, generating links with his plastic work embodied in the "assembled magazine" Hexágono 71' (1971-1975). We divide the work in two moments: the first refers to the subject of rewriting, the second analyzes Vigo's comics in the publication of Hexágono 71'.

ESCRITURAS SOBRE LA TIRA DIBUJADA

El Centro de Arte Experimental Vigo cuenta con un amplio número de publicaciones nacionales y extranjeras referidas a la historieta en su acervo documental. Estos textos nos orientan sobre la preocupación de Edgardo Antonio Vigo por dicho género, pero, además, permiten reflexionar sobre los discursos que circulaban el auge de la historieta en la Argentina y aportan claves de lectura sobre las producciones en la que Vigo opera como editor y productor; nos referimos específicamente a la publicación *Hexágono 71'* (1971-1975).

Dos críticos contemporáneos al corpus seleccionado, cuyos pensamientos encontramos en la biblioteca personal de Vigo, plasman versiones sobre este género que sirven para abordar la propuesta estética del artista platense.

La mirada de Umberto Eco, en *Apocalípticos e Integrados* (1968), postula que las críticas apocalípticas surgen de la lectura de textos **sobre** la cultura de masas mientras que la imagen de quienes se integran surge de las lecturas **de** la cultura de masas (Eco, 1968, 13). Vigo, como mencionamos, es un gran lector del comic, en su hacer estético utiliza los recursos provistos por la cultura de masas como una herramienta para ampliar las posibilidades de las artes visuales articulando sus elementos con la poesía visual, proyectos de arte correo y edición. En este sentido coincidiría con Eco al considerar que la eficacia de una intervención en la cultura de masas reside en un conocimiento del material sobre el cual se trabaja (Eco, 1968, 62). Tomando elementos conocidos para subvertirlos, Vigo busca fisurar los modos establecidos de decodificar estas producciones. Se vinculó también

con las comunicaciones de masa desde su producción escrita, puesto que publica para el diario *El Argentino* una sección denominada *Artes Plásticas* desde 1961.

Eco indica algunas propuestas de investigación sobre el comic que creemos pertinentes en relación a las novedades formales del comic que interesan para analizar la estética de Vigo:

La sucesión cinematográfica de los strips. Ascendencia histórica. Diferencias. Influencia del cine. Procesos de aprehesión implicados. Posibilidades narrativas conexas. Unión palabra-acción realizada mediante artificios gráficos. Nuevo ritmo y nuevo tiempo narrativo que de ahí derivan. Nuevos estilemas para la representación del movimiento (los dibujantes de comics no copian de modelos inmóviles, sino de fotogramas que fijan un momento del movimiento). Innovaciones en la técnica de la onomatopeya. Influencias de las experiencias pictóricas precedentes. Nacimiento de un nuevo repertorio iconográfico y de standardizaciones que funcionan ya como topoi para la koiné de los fruidores (destinados a convertirse en elementos de lenguaje adquirido para las nuevas generaciones). Visualización de la metáfora verbal. Estabilización de tipos caracterológicos, sus límites, sus posibilidades pedagógicas, su función mitopoética. (Eco, 1968, 72)

En el capítulo dedicado a la lectura de “Steve Canyon” el autor analiza “El lenguaje del comic” especificando los componentes de una iconografía que, si bien utiliza estereotipos, el género del comic se los apropiá, aportando elementos gráficos – el espiral de humo, cabeza que da vueltas, lámpara encendida como idea, etc.- ellos nos permiten hablar, en términos de Eco, de una **semántica del comic** donde encontramos el signo convencional

de la burbuja, y la colección de recursos onomatopéyicos trasladados a la escritura. En relación a la **gramática del encuadre**, contempla la perspectiva, ubicación de los personajes, el enriquecimiento o literalidad de la imagen en relación al texto.

La naturaleza de la trama, los estereotipos, así como los valores que la historieta promueve pertenecen a una lectura crítica del comic por la cual:

El comic esta ideológicamente determinado por su naturaleza de lenguaje elemental fundado en un código muy sencillo, fundamentalmente rígido, obligado a narrar por medio de personajes estándar, forzado en gran parte a servirse de formas introducidas ya por otras artes y adquiridas por la sensibilidad del gran público tras un sensible lapso de tiempo, aisladas del contexto original y reducidas a puros artificios convencionales (Eco, 1968,181)

En esta reflexión las determinaciones ideológicas se imponen tanto en el lector como en el autor. En el primero por las características en la estructura sintáctica del género, en el segundo por los condicionamientos del mercado.

Según el autor, concibiendo una historieta que, haciendo uso de estos elementos, manifieste una visión distinta “el problema se fragmenta en una serie de casos concretos y no abarca el género como tal” (Eco, 1968, 182). Si los modos de circulación determinan el universo de lo representable de la historieta, debemos considerar que, las maneras heterodoxas de abordar el género por parte de Vigo, así como también de artistas como Alvaro de Sá, se dan en el marco de publicaciones que tienen un alcance reducido

y permanecen por fuera de los circuitos hegemónicos de circulación. Esta condición no quita relevancia al nivel de experimentación plasmada en estas obras y permite otro tipo de flexibilidad respecto de aquellos condicionamientos que menciona Eco.

Aludir, por último, y en relación a los modos de circulación, Fragmentos de la Microedición, título de la muestra de fanzinotecas realizada en el mes de Agosto de 2017 en el Centro Cultural Ricardo Rojas, curada por Alejandro Bidegaray y Alejandro Schmied; en ella, las categorías de ordenamiento del material se dividían en: Universos Representados, Tres décadas de Historietas argentinas, Diálogos contraculturales, El murmullo creciente de las revistas subte, Fragmentos de comunicación urgente, Punk y derivados. Esta exposición da cuenta de la amplia gama de temáticas silenciadas que tuvieron su voz en las revistas y micro-ediciones argentinas desde la década del 60 hasta los años 2000. Donde la plataforma autogestiva en relación con la historieta “va a seguir desarrollándose y hacia fin de siglo va a constituir, no un emergente, sino el sostén vital de la producción local de historietas” (texto de muestra, sin catálogo, 2017)

Dijimos que otro crítico que figura en la Biblioteca de Vigo es Oscar Masotta. Él organiza en 1968 la Bienal Mundial de la Historieta conjuntamente con la Escuela Panamericana de Arte en el Instituto Di Tella. El mismo año dirige la revista *Literatura Dibujada. Serie de Documentación de la Historieta Mundial* (nº 1: noviembre de 1968 – nº 3: enero de 1969), y en 1970 publica *La historieta en el mundo moderno*, donde afirma: “En la historieta todo significa, o bien, todo es social y moral” (Masotta, 9,

1970). Analiza los elementos y las mutaciones de las historietas en Estados Unidos, Europa y Argentina respectivamente. Masotta habla del “comic” para referir a la historieta estadounidense mientras que utiliza el término “historieta” cuando refiere al género en Europa y Argentina.

Resulta pertinente resaltar que en el Fondo Documental del CAEV, encontramos la revista mencionada anteriormente *Literatura Dibujada. Serie de Documentación de la Historieta Mundial* (nº 1: noviembre de 1968 – nº 3: enero de 1969). Esta revista propone al lector:

(...)reeditaremos las mejores historietas del pasado e invitaremos al lector a conocer las mejores historietas del presente, sorpresivamente dirigidas al público adulto (...) El proyecto de L. D – una actitud de reflexión militante sobre la historieta- puede parecer complejo, más aun contradictorio (...) porque tal vez en ninguna época más que en la nuestra, ni de modo más agudo, las cuestiones del gusto se han hecho más chocantes en relación a aquellas referidas a la política, a la ideología, a la moral. (L. D. nº 1, pag. 3.)

Señala María Virginia Castro sobre el contexto de esta publicación:

La aparición de *Literatura Dibujada. Serie de Documentación de la Historieta Mundial* constituye un primer gran intento vernáculo de promocionar a la Argentina no sólo como un país productor de narrativas dibujadas, sino de una producción teórica de vanguardia sobre este producto específico de la cultura de masas. Las razones de su fracaso (si fue tal) estriban seguramente en que fue un proyecto que quedó trunco demasiado pronto, sin lograr por ello ajustar (su director) las variadas matrices teóricas con las que abordó su objeto, ni resolver las tensiones entre su público ideal y su público posible. No obstante, los tres números de LD, hoy prácticamente inhacillables como totalidad en las hemerotecas de consulta pública, no han perdido

—creemos— su “poder encantatorio.”. (Castro, “Literatura Dibujada: El desafío de comprometer la historieta”, sin fecha).

En el transcurso de este artículo presentamos una posible hipótesis sobre la incidencia de esta publicación en la obra de Vigo.

REESCRITURAS DE EDGARDO ANTONIO VIGO.

Dentro de la biblioteca personal de Vigo, donde ubicamos la serie de revistas **de** y **sobre** la historieta anteriormente citadas, encontramos la sub serie denominada “Reescrituras”. Corresponden a traducciones completas de libros del francés, realizadas por su esposa, Elena Comas, selección de artículos y ensayos personales respectivamente. Todos estos se configuran como nuevos originales. Son ejemplares únicos mecanografiados y re diagramados por Vigo. Las tres temáticas que hemos relevado refieren fundamentalmente a: vanguardia histórica, poesía visual e historietas. Las dos primeras quedan fuera de la presente investigación pero forman parte del trabajo en curso.

Las reescrituras que refieren al comic y la historieta en su archivo corresponden a:

“La burbuja en la tira dibujada”,

“La tira dibujada”,

“Las obras maestras de la tira dibujada”,

“Banda Ilustrada y Figuración narrativa”,

Por último, una selección de diecinueve artículos de la revista Panorama,

Diario El Día, entre otros. Este ejemplar cuenta con imágenes, recortes e ilustraciones del propio Vigo.

En la mayoría de las reescrituras no figuran las fechas en las que fueron realizadas, según el relevamiento realizado por Berenice Gustavino, serían de fines de la década del 60' y comienzos de los 70'.

A continuación desarrollaremos brevemente las temáticas de cada una de ellas para, posteriormente, analizar los modos en que Vigo vuelve a significar el género, cuestiona y deglute, antropofágicamente, estos materiales teóricos en la revista Hexágono 71'.

“La burbuja en la tira dibujada”, de Robert Benayoun, es un ensayo publicado inicialmente en el año 1963 en la revista *Brèche-Action surréaliste* nº4, bajo el título “Le ballon dans les bandes dessinées”. En la reescritura de Vigo figura la edición posterior, fechada en 1968 con la traducción de Elena Comas, no encontrándose el libro original al que remite en su biblioteca.

Según el autor, la burbuja en la tira dibujada no es solo la manifestación de un sentir, ni es solamente una manera de animar a los personajes; es una de las formas de visibilizar el pensamiento. En el globo de la tira dibujada, tanto la palabra escrita como la imagen devienen en expresión y materialización de convenciones icónicas para la comprensión de ese discurso, convenciones que dan cuenta de los grados de acuerdo y las tensiones entre los símbolos que representa. Las convenciones con las que trabaja apelan a unos sentidos culturalmente construidos (lámpara=idea).

Por lo anterior la burbuja, el globo, son propuestas para un determinado sistema de notación del pensamiento basado en lo icónico.

El poeta brasileño Álvaro de Sá presenta para la Expo Internacional de Novisima Poesía 69, organizada por Vigo en el Instituto Di Tella (1969), dos obras: “Cuatro Poema Proceso” del libro 12x9.

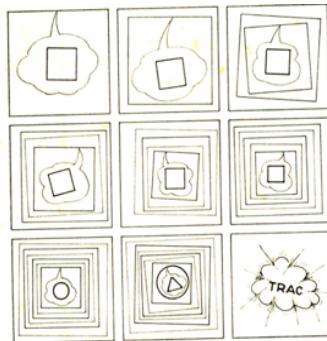


Fig. 1: Álvaro de Sá, *Cuatro poema proceso*. Fragmento. Archivo CAEV.

En la imagen seleccionada la burbuja aparece vacía de palabra. Eliminar del interior de la burbuja su contenido convencional sugiere una supresión de la información, no importa lo que se diga sino cómo se materialice ese signo puesto que la palabra dicha viene desde fuera de la viñeta. No hay sujeto que enuncia o bien todos los sujetos son enunciadores; esa palabra en nube paulatinamente va encerrándose hasta que en las dos últimas viñetas cambia su composición geométrica y, finalmente, explota.

No es menor el hecho de que Álvaro de Sá presente estas obras en una exposición de *novísima* poesía visual. La operación estética en esta muestra se orientó a promover un tipo de producción donde la hibridez y la experimentación exceden los límites que proponen las categorías de la poesía tradicional. Se trabaja con las convenciones para alterarlas, *revulsionarlas* en términos de Vigo. Retomamos las palabras de otro brasiler participante de la *Novisima*, Moacy Cirne: “Trabajar sobre el lenguaje implica, en el nivel organizativo de su formulación, hacer experiencias con los signos que la estructuran reconociendo procesos continuos en busca de información nueva” (Cirne, 16,1975 trad. Cisneros)

La segunda reescritura del año 1969 corresponde a “La tira dibujada, Historia de las Historietas en Imágenes de la Pre-historia hasta nuestros días”, de Gerard Blanchard, no posee ilustraciones en su interior. En el archivo se encuentra el texto de referencia. Transcribimos del primer párrafo de la traducción de Elena Comas:

Hay numerosas definiciones posibles de la tira dibujada. La más común restringe el término a designar solamente las historietas en imágenes de estilo americano que vieron la luz a fines del último siglo en los periódicos de allende el Atlántico y se perfeccionaron bajo la influencia del cine y mucho más gracias a algunos dibujantes de muy alta calidad. Nos daremos cuenta al hojear este libro que queremos adoptar un punto de vista más amplio, una definición más literaria que nos permita comprender tanto los bajo relieve de la columna de trajano como la tapicería Bayeux, los frescos de Assis, como algunas imágenes de Epinal, los álbumes de Töpffer como los de Tarzan y Asterix.

El desarrollo histórico que propone ubica la historieta como un híbrido entre la literatura y las artes visuales, expone vínculos con movimientos como el futurismo y el pop-art.

El tercer libro corresponde a “Las obras maestras de la tira dibujada”. Con prefacio del guionista y editor René Goscinny. En el acervo del CAEV encontramos números de la revista “Pilote” y el libro original sobre el que se realiza la reescritura.

La reescritura nº 4, “Banda Dibujada y Figuración Narrativa”, figura en la publicación Hexágono 71’ a. Se transcribe un fragmento del prefacio de Burne Hogarth, fechado en enero de 1968 bajo el mismo título:

Por algún motivo oscuro, existe, entre los círculos informados, en particular aquellos que determinan la apreciación de las artes, antiguas y aceptadas o nuevas y aceptables, una indiferencia, y hasta una ignorancia voluntaria, hacia la tira dibujada. Para algunos mandarines, cuando se discute de arte y de gusto, por solo mencionar las palabras “cartón” o “tira dibujada”, desencadena una reacción de desdén, sino de desprecio.

Sugiere Hogarth que la tira dibujada encontrará su lugar en las Bellas Artes, cuando se la defina en relación con las artes tradicionales. No es menor, a la luz de estas palabras, que en el mismo número aparezcan las declaraciones del “Arte Pobre” de Celant (1968). Por otra parte, en la revista Hexágono 71’ bc, Vigo traduce y realiza notas sobre el artículo de Moacy Cirne, “La importancia de la tira dibujada”, aparecido en *Blum! La explosión creativa de las tiras dibujadas*. En las notas, el traductor vuelve sobre el artículo de Hogarth.

Expone Cirne en el texto citado, que la historieta ha sido juzgada como una sub literatura perjudicial para la infancia. Retoma el ensayo de Benjamin (“*La obra de arte...*”) haciendo énfasis en la idea de que técnicas de reproducción aplicadas a la obra de arte modifican la actitud de la masa frente a la obra, la historieta no queda exenta por su grado de masividad. Alude también las proposiciones de Poema/ Proceso: “*Narraciones de historietas y humor, sin leyendas*”. Culmina el artículo señalando que: “Poco importa saber que las historietas son — o no — un arte, conforme hace notar RUY CASTRO, precisamente porque — hoy — que es realmente lo que sería arte? Lo que importa es su poder de comunicación y su capacidad de revitalizar formas expresivas”. (Hexágono 71’ bc)

La última reescritura a la que aludimos corresponde a una selección de artículos, donde figura, entre otros, una semblanza del libro “Para leer al Pato Donald” extraído del diario platense El Dia con la fecha del 13 de Agosto de 1972. La crítica marxista que postulan Dofman y Mattelart (1972) sobre las tiras de Disney se orienta a desmantelar las formas de dominación plasmadas en las historietas. Además cuenta con textos extraídos de diversos suplementos como Panorama, La razón, Siete días, La Opinion, entre otros. Los artículos que componen este volumen poseen diversas fechas desde 1968 hasta 1974. El ejemplar cuenta con ilustraciones de Vigo (caso Mafalda) y diversos recortes de historietas argentinas. Se destaca esta reescritura el diseño, la construcción de un catálogo y el trabajo estético de Vigo en su edición.

HISTORIETAS HERMÉTICAS Y HEXÁГОНО 71'.

Hexágono 71'es, en la denominación de Ana Bugnone, una "revista ensamblada", porque corresponde a una publicación donde prima "el montaje de trabajos de diversos artistas que un editor se encarga se aunar, similar al libro de artista y cuyas estrategias comunicativas se separan de las limitaciones del mundo editorial." (Bugnone, 7, 2014) en este tipo de publicación, los vínculos y colaboraciones entre artistas son fundamentales.

A diferencia de las revistas normativas, basadas en parámetros industriales y masivos y centradas en el deber de ceñirse y atenerse a unos cánones editoriales estandarizados por la industria —no digo sin ciertas libertades—, para llegar eficazmente a consolidarse en el mercado —sea cual sea su temática, tipo de consumidor, nivel de experimentación gráfica o distribución—, las ensambladas transgredieron esas normas y habilitaron la creación experimental, lo que permitió tanto la transformación del formato como del contenido, pero limitadas en la tirada y la difusión (Bugnone, 2014, 8)

Entre las características específicas que señala la autora, subrayamos en primer instancia, la carencia de numeración de las revistas Vigo modifica el número por una letra, así, las primeras tres letras del alfabeto se combinan en a, ab, ac, bc, bd, be, cd, ce, cf, de, dg, df, y e conformando los trece números publicados de 1971 a 1975. Por otra parte, respecto de la materialidad, la publicación apela a un dispositivo distinto respecto de la revista tradicional, puesto que las hojas se encuentran sueltas dentro de los sobres respectivos, no poseen numeración, por lo que el espectador

también es un hacedor que re ordena y participa en cada accionar este dispositivo.

Respecto al carácter político de esta publicación señala la autora que:

Se trata de un artefacto cuya politicidad se encuentra en el entrecruzamiento de vanguardia estética y política radicalizada, las que obtuvieron diferentes pesos a lo largo del tiempo: los modos y proporciones en que se combinaron invalidan cualquier interpretación lineal que identifique el aumento del compromiso político con el abandono de las prácticas específicamente artísticas o de la estética vanguardista (Bugnone, 2014, 4)

En la lectura de Bugnone, Hexágono 71' puede dividirse en dos etapas, una primera que comprende los primeros cuatro números (*a/ be*) y un segundo momento, del numero *ce* a *e*. La división no solo se efectúa respecto del logo que emplea y la ilustración de tapa sino también al contenido de la misma, puesto que, entre otras, en la segunda etapa se da un viraje hacia autores argentinos y latinoamericanos y adquiere un perfil más comprometido políticamente.

Hexágono 71' a (1971)

En Hexágono 71' a, como mencionamos, figura “Banda Dibujada y Figuración Narrativa” de Burne Hogarth. Por vez primera encontramos el “Grupo de familia”, en la obra “Historieta”. “Grupo de familia” corresponde a una tribu con cuatro personajes aparentemente prehistóricos reunidos de forma circular, como veremos, esta figura será recurrente pero no tiene un sentido único en la producción de Vigo.



Fig. 2: Grupo de Familia. Archivo CAEV

La tira a la que aludimos consta de cinco cuadros-viñetas, dos en la hoja uno, tres en la siguiente. En la primera vemos una especie de viñeta con la letra “T” en la parte inferior y por sobre esta, una burbuja hecha de puntos que contiene una superposición de nubes yustapuestas. La letra “T” se repite en imagen 3° y 5°, en la 4° una letra “S” compuesta geométricamente. En la segunda imagen encontramos una mixtura entre la estructura de los *Poemas Matemáticos Barrocos* (1967) y el sello de Vigo en la composición. La tercera es igual a la primera viñeta, la cuarta posee dos flechas en orden ascendente y en la última encontramos el “grupo de familia” emergiendo, a la manera de “nube” de pensamiento de la letra “T”. Podemos decir que hay una secuenciación del contenido, signado por la repetición, la utilización de la flecha como herramientas tomadas de la estructura del comic, pero no podemos afirmar un mensaje único, legible de una manera determinada.

Hexágono 71' ac (1971)

En *Hexágono 71' ac* aparece la historieta: “*Características eróticas; con perforaciones*”. Está compuesta de un solo cuadro, donde aparece nuevamente el “grupo de familia” en el centro de la composición. De ellos se desprenden tres perforaciones ascendentes hacia la imagen de dos mujeres. A partir de un relevamiento de la biblioteca hemos encontrado que la imagen citada anteriormente fue extraída del libro presente en la Biblioteca de Vigo, *Panorama des Arts Plastiques Contemporains* (1960) de Jean Cassou, página 73. El libro también aparece reseñado en el artículo que Vigo escribe para *El Argentino*, titulado “Artes plásticas. Panorama”, como señala B. Gustavino:

La atención de Vigo a las narrativas divergentes de la propuesta por la historiografía del arte “a la francesa” se confirma en una reseña de 1961 del libro de Jean Cassou, *Panorama des arts plastiques contemporaines*, traducido y publicado en España. El artista platense objeta que el título no aclare “en Francia”, ya que el supuesto “panorama” se restringe a ese país e ignora la pintura española, la italiana, la holandesa, omisiones que Vigo “inaceptables en un crítico y figura de prestigio” en las artes plásticas internacionales. (Gustavino, 2015, 441)

Este ejemplo da cuenta de las múltiples formas que asume la cita en el trabajo de Vigo: apropiación, reescritura, elaboración de un texto crítico, collage, edición. Aporta indicios para reflexionar sobre el diálogo que se establece entre los materiales como insumos, acción presente de manera continua en la producción del artista, pero además, coexistencia de múltiples temporalidades y acciones sobre ese material.

En la misma publicación aparece “Aburrimiento y Peligro” y el poema “Hombres” de Dick Higgins. La posibilidad de asociación entre el poema y la historieta de Vigo es, como señalábamos anteriormente, una de las oportunidades para el lector que ofrece la revista ensamblada. Podemos leer aquí un vínculo entre el poema en función de la viñeta antes expuesta o podemos pensar lo contrario, es decir, estas obras funcionan separadamente. Nos encontramos, nuevamente, con la apertura hacia el lector a la que enfrentan estas historietas, la dificultad, y en este sentido hermetismo, de asignar lecturas univocas a sus historietas carentes de héroes.

Hexágono 71' bc. (1972)

“Grupo de familia” aparece por tercera vez, en este caso en la historieta *U.S.A. versus Latin America* que en Hexágono 71' bc. Se trata de una hoja doblada longitudinalmente, donde encontramos una hendidura que traspasa las tres hojas que conforman la historieta. En la lectura de Bugnone, el texto en inglés puede vincularse con el uso de la lengua a la que se juzga: “Al abrir la hoja, se observa que el calado coincide con el caño de un arma de fuego que apunta directamente hacia el espectador, con un tratamiento pop de la imagen extendido en los Estados Unidos, lo cual también puede emparentarse con el uso del inglés en el título.” (Bugnone, 29: 2014) El “grupo de familia” aquí aparece con un signo de exclamación en la parte superior, en el medio el calado –huella de la bala- y abajo la leyenda “llegó la ayuda hermanos!”.

La pistola que utiliza Vigo para la composición es una reproducción de la imagen de Lichtenstein “Pistol” de 1968. La cita en este caso, se

vincula directamente con un artista que utiliza la estética del comic para su producción y que, con variantes en la representación de la mano que sostiene el arma, ha publicado la misma obra, en la tapa de la revista *Time* de 1968, bajo la leyenda “THE GUN IN AMERICA”.

Hexágono 71' be (1972)

En Hexágono 71' be encontramos “*La (in) comunicación de los medios de comunicación masivos. Por caso la TV, Comic Strip*”. Es una historieta compuesta de seis cuadros, cada uno de ellos numerado y con una letra (a, b, c) en la parte inferior, a excepción de 5 y 6. Esta doble secuenciación sugiere la continuación de la lógica de la publicación en la que está inmersa, reforzando la secuencia lineal. Compositivamente en todas se repite el esquema de división en tres espacios, en la parte superior el número 01, 02... en medio de la imagen (en 01, 02, 03, 04) un televisor dentro de una burbuja con diversas formas geométricas, y en la parte inferior el “grupo de familia” enmarcado en una viñeta con una de las letras del abecedario. En la imagen 5, con tipografía redondeada, (tipo sturm blond) se lee “boom”, en la imagen 6, en el lugar del televisor está el “grupo de familia”, sugiriendo un espejismo entre aquello que miran y ellos mismos. Además en la viñeta numero 6 ya no hay letras legibles, se yuxtaponen las anteriores formando un enjambre en la parte inferior. En “*La in-comunicación*”, por una parte, estos personajes se ven reflejados, pero, a su vez, son un modelo de ellos mismos, son su duplicado exacto.

Señala Vigo en la entrevista para el diario La Tribuna: “Cuando me pongo en una línea de análisis de la TV van surgiendo durante un periodo

de tiempo TV poéticas, TV objetos, TV poemas, TV xilográficas, pero sé que dentro de mí se suman muchas facetas de las distintas especializaciones del arte (...)" (La Tribuna, Asunción, 1968). Puede establecerse un antecedente de *La (In) comunicación de los medios de comunicación masivos* en la publicación que antecede Hexágono 71', nos referimos a Diagonal Cero. En el número 26, de 1968, Vigo publica su obra "Objeto Óptico la televisión". Si bien el tratamiento es bien diferente, podemos establecer coincidencias respecto al refuerzo de sentido que la primera propone, esto es, si la primera, inserta en *Diagonal Cero*, una plataforma de poesía, refiere a una ilusión óptica, a una percepción alterada de la realidad producto del medio, puede leerse intensificada en la *(In) Comunicación...* Aquí los personajes se ven afectados de tal manera que se han transformado en lo que ven representado.

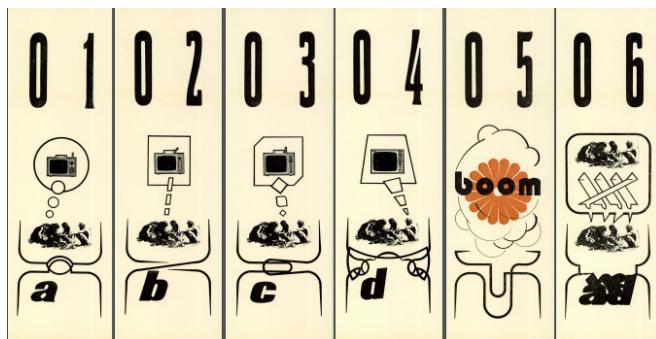


Fig. 3. E. A. Vigo, *La (In) comunicación de los medios de comunicación masivos*.
Hexágono 71' be. Fragmento. Archivo CAEV

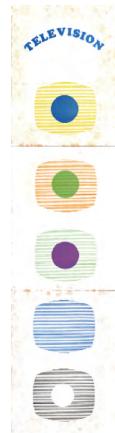


Fig. 4. E. A. Vigo, *Objeto Óptico la televisión* Diagonal Cero n° 26, 1968. CAEV.

Hexágono 71 cd. (1973)

En esta publicación el editor modifica la portada del sobre contenedor e intercala una imagen, sobre esta se lee “Eso si la más peligrosa”.



Fig. 5. Hexágono 71 cd. Archivo CAEV

Hay dos posibilidades de lectura respecto de este grabado de Alberto Durero fechado en 1511, titulado “La expulsión del Paraíso”.

Una hipótesis radica en que Vigo tomara la imagen de algún ejemplar de Durero existente en su biblioteca; en el relevo realizado no la hemos encontrado el libro del cual lo habría obtenido. La segunda suposición se orienta a que la imagen haya sido extraída de la publicación editada por Oscar Massota, *Literatura Dibujada. Serie de Documentación de la Historieta Mundial*. En este caso, la imagen habría salido de un elemento absolutamente marginal de la publicación de Massota: la publicidad de la editorial Sudamericana. En la publicidad se lee: “Fabricamos una nueva forma de Paraíso, eso sí la más peligrosa”. Vigo fragmenta el contenido de la publicidad y lo vuelve a significar en un nuevo espacio. En este caso, Vigo se apropió de la publicidad para transformarla en un elemento estético de su publicación.



Fig. 6. Publicidad Sudamericana. L. D n° 1. Página 43. Archivo CAEV.

La misma imagen será utilizada por León Ferrari en la serie “L’osservatore Romano” (2001), que presenta como título “Conclusiones del Congreso Teológico-Pastoral organizado por el Congreso Pontificio para la Familia”.

Hexágono 71’ ce (1973)

De Hexágono 71’ ce destacamos por una parte el artículo firmado por Vigo titulado “Porque un arte de investigación” donde señala la importancia de reflexionar sobre el lenguaje y la función del espectador. En el arte de investigación los “lenguajes herméticos o demasiado simples han alimentado la existencia de esas dos actitudes frente al arte. Pensamos no para anular (estamos en total acuerdo en la coexistencia de ambas posturas) pero así para que exista comprensión de esa coexistencia y con un real sentido pedagógico, establecer un lenguaje accesible y a la vez cargado de problemáticas nuevas” (Vigo, 1973) resalta también la utilización de códigos conocidos sin perder la profundidad de las ideas. En este número encontramos obras de: Zabala, “Explotación es terrorismo”; “Afiche de Artistas Plásticos en Lucha” diseñado por Romero, “Fusilados en Trelew el 22 de agosto de 1972. Tribunal popular para los asesinos”, Nicholas Zurbrugg, poema visual, “Large & far. Small & near”, “Envíe una idea en 200 copias a: G. Deisler”; de Vigo, “Souvenir de dolor” e “Historieta con automóvil”.

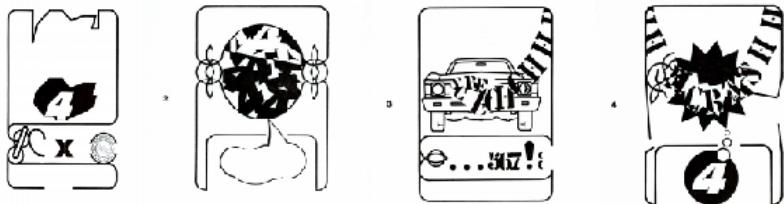


Fig. 7. *Historieta con automóvil*. Hexágono 71' ce Archivo CAEV.

La obra que nos ocupa, corresponde a “*Historieta con automóvil*”. La secuencia se compone de cuatro cuadros. En el primero de ellos, una viñeta con el numero 4 con sombra en perspectiva hacia ambos lados, la parte superior de la viñeta sigue ese contorno. Una letra “X” y el sello de Vigo enmarcado de forma circular aparecen en la parte inferior. En el segundo cuadro vemos una viñeta rectangular, en los costados, hacia la mitad de la composición, dos hélices de avión vistas de frente y en medio, enmarcado por un círculo, números 4 formando una composición, la mitad de ellos en blanco y la otra mitad en negro. Debajo de ellos, una burbuja invertida vacía, que también puede leerse como humo saliendo del caño de escape. En el cuadro número 3, vemos un coche Ford Falcón -¿referencia a la huida que fue masacre de Trelew?- de frente, de donde salen letras ascendentes, parece formarse la onomatopeya “SCRECHH”, debajo, una especie de viñeta con tres puntos suspensivos y los números “567” con un signo de exclamación.

En el último cuadro, una estrella en forma de explosión donde se lee “CRASH”, debajo de ella, el número 4 enmarcado en una burbuja

negra -¿sugiriendo que lo anterior es pensamiento de ese número?- , llama la atención la ruptura en la forma de esta última viñeta, ya no es una composición cerrada como las anteriores.

En marzo de 2017 se presenta *El Punto Ciego, Antología de la Poesía Visual Argentina de 7000 a.C. al Tercer Milenio* con textos de Perednik, Doctorovich y Estévez (2016), lo interesante es que la obra “*Historieta con automóvil*” aparece en una publicación destinada a la poesía visual. Como en el caso aludido respecto de Alvaro de Sá y la *Novísima*, la poesía visual y la historieta vuelven a emparentarse.

CONCLUSIONES:

El interés de Vigo por el género de la historieta se manifiesta, tanto en su biblioteca personal como en sus obras.

El desarrollo de este género puede verse plasmado en la revista *Hexágono 71*, donde de manera teórica, como editor, y práctica, como artista, desarrolla un pensamiento sobre la historieta. Una historieta que Vigo denomina *hermética*, puesto que, creemos, no hay posibilidad de efectuar una generalización en lo que respecta a las composiciones y los sentidos que ellas convocan. Hermético significa aquí no condicionado en su lectura, abierto a la evocación que despierte en el espectador. Las historietas de Vigo carecen de héroes, poseen recurrencias en la utilización de tipos como en el caso del “grupo de familia” pero no podemos decir que este tenga un sentido unívoco en su producción. Sobre la utilización de letras y números también podemos establecer lazos con sus *Poemas Matemáticos*

y las composiciones xilográficas pero tampoco corresponde una asignación unívoca de sentido directo en tales manifestaciones.

Por otra parte, Vigo opera como editor no solo en sus libros de reescrituras, donde selecciona un catálogo de artículos de su interés y los transforma de manera novedosa por las formas de reorganizar esa escritura sino también en la práctica del *collage*, puesto que aquí la tarea de editor aparece en la elección de las imágenes en la composición de nuevos sentidos para representaciones ya existentes.

Para Vigo, un desarrollo poético sobre géneros considerados menores no implica un lenguaje llano, por el contrario: espera que el espectador participe de manera activa en la propuesta estética, decodificando los mensajes y aportando claves de lectura. Los modos de circulación que utiliza para tal fin, creemos, se corresponden con esta intencionalidad.

Para un desarrollo posterior, que excede esta presentación, sería interesante poder analizar la manera en que se incrementa el interés por las historietas en la producción de Vigo. Por ejemplo, los textos teóricos donde Vigo retoma la libre elección del lector en la interpretación de la obra, por caso *Biopsia 1974 A*, participación de Vigo con “*Band Dessinée Hermetique Première*” en la convocatoria del CAIC enviada al *Art of sistem in latin America '74. Bruselas, Bélgica*.

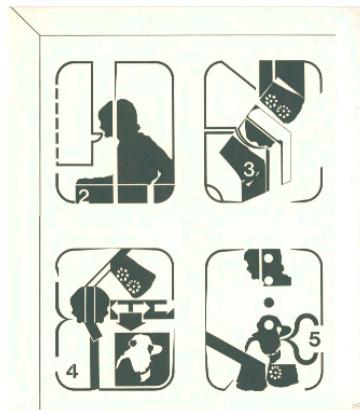


Fig. 8. E. A Vigo, *Band Dessinée Hermetique Premiere*, Biopsia 1974 A. CAEV.

También continuar indagando en su amplia producción como comunicador a la distancia, por caso, en sus proyectos de intervención sobre una historieta hermética de su autoría.

Por último, resaltar el entrecruzamiento como operación de construcción poética sobre el que trabaja Vigo donde no solo vincula sus lecturas personales con sus publicaciones, sino también la potencialidad de los cruces entre la poesía experimental y la historieta, que se presentan en las obras a las que referimos.

NOTA SOBRE LAS IMÁGENES

Las imágenes incluidas en este trabajo fueron tomadas en el Centro de Arte Experimental Vigo, La Plata, Argentina, con autorización para ser reproducidas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Bugnone, Ana (Editora) *La revista Hexágono 71'* (1971-1975) La Plata: Edulp, 2014. Disponible en: <http://bibliotecaorbistertius.fahce.unlp.edu.ar/09-bugnone>, consultado 15 marzo 2017.
- Cirse, Moasy, *Vanguardia, um projecto semiológico*. Brasil: Vozes, 1975.
- Castro, Maria Virginia, “*Literatura Dibujada: El desafío de comprometer la historieta*” Sin Fecha. Disponible en: http://americalee.cedinci.org/wp-content/uploads/2016/07/LITERATURA-DIBUJADA_PRESENTACION.pdf consultado 2017. Consultado 21 Agosto 2017.
- De Sá, Álvaro. *Poemica 12x9*. Brasil: Edición de Autor, 1967.
- Dorfman, A. Mattelardt. *Para leer al Pato Donald*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. España: Lumen, 1968.
- Gustavino, B. (2012). Relevamiento de Libros artesanales de Vigo. CAEV.
- _____ (2015). Relatos sobre el arte moderno en las bibliotecas argentinas. Pistas halladas en el archivo y la biblioteca Antonio Vigo en História Da Arte: Coleções, Arquivos E Narrativas Urutau ltda. Brasil.
- Serie Archivo *Novisima Poesía 69*, CAEV.
- Massota, Oscar. *La historieta en el mundo moderno*. España: Paidos, 1970.
- Rivera, Jorge. *Panorama de la Historieta en la Argentina*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho, 1992
- Vigo, Edgardo Antonio. *Hexágono 71'*, colección completa CAEV. Disponible: <http://www.caev.com.ar/>
- Exposición: Fragmentos de la Microedición, Centro Cultural Ricardo Rojas, curada por Alejandro Bidegaray y Alejandro Schmied. Agosto de 2017. Buenos Aires, Argentina. Sin Catálogo.

Diagnósticos, de Diego Agrimbau e Lucas Varela: A Estética dos Quadrinhos como Forma de Representação de Distúrbios Mentais

Jozefh Fernando Soares Queiroz
Laurenny Aparecida Lourenço da
Silva

Recebido em: 23 de junho de 2017

ACEITO EM: 17 de agosto de 2017

Jozefh Fernando Soares Queiroz
é professor Na Universidade Federal de Alagoas. É doutor em Estudos Literários pela mesma instituição (2017), onde também realizou mestrado em Estudos Literários (2012) e graduação em Letras Espanhol (2010). É autor dos livros *Humor em Quadrinhos: um estudo de narrativas gráficas brasileiras e argentinas* (2015) e *Quadro a quadro: o que há por trás das narrativas gráficas* (2017).

Contato: jozefh.f@gmail.com

Laurenny Aparecida Lourenço da Silva é professora Na Universidade Federal de Minas Gerais. É doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Alagoas (2014), mestre em Estudos Literários (2008) e graduada em Letras (2005) pela Universidade Federal de Minas Gerais. É autora do livro *O teatro de Griselda Gambaro: grotesco feminino em três atos* (2017).

Contato: laurennylourenco@yahoo.com.br

PALAVRAS-CHAVE: quadrinhos; estética; distúrbios psicológicos; narrativa.

Resumo: este texto se debruça sobre a obra *Diagnósticos* (2016), dos argentinos Diego Agrimbau e Lucas Varela. A obra reúne um conjunto de seis contos independentes sobre variados distúrbios psicológicos, tais como a claustrofobia ou a sinestesia. No decorrer do artigo, busca-se analisar como os elementos fundamentais na composição dos quadrinhos são utilizados intencionalmente para simular os efeitos de cada uma das enfermidades que protagonizam os contos. Aspectos como a composição do quadro, as relações entre a palavra e a imagem, o uso dos balões ou a noção de movimento são analisados de maneira que se compreendem não apenas os elementos constituintes das narrativas gráficas, mas também os recursos utilizados para potencializar cada trama e reforçar a representação dos distúrbios psicológicos que nelas figuram. Para isso, as análises dialogam com olhares de outros estudiosos dos quadrinhos e da relação texto-imagem, tais como Will Eisner (1999; 2008), precursor dos estudos sobre as narrativas gráficas, Laura Vazquez (2012), Jacques Rancière (2012) e Sophie Van der Linden (2011).

KEYWORDS: comics; aesthetics; psychological disorders; narrative.

Abstract: this paper dwells on the work *Diagnósticos* (2016), by the Argentines Diego Agrimbau and Lucas Varela. The work gathers a collection of six independent short stories about diverse psychological disorders, such as claustrophobia or synesthesia. Along the article, we seek to analyze how the fundamental elements in the composition of the comics are intentionally used to simulate the effects of each disease featured in the story. Aspects such as the composition of a panel, the relation between the word and the image, the use of the speech balloons or the notion of movement are analyzed in order to understand not only the constituent elements of the graphic narratives, but also the resources used to optimize each plot and reinforce the representation of psychological disorders pictured on them. To this

end, the analyses dialogue with the views of other researchers in Comics and the relation text-image, such as Will Eisner (1999, 2008), precursor of the studies in graphic narratives, Laura Vazquez (2012), Jacques Rancière (2012) and Sophie Van der Linden (2011).

O. SALA DE ESPERA

Diagnósticos, idealizada pelos argentinos Diego Agrimbau e Lucas Varela, é uma compilação de contos independentes que possuem um eixo em comum: as protagonistas de cada uma das seis histórias padecem de enfermidades mentais que, apesar de sua complexidade, encontram na estética dos quadrinhos sua materialização e consequente tomada de consciência sobre sua dimensão.

Agnosia, claustrofobia, sinestesia, afasia, akinetopsia e prosopagnosia são os distúrbios abordados na obra, cujas dimensões podem ser aferidas pelo público a partir das ferramentas estéticas inerentes à linguagem gráfica. Embora se trate de um conjunto de narrativas breves, de seis a nove páginas, há uma relação interdependente entre os contos no que se refere aos recursos estéticos: há, na linguagem dos autores, ferramentas narrativas que se reiteram, como forma de produzir efeitos de sentido específicos e, consequentemente, ampliam a capacidade do público de perceber a complexidade de cada distúrbio.

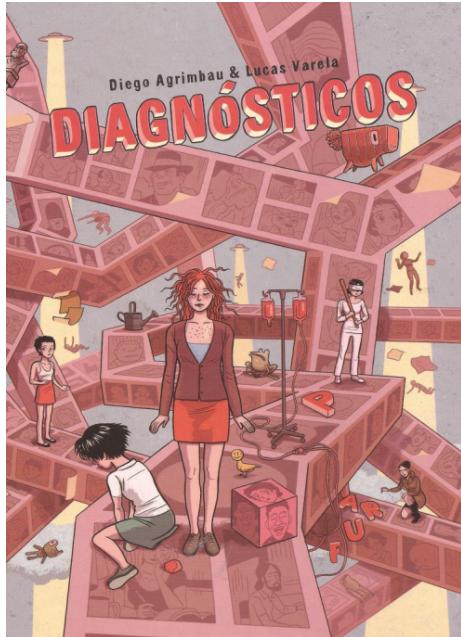


Imagen 1: capa de *Diagnósticos*. Fonte: Agrimbau; Varela (2016).

Não por acaso os quadrinhos têm ganhado, já há certo tempo, cada vez mais espaço no âmbito acadêmico, dada a multiplicidade de olhares e pontos de vista sob os quais esta linguagem pode ser analisada. No campo das Letras, a contribuição das narrativas gráficas, termo cunhado pelo quadrinista e estudioso americano Will Eisner (2008), tem sido dada graças à imensidão de ferramentas narrativas que o gênero vem oferecendo, permitindo ampliar o leque no que diz respeito aos estudos da narrativa.

Por ora são analisados, com o objetivo de compreender as especificidades de cada doença e o potencial narrativo de cada um dos contos, aspectos fundamentais na composição dos quadrinhos, como a linguagem pictórica, as relações entre o código visual e verbal, a perspectiva, o enquadramento, os balões, o *timing* ou mesmo a materialidade do livro impresso. Trata-se de um convite para, munidos das ferramentas narrativas inerentes à linguagem gráfica, aproximar o leitor da complexidade de cada distúrbio apresentado.

1. A LINGUAGEM PICTÓRICA

Em uma narrativa gráfica, a imagem é o elemento primordial para a execução da trama. No entanto, os quadrinhos foram, por muito tempo, marginalizados graças à concepção de que a linguagem pictórica seria inferior à linguagem verbal, posto que a narrativa em imagens “traduziria” as palavras e eliminaria o componente imaginativo necessário ao ato de leitura. Para Sophie Van der Linden (2011), a imagem como suporte à palavra é apenas uma das possíveis relações entre texto e imagem, permitindo-lhes estabelecer outros tipos de interação, tais como a relação colaborativa; quando palavra e imagem isoladamente não alcançam o mesmo efeito de sentido de quando estão combinadas; ou ainda uma relação disjuntiva, quando a imagem subverte o que outrora foi dito pela linguagem verbal.

Para o filósofo francês Jacques Rancière (2012), as imagens estão carregadas de sentido, e nem sempre o código verbal trará o dizível, enquanto o visual o visível. Em outros termos, não há equivalência absoluta entre os

códigos verbal e visual, e cada um terá sua própria capacidade narrativa, bem como suas particularidades e limitações. Esta dicotomia comumente abordada entre o código visual e o verbal se anula completamente na última sequência de contos da obra, *Prosopagnosia*, disfunção na qual o paciente é incapaz de reconhecer a identidade por trás de um rosto (Agrimbau; Varela, 2016, p. 64):



Imagen 2: fragmento do conto *Prosopagnosia*. Fonte: Agrimbau, Varela (2016).

Na trama, os habitantes do planeta perdem a capacidade de reconhecer a identidade de seus semelhantes, devendo adaptar-se a esta adversidade. A indefinição dos rostos de cada personagem é simbolizada por expressões que remetem aos *emoticons*, utilizados massivamente na internet para representar o estado de ânimo dos interlocutores. Sabe-se, no entanto, que essas figuras simbolizam mais uma transmissão de uma ideia de sentimento do que a sensação propriamente dita: aquele que envia uma risada não necessariamente está rindo por trás da tela do computador, mas

deseja expressar este sentimento ao seu interlocutor. Desta forma, o conto mimetiza esta incerteza quanto ao que está na face de cada um ao suprimir as reais expressões dos personagens pelos *emoticons*, que, embora se tratem de um elemento pictórico, é extremamente reducionista no que remete às suas expressões, mantendo o caráter de indefinição das imagens:

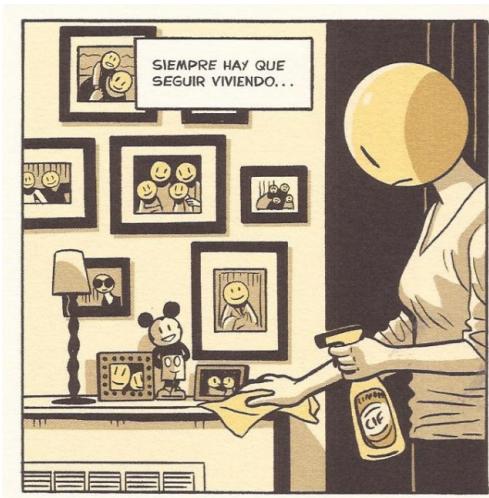


Imagen 3: fragmento do conto *Prosopagnosia*. Fonte: Agrimbau, Varela (2016).

Ao invés de representarem as expressões de cada rosto, as imagens estão carregadas de um caráter lacunar; enquanto isso, os personagens vivenciam as mais incômodas situações por não saberem o que se passa nas expressões de seus conhecidos. Não por acaso, há no quadro anterior o contraste entre as feições humanas, pouco precisas nas fotos, com a única face que aparece

bem definida na trama: a figura do personagem *Mickey*. A imagem nem sempre nos traduz um sentido preciso, uma vez que pode ser tão indefinida quanto a complexidade da enfermidade mental representada, enquanto as feições de um personagem fictício tornam-se mais legíveis.

Outro aspecto que demanda atenção no que diz respeito à representação do código visual figura nas duas páginas finais do conto, quando a prosopagnosia desaparece e os personagens voltam a se identificar. Porém, aos olhos dos leitores, eles ressurgem sob uma aparência grotesca. E entramos em uma nova categorização que pode ser problemática, já que definir o que é o grotesco é um campo minado, um tema que requer cuidado para não cair no uso esvaziado do termo. Basta pensar em grandes críticos que o realizaram – e suas definições divergentes do grotesco, como Mikhail Bakhtin e Wolfgang Kayser – e logo se tem a dimensão dessa tarefa. A oposição entre Bakhtin e Kayser se encontra mais na gênese/justificativa do conceito que na observação de sua matéria estético-estilística.

Os autores chegam a conclusões semelhantes no que se refere a algumas características do grotesco: o questionamento crítico sobre a condição humana e a realidade social. Também acordam sobre alguns de seus traços constitutivos: a deformação, a ambiguidade, a diferença. A principal tese de Kayser é que o grotesco se relaciona, principalmente, com os disformes, as formas transformadas, ambíguas, mutantes. Sob a perspectiva de grotesco podemos classificar as personagens no final do conto *Prosopagnosia*. Tais categorias estão mais relacionadas com o aspecto do bizarro, inumano, incomum.



Imagem 4: fragmento do conto *Prosopagnosia*. Fonte: Agrimbau; Varela (2016).

Outra via de leitura do grotesco – com semelhanças e diferenças às críticas anteriores – é a de Geoffrey Galt Harpham em sua obra *On the Grotesque: strategies of contradiction in art and literature* (2006[1982]). Para ele, o grotesco é aquilo que questiona as suposições habituais segundo as quais uma obra de arte deveria ser clara, compacta, organizada, definida e, em última instância, coerente. Também podemos identificar a (in) coerência na configuração visual das personagens dada sua deformação nos rostos, após o apagamento de suas feições através das caras representadas por *emoticons*.

O grotesco ocupa uma posição liminar entre a arte e algo fora dela, ou além da própria arte, reconhecendo suas incongruências e paradoxos. Possivelmente, a tentativa mais ambiciosa após Kayser e Bakhtin para enfrentar o grotesco como um fenômeno estético é a exploração da arte visual e literária de Harpham. O subtítulo de seu estudo contém a estratégica frase de contradição, que descreve, adequadamente, sua abordagem para o grotesco dentro de uma série de contextos – na verdade, usa a contradição como ferramenta para sua crítica. Neste aspecto, *Diagnósticos* é a própria

exploração da arte visual e das novas narrativas literárias para descrever, de forma crítica e artística, as enfermidades contemporâneas.

Harpham (2006) considera que o grotesco surge com a percepção de que algo está de forma ilegítima em outra coisa; que coisas que deveriam estar separadas estão juntas. Os objetos grotescos estão à margem da consciência entre o conhecido e o desconhecido, o percebido e o imperceptível, questionando a adequação de nossas formas de entender o mundo. O autor trata o grotesco como um vazio compartilhado pelo objeto e o sujeito. Compartilhamos, como leitores, a caracterização das personagens com nosso conhecimento prévio da normalidade de um sujeito *versus* a enfermidade caracterizada pela incapacidade de reconhecer a identidade em um rosto. No sujeito, é um momento no qual a consciência está suspensa, incapaz de discernir não somente uma forma unificada no objeto, mas também as implicações mais amplas que esta suspensão terá para as leis do mundo em questão.

A resposta a este movimento mental é o desejo de interpretar. Como no sublime, o espectador do grotesco avança em direção a uma posição na qual pode entender as funções antinaturais em termos de seus princípios de ordem. Se o objeto grotesco é visto não de uma forma literal, mas simbólica, então, o disforme se revela como sublime. Mas, se resiste e permanece inassimilável, nos interstícios da consciência, converte-se em uma “fonte de ansiedade hermenêutica” (HARPHAM, 2006). Este estado mental inspira o sentido do tabu, de objetos e seres marginais que desafiam a classificação porque desfazem os limites naturais em seu próprio ser.

2. O CÓDIGO VERBAL

Há, em alguns estudos sobre as narrativas gráficas, um forte impulso em destacar a supremacia da imagem em relação à palavra. No entanto, a maior parte dos romances gráficos depende da interação entre imagem e palavra, tornando impossível prescindir do código verbal. Há também uma forte influência do código visual sobre o verbal, fazendo com que o texto assuma formas não convencionais, a exemplo das onomatopeias e outros efeitos de sentido sobre a tipografia, como textos em negrito ou hiperdimensionados que visam provocar diferentes experiências.

Neste sentido, o romance gráfico evoluiu de tal modo que em diversos casos as imagens possuem expressividade própria, a ponto de não dependerem das palavras para serem narradas. Para Sophie Van der Linden, o sentido desta forma de linguagem não reside em uma das linguagens, visual ou verbal, mas na mútua interação entre ambas (Van der Linden, 2011, p. 86).

Já no primeiro conto, *Agnosia*, distúrbio responsável pela incapacidade de reconhecer os objetos por suas qualidades, mesmo que as funções sensoriais estejam intactas (Agrimbau; Varela, 2016, p. 6), o código verbal exerce sua importância, intensificando os efeitos produzidos pelo código visual: nas duas últimas páginas, as palavras não se oferecem como resolução do código visual; a linguagem escrita é afetada pelos sintomas da doença e transmitem a incapacidade sensorial da personagem, simulando uma linguagem incompreensível também aos olhos do leitor e mimetizando alguns efeitos da enfermidade:

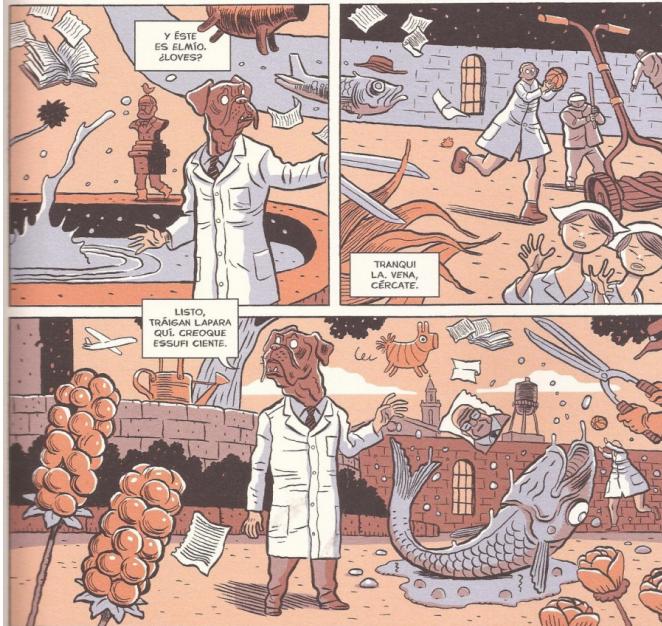


Imagen 5: fragmento do conto *Agnosia*. Fonte: Agrimbau; Varela (2016).

Na sequência apresentada, o texto escrito é reflexo do distúrbio sofrido pela personagem Eva, utilizando características específicas da linguagem verbal e visual: nos quadros onde se observam textos, estes figuram inicialmente como quadros de narração, pertencentes a um possível narrador homodiegético: a figura do médico que dialoga com a paciente. Porém, na passagem dos quadros nota-se a mudança do texto para balões de fala, simulando a possível incompreensão da personagem sobre quem de fato se dirige à mesma, já que a mesma voz provém de diferentes fontes.

O recurso aos balões de fala é empregado de maneira distorcida e rígida, como forma de simular a perturbação vivenciada por Eva: não só os objetos pertencentes à sua memória se encontram distorcidos no seu campo de visão, como observado nos quadros, mas também a percepção daquilo que escuta.

Posteriormente, no final do conto, o doutor destaca o sucesso do tratamento, não havendo efeitos colaterais. Porém, a palavra distorce aquilo que está contido na imagem, uma vez que a ilustração nos mostra cada elemento visual em seu devido lugar, mas o código verbal figura ainda mais confuso que no início da trama, evidenciando onde residem os efeitos colaterais do tratamento. Ao tornar o código verbal contraditório ao visual, remete-se ao conceito de relação disjuntiva entre texto e imagem, no qual a ilustração invalida o que é dito pela narração ou o revés (Van der Linden, 2011, p. 121). No caso de *Diagnósticos*, esta divergência reside apenas na organização do texto escrito que passa a exercer o papel visual no momento que o leitor identifica as letras em desordem:



Imagen 6: fragmento do conto *Agnosia*. Fonte: Agrimbau; Varela (2016).

No terceiro conto, *Sinestesia*, distúrbio no qual há interferência entre diferentes sentidos em um mesmo ato perceptivo (Agrimbau; Varela, 2016, p. 30), o código verbal é também reconfigurado e assume o papel de código visual, visto que a perita forense Lola Valenti possui a capacidade de enxergar sons. Por se tratar de uma linguagem gráfica, mas estática, os “sons” da narrativa gráfica são inevitavelmente visuais, como os balões de fala ou narração e as onomatopeias.

A disfunção de Lola é potencializada devido à sua capacidade de “enxergar” os sons dos eventos até três horas depois de emitidos. O conto demanda pensar também a noção de perspectiva nos quadrinhos, ideia a ser tratada adiante, posto que o leitor visualiza o mesmo que Lola, mesmo quando os demais personagens são incapazes de fazê-lo:



Imagem 7: fragmento do conto *Síntesis*. Fonte: Agrimbau; Varela (2016).

Ao compararmos as narrativas gráficas com outras mídias não estáticas, certamente a questão das onomatopeias e dos balões pode ser um ponto desfavorável para os quadrinhos. Se o cinema, por exemplo, conta com sons em segundo plano, sem sobrepor-los à imagem, os quadrinhos necessitam superar esta adversidade, dado que seu “som” inevitavelmente irá interferir no espaço dedicado à imagem. Assim sendo, o trabalho do artista é fundamental para ocupar este espaço na devida proporção, sem que a palavra distorça o código visual, e sim atenua o que este último comunica.

No conto, a onomatopeia em questão figura como pista sutil do som que está prestes a desaparecer aos olhos da protagonista. O código verbal,

ao mimetizar a sinestesia, assume o papel de código visual e o quadrinho estabelece uma relação empática entre a personagem e o leitor, quando esta materialidade do som existe apenas entre eles. O interlocutor de Lola não apenas não comprehende a situação como evoca um tipo de linguagem metalinguística para narrar a sua incapacidade de ver os sons, ao afirmar que precisa de legendas, embora a onomatopeia funcione exatamente como uma, mas supostamente inexiste na perspectiva dos personagens de quadrinhos.

Afasia, quarto conto da sequência, relata o transtorno da linguagem advindo de uma lesão cerebral que perturba a utilização das regras necessárias para a produção e comprehensão de uma mensagem verbal (Agrimbau; Varela, 2016, p. 42). Na narrativa, o código verbal prescinde dos balões para se expressar e é absorvido pela imagem, produzindo um elemento narrativo peculiar: toda a linguagem verbal do conto, apesar da limitação da personagem em entender o mundo à sua volta, está disposta em um plano paralelo, ausente do lugar de fala dos personagens. As fachadas, letreiros e cartazes das ruas, quando excessivas, poderiam contaminar o espaço físico ao redor, mas desta vez retém a atenção do leitor; por menores que sejam, cada detalhe será crucial para a adaptação à enfermidade por parte da personagem, uma vez que lhe resta apenas o mundo visível, posto que o transtorno prende-a num universo particular:



Imagem 8: fragmento do conto *Afasia*. Fonte: Agrimbau; Varela (2016).

Ao perder a capacidade de compreender as mensagens orais que a cercam, a personagem Miranda passa a enxergar o mundo sob uma perspectiva única, numa interação especial com os objetos ao seu redor e com o código escrito ao qual possui acesso. Imersa numa atmosfera particular, uma espécie de autismo consciente, a protagonista busca assimilar estratégias cognitivas para superar a adversidade causada pela sua condição clínica.

A disfunção é mimetizada ao se suprimirem os balões de fala, narração e as onomatopeias, incorporando todo o texto escrito, porém oral na perspectiva da personagem, às imagens dispostas nos quadros: cartazes, embalagens, objetos ou rótulos, tudo passa a funcionar como linguagem visual e verbal, e o leitor imerge no particular universo de Miranda:

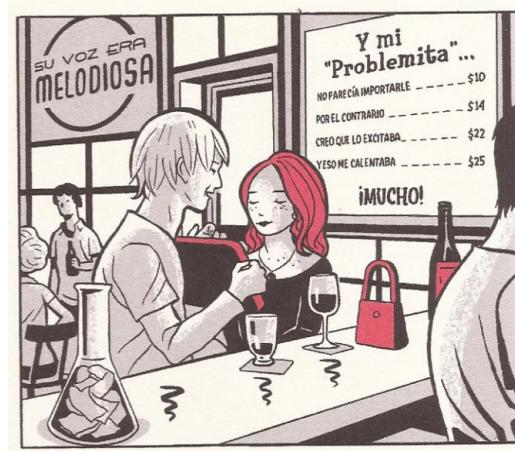


Imagen 9: fragmento do conto *Afasia*. Fonte: Agrimbau; Varela (2016).

Desta forma, texto e imagem permitem se articular para produzir os mais diversos efeitos. No caso de *Afasia*, o código verbal exerce uma importância equilibrada comparada ao código visual, porém, as relações convencionais do texto escrito são rompidas como forma de expressar as maneiras que os sujeitos que sofrem tal distúrbio encontram para se relacionar com a linguagem. Neste processo, o trabalho do artista encontra formas de representar a subjetividade desta condição clínica por meio da relação texto-imagem.

3. A PERSPECTIVA

Conforme mencionado anteriormente, a perspectiva é um dos elementos centrais na elaboração do romance gráfico e pode ser utilizada

para mimetizar algumas das enfermidades da obra. No conto *Agnosia*, o público visualiza a cena na mesma perspectiva da personagem, fazendo-o experimentar a doença, a incapacidade de reconhecer as formas dos objetos:

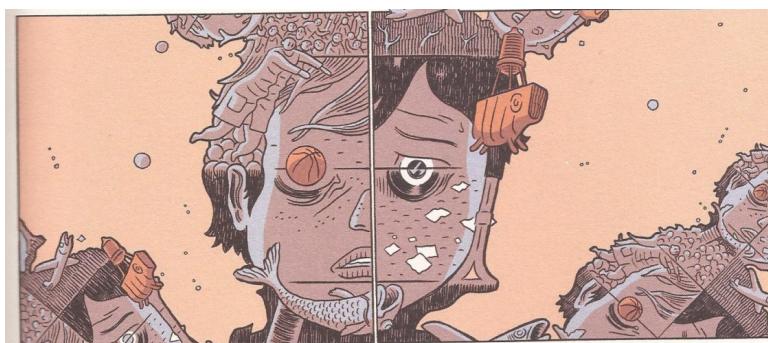


Imagem 10: fragmento do conto *Agnosia*. Fonte: Agrimbau; Varela (2016).

Diferente dos quadrinhos mais convencionais, onde o quadro assume a função de palco e o leitor é um expectador externo ao local de ação dos personagens, em *Agnosia* a perspectiva é um dos recursos estéticos reivindicados para simular os distúrbios provocados pela referida enfermidade. O leitor é levado à perspectiva da personagem e visualiza o seu íntimo, adentra sua capacidade cognitiva e observa o mundo à sua maneira. Em consonância a esta estratégia discursiva, ao vermos o universo sob sua perspectiva, a personagem não apenas é desenhada no quadro, mas o habita (Vazquez, 2012, p. 66).

No último conto, *Prosopagnosia*, a problema se torna coletivo: todos os seres humanos perdem a capacidade de identificar seus entes pelo rosto, buscando encontrá-los por meio de outras características, como o formato do corpo, gestos, vozes ou qualquer outro elemento não visual. No entanto, diferente do conto anterior, a perspectiva é favorável aos personagens, não ao leitor: desta vez este é quem perde a capacidade de distinguir os personagens, enquanto os protagonistas possuem condições de identificar seus entes queridos:



Imagen 11: fragmento do conto *Prosopagnosia*. Fonte: Agrimbau; Varela (2016).

Para Will Eisner, a perspectiva tem como função primordial manipular a orientação do leitor para um determinado propósito (Eisner, 1999, p. 89). No primeiro dos casos, a perspectiva é construída de maneira a adentrar o leitor na visão da personagem, aproximando-o da complexidade do

seu distúrbio. Já no último dos contos, sua compreensão é colocada em último plano e são os personagens que possuem melhores condições de se identificarem, como o personagem do quadro anterior, que utiliza como único recurso o sobrepeso do seu amigo para reconhecê-lo.

A perspectiva é, em suma, a organização dos elementos narrativos visando produzir diferentes impactos, como orientar a compreensão do leitor, no primeiro dos casos, ou manter o caráter lacunar da enfermidade, como no segundo.

4. O ENQUADRAMENTO

O enquadramento está diretamente ligado à perspectiva: remete não apenas ao palco das ações executadas, mas à captura do instante preciso que se deseja retratar. A sequência de quadros é disposta de maneira que o leitor possa aferir as lacunas existentes entre um quadro e outro, dado que os quadrinhos são estáticos e impossibilitam retratar todos os eventos ocorridos na sequência narrada. O recurso também está diretamente ligado à passagem do tempo: a proporção e quantidade dos quadros podem definir o ritmo da leitura, de acordo com o objetivo pretendido.

No segundo conto, *Claustrofobia*, os quadros são inicialmente retangulares e rigidamente fechados, encerrando a personagem. Não há abertura em momento algum e os quatro primeiros quadros remetem a espaços fechados, opacos, mesmo quando a personagem está na rua, graças à mudança do tempo para um estado nublado:



No conto, forma e conteúdo se inter-relacionam por meio do enquadramento: funcionando não apenas como palco ou moldura, mas como fio condutor da trama, o recurso intensifica o distúrbio sofrido pela protagonista Soledad. A rigidez do quadro e seu estreitamento frente a formas excessivamente geométricas reforçam a sua claustrofobia. Os espaços dispostos parecem sempre insuficientes para retratar o ambiente, e há de certa maneira uma imperfeição projetada nesta sequência ao nos mostrar, apesar da amplitude de cada quadro, como eles podem estar em conflito direto com a personagem.

A partir do quinto e sexto quadros, quando a personagem se encontra num espaço aberto, permite-se refletir sobre a sua condição e se adquire uma tomada de consciência do problema. Na sequência, mesmo trancafiada entre as quatro linhas de cada quadro, o formato deles torna-se mais irregular, enquanto a personagem enfrenta sua condição: a claustrofobia existe não apenas como distúrbio psicológico, mas reside na materialidade do quadrinho, aspecto abordado adiante, e passa a ser confrontada.

Ao adquirir consciência da sua enfermidade, Soledad se desprende dos quadros que a aprisionam e assume uma nova perspectiva diante de suas memórias, que, utilizando-se também deste recurso da linguagem gráfica, figuram de maneira compartmentalizada como parte do processo de compreensão de seu distúrbio:



Imagen 13: página do conto *Claustrofobia*. Fonte: Agrimbau; Varela (2016).

Como forma de potencializar os eventos do passado que contribuíram para o desenvolvimento da claustrofobia, é possível notar constantemente a presença de elementos fechados, rigidamente quadrados ou retangulares e que remetem ao aprisionamento: as camas do colégio interno, a janela, as quinas da parede, as carteiras e livros escolares ou a sala fechada na qual a personagem beija a amiga, conduzindo um ato proibido no ambiente. Tudo remete ao pânico advindo da repressão, que posteriormente produzirá os efeitos da claustrofobia. Por outro lado, ao confrontar os fantasmas de seu passado, Soledad passa a exercer uma função ativa frente à forma e assume a perspectiva extradiegética, assumindo o controle dos eventos narrados, como um elemento externo ao plano gráfico. O momento é representado com a desconstrução da sequência linear dos quadros, mas que não escapam totalmente da noção de claustrofobia, uma vez que os mesmos se agrupam para formar uma nova forma geométrica aprisionadora: o cubo. A tomada de consciência não necessariamente resolve o conflito, pelo contrário, pode torná-lo ainda mais duro de enfrentar, mas a personagem assim o faz.

No conto *Sinestesia*, o suspense da situação vivenciada pela perita Lola é intensificado pelo molde que os quadros oferecem à trama: quase todos são rigidamente quadrados, regulares, bem como as formas geométricas dos objetos dispostos nas cenas. A regularidade do formato das onomatopeias também corrobora para essa rigidez da cena:



Imagen 14: fragmento do conto *Sinestesia*. Fonte: Agrimbau; Varela (2016).

Na montagem da narrativa gráfica, não é a trama que terá seus rumos definidos pelo enquadramento, mas este deverá estar ao seu serviço. Nos dois contos destacados, a forma do quadro dialoga diretamente com o conteúdo, interferindo na maneira como o enquadramento se constrói e se sucede na trama. Nos quadrinhos, nenhum elemento está disposto por acaso, e todas as formas possíveis podem trabalhar a serviço da narrativa.

5. OS BALÕES

Quando presentes no romance gráfico, é nos balões que reside parte do discurso, direto ou indireto, complementado pela imagem, como as falas dos personagens ou a narração. Essenciais nas narrativas gráficas, os balões representam também uma limitação em relação às outras mídias. Ao

passo que neles se sustentam os “sons” dos quadrinhos, ocupam um espaço outrora dedicado à imagem, conforme mencionado anteriormente. Desta forma, a presença de “som” na narrativa gráfica inevitavelmente requer ausência de imagem: há de se considerar, então, o espaço e tamanho que os balões ocupam, para que expressem o que se deseja sem interferir no código pictórico.

No conto *Afasia*, o problema é sumariamente eliminado pelos autores, ao fazerem com que o texto verbal e os sons caibam nas imagens que compõem a trama, sem suplantá-las. A combinação presente entre texto e imagem, mais que o conceito de colaboração trazido por Van der Linden (2011), evoca uma grande convergência entre as duas linguagens, posto que a combinação das mesmas não prejudica a imagem e continua comunicando, dispondo o texto dentro dos objetos presentes na trama. A eliminação dos balões de fala, com a paralela permanência do texto escrito através das imagens, simula também o silêncio do universo particular que habita a personagem:



Imagen 15: fragmento do conto *Alasia*. Fonte: Agrimbau; Varela (2016).

Ao figurarem harmonicamente em espaços outrora dedicados à imagem, como as paredes da universidade, as mensagens verbais não respeitam questões de entonação e pontuação, simulando o transtorno linguístico vivenciado pela personagem. Além disso, nenhum elemento está disposto na trama ao acaso, somente para trazer a linguagem verbal: ela se apresenta em objetos plenamente funcionais na narrativa. Assim, o leitor assume a perspectiva de Miranda, que, desprovida da capacidade de entender mensagens orais, precisa recorrer à leitura do mundo ao seu redor como forma de superar a adversidade de seu distúrbio.

No final da trama, a personagem começa a perder a capacidade de entender o código verbal, decorrente da piora de sua condição de saúde. No primeiro quadro em que tal sintoma aparece, as mensagens estão desordenadas, desalinhadas, representadas por pichações na parede da

faculdade. Na última página do conto, ao desesperar-se por apenas escutar as vozes que vêm da sua mente, sua perturbação é mimetizada pelo desfecho lacunar da trama, ao vermos uma Miranda em estado de choque, reproduzindo apenas frases de sua mente, sem indicar ao leitor(a) o desfecho do seu conflito:



Imagen 16: conclusão do conto *Alasia*. Fonte: Agrimbau; Varela (2016).

Percebe-se que as limitações existentes nos quadrinhos, como a supressão de imagens para a inserção dos balões de fala, podem ser superadas em função da trama pretendida. A disposição da linguagem verbal pode encontrar outras formas de existência além dos convencionais balões de fala e narração. Assim, destaca-se a equilibrada importância entre imagem e palavra na narrativa gráfica, sem que haja uma hierarquia entre ambas as linguagens ou papéis pré-estabelecidos e imutáveis.

6. *TIMING*, A NOÇÃO DE MOVIMENTO

Diretamente ligado ao uso estratégico do enquadramento, o *timing* remete à passagem do tempo em uma narrativa gráfica. Aos olhos do público, a leitura de um romance gráfico normalmente se realiza numa maior velocidade que no romance convencional. Já para o autor, cada imagem requer um esforço para ser produzida inversamente proporcional ao tempo e esforço despendidos para sua leitura: desde a concepção de sua ideia, passando pela produção de um esboço, versões diversas do desenho, colorização e arte-finalização. Desta forma, o *timing* representa uma tentativa de controlar a passagem deste tempo, “capturando” as cenas mais importantes de uma sequência e atribuindo ao leitor a tarefa de ordená-las, colocando-as no ritmo e na frequência adequados.

O uso diferenciado do *timing* pode também trabalhar em favor de uma maior coesão da trama: o excesso de quadros e seu tamanho reduzido podem retardar a conclusão do enredo, propositalmente, assim como a economia de quadros e expansão de sua dimensão podem acelerar a passagem do tempo e/ou focalizar em uma determinada cena. Eisner afirma a respeito desta técnica que

A habilidade de expressar tempo é decisiva para o sucesso de uma narrativa visual. É essa dimensão da compreensão humana que nos torna capazes de reconhecer e de compartilhar emocionalmente a surpresa, o humor, o terror e todo o âmbito da experiência humana. [...] Uma história em quadrinhos torna-se “real” quando o tempo e o *timing* tornam-se componentes ativos da criação. Na música ou em outras formas de comunicação auditiva, onde se consegue ritmo ou “cadência”, isso é feito com extensões reais de tempo.

Nas artes gráficas, a experiência é expressa por meio do uso de ilusões e símbolos e do seu ordenamento (EISNER, 1999, p. 26).

A passagem do tempo na narrativa gráfica não ocorre de maneira explícita como no cinema ou na música, já que estas não são mídias estáticas; possuem imagens em constante movimento e sons como plano de fundo, executados e transcorridos independentemente do leitor acompanhá-los ou não. Nestes termos, a narrativa gráfica possui limitações em comparação a essas mídias, uma vez que a imagem deve carregar em si os sons e a noção de movimento em um único plano. Cabe ao autor de quadrinhos assumir o controle sobre a disposição das imagens, de maneira que elas consigam expressar adequadamente a passagem do tempo no ritmo desejado – retardar a passagem dos quadros para prolongar determinada ação ou agilizá-la quando se deseja um rápido acontecimento.

No quinto conto, *Akinetopsia*, referente ao déficit de percepção do movimento visual dos objetos (Agrimbau; Varela, 2016, p. 52), os autores concentram vários instantes em apenas um, simulando a percepção de movimento de cada situação que a protagonista Ryoko não consegue apreender, após sofrer uma pancada na cabeça depois de uma tentativa malsucedida de se suicidar. Os movimentos que a personagem não consegue enxergar se destacam na cor rosa, tomando como empréstimo um dos conceitos da noção de *timing*:



Imagem 17: fragmento do conto *Akinetopsia*. Fonte: Agrimbau; Varela (2016).

Ao contrário do uso recorrente que visa a economia de imagens em função do movimento da narrativa, o *timing* é ressignificado como forma de dar vida ao distúrbio sofrido pela protagonista do conto. Ao invés de condensar os principais instantes de cada movimento, os autores praticamente se aproximam de desenhá-los em sua completude, gesto simulado pelo traçado cor-de-rosa que surge após o acidente de Ryoko.

Apenas o leitor, porém, apreende esta perspectiva: apesar da limitação trazida à personagem pela percepção da doença, a técnica utilizada produz um efeito psicodélico que, aos olhos do público, potencializa os movimentos executados na trama, mimetizando a noção de movimento que outrora seria uma limitação numa mídia estática.

Na penúltima página do conto, uma nova pancada reverte seu quadro clínico, e este momento é representado novamente por um empréstimo deste recurso, ao mesclar a técnica narrativa outrora utilizada e captar os movimentos que a personagem percebe por meio de quadros precisos:



Imagem 18: fragmento do conto *Akinetopsia*. Fonte: Agrimbau; Varela (2016).

Após o novo acidente, o distúrbio de Ryoko é revertido: antes impossibilitada de enxergar o movimento dos objetos, agora a protagonista visualiza somente os movimentos, mas não o foco do objeto em si. Para conciliar a reversão do quadro clínico da personagem, os autores utilizam duas técnicas diferentes em relação ao *timing*, que normalmente se anulariam, mas na trama se complementam: inseridos nos quadros de cor rosa, os movimentos principais do sapo são “capturados” por meio da noção do *timing* aliado ao enquadramento. Por outro lado, a figura do sapo desenhada no espaço entre cada quadro, que normalmente não seria retratada graças à capacidade do leitor de inferir o movimento, é utilizada para destacar a incapacidade da protagonista em perceber a

trajetória realizada. Duas técnicas narrativas divergentes são utilizadas simultaneamente na trama para mimetizar o distúrbio de Ryoko.

O *timing* é crucial para a coesão de uma trama em quadrinhos. Devido à impossibilidade de demonstrar precisamente todos os momentos e detalhes de uma sequência narrativa, este recurso visa condensar cada instante mais significativo de um evento e colocá-los em execução. Caberá ao público conduzir o movimento da cena e eliminar a característica estática do desenho impresso no papel, ao executar mentalmente as ações representadas. Ou no caso de *Diagnósticos*, analisar como esta técnica, utilizada em seu sentido mais literal, pode contribuir com a trama.

7. A MATERIALIDADE DA OBRA

Eventualmente os elementos externos ao quadrinho vêm à tona: para Will Eisner, o mercado influencia diretamente na produção de narrativas gráficas e, por conseguinte, questões mercadológicas, como o formato impresso da obra, podem exercer uma influência criativa sobre a mesma (Eisner, 2008, p. 163).

No desfecho do conto *Claustrofobia*, após a repentina tomada de consciência de sua condição mental por parte da protagonista, os quadros que armazenam suas experiências, interdependentes, se organizam numa nova tentativa de enclausurar a personagem. Ao serem reunidos e observados dentro do espaço da página, os mesmos perdem o formato linear e sequencial e assumem uma materialidade que se assemelha ao formato de um cubo, que tenta aprisionar a protagonista agora, aparentemente, livre:



Imagen 19: fragmento do conto *Claustrofobia*. Fonte: Agrimbau; Varela (2016).

Não apenas por meio de uma linguagem metalinguística, mas também por meio do recurso à materialidade do livro, a personagem reconhece finalmente a solução para o seu distúrbio: se antes identificávamos o traçados dos quadros e o seu formato como elementos aprisionadores da personagem, desta vez a mesma reconhece que o livro em si, em seu formato similar ao dos quadros, é também instrumento de aprisionamento. Ao mencionar que não foi suficiente se livrar dos quadros, sendo necessário sair da página, a materialidade do livro é abordada como ferramenta narrativa, intensificando as amarras da personagem. Não apenas os elementos contidos nos quadros estão a serviço da narrativa gráfica, mas também a sua organização material podem oferecer recursos para a trama.

8. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Devido ao seu caráter aberto, plástico, graças à incorporação das mais variadas ferramentas narrativas, os quadrinhos adquiriram certo dinamismo para se adaptarem às exigências de cada trama em particular. Em *Diagnósticos*, percebe-se que os elementos constituintes do gênero, tais como o código visual, o enquadramento, os balões e o *timing*, conseguem se reinventar de forma a ampliar o seu potencial narrativo.

Mesmo levando em conta a complexidade de cada uma das condições clínicas apresentadas na obra, especialmente pela dimensão subjetiva de uma disfunção psicológica, os quadrinhos conseguem, se não desvendar por completo estas enfermidades, aproximar o leitor comum acerca das particularidades de tais distúrbios.

Ao se reinventarem e proporcionarem esta experiência ao público, aproximando-o da compreensão de processos extremamente subjetivos e imateriais, os quadrinhos ampliam o seu potencial discursivo e nos mostram a sua capacidade de autorreflexão e adaptação, dando-nos indícios de que, sem abandonar os princípios que norteiam a sua construção, estarão continuamente reinventando-se e expandindo as suas fronteiras narrativas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Agrimbau, Diego; Varela, Lucas. *Diagnósticos*. Barcelona: La Cúpula, 2016.
- Bakhtin, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*: o contexto de François Rabelais. Trad. Yara Frateschi Vieira. 7. ed. São Paulo: Hucitec, 2010.
- Harpham, Geoffrey Galt. *On the grotesque*: strategies of contradiction in art and literature. Aurora: Davies Group Publishers, 2006.
- Kayser, Wolfgang. *O grotesco*: configuração na pintura e na literatura. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- Eisner, Will. *Narrativas gráficas*. 2. ed. São Paulo: Devir, 2008.
- _____. *Quadrinhos e arte sequencial*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- Rancière, Jacques. *O destino das imagens*. Trad. Mônica Costa Netto. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- Vander Linden, Sophie. *Para ler o livro ilustrado*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Cosac Naify, 2011.
- Vazquez, Laura. “Loca ficción”. In: _____. *Fuera de cuadro: ideas sobre la historieta*. Buenos Aires: Agua Negra, 2012.

Mortadelo y Filemón: Entre La Mancha y Los Alpes Julianos

Santiago Martín Sánchez

Recebido em: 01 de agosto de 2017

ACEITO EM: 20 de outubro de 2017

Santiago Martín Sánchez

Santiago Martín nace en Granada, España en el año 1969. Estudia Filología Española en la Universidad Católica de Nijmegen, Holanda (Katholieke Universiteit Nijmegen). Se especializa en el postmodernismo de la literatura española entre 1975 y 1991. Trabaja en la Casa del Traductor en Tarazona, España, durante dos años. Desde 1999 vive y trabaja en Ljubljana, Eslovenia. Es Lector de »Español con fines específicos« en el Departamento de Lenguas Modernas de la Facultad de Ciencias Sociales de Ljubljana. Colabora con el Instituto Cervantes de Ljubljana. Traduce obras eslovenas al español (Srečko Kosovel, Žarko Petan, Maruša Krese, entre otros). Santiago Martín también se dedica a dibujar cómics, en colaboración con autores eslovenos, para editoriales eslovenas. En su muro de Facebook de »Ljudožerci« se puede apreciar parte de su obra: fragmentos y proyectos que está haciendo en la actualidad.

Contacto: santiago.martin.sanchez@gmail.com

PALABRAS CLAVE: Traducción del español al esloveno, Mortadelo y Filemón, Cómics.

Resumen: El presente artículo analiza la traducción de varios tebeos de Mortadelo y Filemón –del dibujante español Francisco Ibáñez (Barcelona, 1936)- al esloveno. Traducir es construir puentes de diálogo intercultural entre culturas y países. La traductora, Marjeta Drobnič (Ljubljana, 1966), ha acercado un clásico del tebeo español a los lectores eslovenos aportando soluciones ingeniosas y creativas entre ambos mundos.

KEYWORDS: Traslation of Spanish into Slovene, Mort & Phil (Mortadelo y Filemón), Comic.

Abstract: The following article analizes the translation of various comic books of Mortadelo y Filemón (in English better known as Mort & Phil) from the Spanish comic author Francisco Ibáñez (Barcelona, 1936) into the Slovene language. To translate, as we already know, is to construct bridges of recognition and intercultural dialogue between cultures and nations. The translator, Marjeta Drobnič (Ljubljana, 1966), has put a classic and well known Spanish comic closer to the Slovene public with creative, ingenious and witty solutions on many levels (cultural, linguistic and sociological). She has created a solid bridge between the Spanish and the Slovene culture.

Francisco Ibáñez (Barcelona, 1936), el padre espiritual de la famosa pareja de detectives Mortadelo y Filemón, es un ícono por excelencia de la cultura fuera y dentro de España. Los sabuesos de Ibáñez hacen de excelentes embajadores de España por el mundo entero. Según un estudio sobre la llamada Marca de España, elaborado por el Real Instituto ElCano –“núcleo de pensamiento” español-, uno de los principales objetivos del llamado proyecto Marca España es “transmitir la nueva realidad política, social y cultural de España, con sus características de modernidad, creación artística, dinamismo y potencia económica y cultural” (Varios Autores, 2003, 1). Así, por la misma regla de tres, cabría esperar encontrar el nombre de Francisco Ibáñez en dicho estudio, pero los nombres de Mortadelo y Filemón brillan por su ausencia. Entonces, entendemos mejor lo que dice el dibujante y guionista Juan Díaz Canales, en una entrevista con Fran G. Matute (Díaz Canales, 2017), que “el noveno arte está menospreciado en España”. Pensando en voz alta, si el artículo del Real Instituto ElCano arriba mencionado, define la imagen de un país como “un activo fundamental para defender los intereses de los Estados en las nuevas relaciones económicas y políticas internacionales, caracterizadas por una mayor competitividad e interdependencia”, poco relevante es la obra de Francisco Ibáñez que, como el mismo dibujante de la Escuela Bruguera dijo en una entrevista en la red, de vez en cuando ha tenido un juicio pendiente por haber parodiado a alguna persona de la vida política española (Guiral, 2011).

Apuntamos, antes de empezar, que aquí utilizamos la palabra “tebeo” para referirnos a la obra de Francisco Ibáñez y evitamos así el debate terminológico que a veces se produce entre vocablos como “tebeo”, “historieta”, “cómic”, “Graphic novel” y otras posibles definiciones para denominar el llamado noveno arte. La verdad es que el vocablo “tebeo” –aceptado, además, por la Real Academia Española en 1968- nos parece suficientemente bueno como para cubrir todas las posibles manifestaciones, pretéritas y contemporáneas, de lo que puede ser algo así como “narrativa dibujada”, siguiendo la línea de pensamiento de Juan Díaz Canales en la entrevista arriba mencionada (Díaz Canales, 2017). O, pensando en el historietista Will Eisner (1917-2005), “arte secuencial” (citado en McCloud, 2001, 204)

Mortadelo y Filemón hacen su debut en el seminario llamado *Pulgarcito* de la Editorial Bruguera en 1958. Para ser más exactos, el 20 de enero de 1958 en el número 1394 de *Pulgarcito*. Rápidamente, los dos detectives de la T.I.A (asociación ficticia cuyas siglas significan Técnicos de Investigación Aeroterráquea) se hacen famosos y empiezan a salir las traducciones a otros idiomas, incluso idiomas del propio territorio español, como el euskera y el catalán. En una entrevista de Francisco Ibáñez concedida a las páginas de Cultura del diario *El País*, el maestro “achaca el espectacular éxito de la pareja a su adaptación a los nuevos tiempos” (Castilla, 2000, 38). En el año 2003 los detectives españoles salen en lengua eslovena de la mano de la traductora Marjeta Drobnič. En esloveno, los agentes se llaman Mortadelc

pa File. Las obras que se han traducido a este idioma cuyo país alcanzó la independencia en 1991 son las siguientes, por orden cronológico:

- Maskote! (¡Mascotas!), 2003.
- Vozniška na piki (El carnet al punto!), 2005.
- Don Mortadelc iz Manče (Don Mortadelo de la Mancha), 2005.
- Gospodar Ceglov (El señor de los Ladrillos), 2005.
- Kaditi prepovedano (Prohibido fumar), 2005.
- Primer strička iz epruvete (El caso del señor probeta), 2006.
- Svetono 2006 (Mundial 2006), 2006.

Los tebeos salen en la editorial ChargeNet, una pequeña empresa papelera y editorial de un empresario esloveno, Franc Čargo. Los tebeos salen en tapa blanda y el precio es de 3,59 euros. Un detalle curioso es que también figura el precio en la antigua moneda de Eslovenia, anterior al euro: el tolar (moneda eslovena desde 1991 hasta 2006). Entonces, 860 tólares equivalían a 3,59 euros. Eslovenia entró en la Unión Europea en el año 2004 y se integró en el euro en el año 2007. Durante un tiempo, como en otros países, para que la gente se acostumbrara al cambio de moneda, los artículos llevaban el precio en ambas valutas. Los tebeos de Mortadelo se venden en quioscos, gasolineras y en una tienda de tebeos –la única tienda de Eslovenia, por cierto, especializada en tebeos- situada en un barrio periférico de Ljubljana, la capital de Eslovenia.

Por motivos de espacio, el presente artículo se concentrará en todas las obras, menos *El señor de los Ladrillos* (2005), *El caso del señor probeta* (2006)

y *Mundial 2006* (2006). En *¡Mascotas!*, publicada en 2003 en España, la T.I.A. se ve amenazada por una ola de desgracias. Como solución se propone introducir una “mascota” de buena suerte. Nuestra pareja de detectives es la encargada de probar y entrenar varios animales que puedan servir para la buena causa y próspero futuro de la T.I.A.

La obra *¡El carnet al punto!*, también de 2005, pertenece al número 107 de Magos del Humor y, posteriormente se clasificaría como el número 173 de la Colección Olé. La pareja de detectives tiene que desmantelar a un ministro, “El puntero mayor del reino”

El tebeo *Mortadelo de la Mancha*, del año 2005, es una lúcida parodia del famoso libro de Miguel de Cervantes. Por un error de un invento del doctor Bacterio, Mortadelo y Filemón se imaginan, respectivamente, Don Quijote de la Mancha y Filemoncho Panza. Vestidos de la época y hablando un castellano más o menos arcaico recorren el mundo actual. Hay varias alusiones a los capítulos del Quijote (Los molinos de viento, la aventura de los gigantes...). Referencias culturales del ámbito español que pasan la revista son, entre otros, José María Aznar y su PP, Josep Piqué, Francisco Álvarez Cascos, Federico Trillo y Alejo Vidal-Quadras.

En *Prohibido fumar* está el tabaquismo central. Fumar se ha vuelto un delito. Mortadelo y Filemón tienen que investigar por qué hay tanto empeño en castigar a los fumadores.

Antes de empezar es menester decir unas palabras sobre la lengua eslovena. El esloveno es una lengua eslava que se habla en la República de Eslovenia. También hay minorías eslovenas en zonas adyacentes de

Italia, Croacia, Hungría y Austria. También, dicho sea de paso, hay una minoría eslovena en Argentina. Eslovenia, por su parte, tiene oficialmente tres lenguas: esloveno, italiano y húngaro. El esloveno fue uno de los tres idiomas oficiales de la antigua república de Yugoslavia. Eslovenia alcanzó la independencia en el año 1991. El país tiene una superficie de 20.273 km² y, tiene en la actualidad un poco más de dos millones de habitantes. A partir del 1 de enero de 2007 empezó a utilizar el euro.

En cuanto a la lengua, el esloveno tiene seis casos: nominativo, genitivo, dativo, acusativo, instrumental y locativo. Hay tres géneros gramaticales: masculino, femenino y neutro. Una de las particularidades más interesantes de la lengua, según nuestro modo de ver, es el hecho de que tiene singular, dual y plural. Es una de las pocas lenguas (aparte del árabe moderno y el mapudungun, por ejemplo) con la forma del número gramatical del dual; que se utiliza para denominar dos cosas o personas. Por ejemplo: “Fant, fanta, fantje” (“Un chico, dos chicos, tres chicos”). Es obvio que esta característica de la lengua eslovena, además de evitar varios malentendidos, da mucho juego en la traducción.

¡MASCOTAS!

Juegos de palabras/malentendidos:

- mascotas – más cortas.
- maskote – mastnote.
- cangrejo – cangreja
- raka – spaka

-caballero – caballo

-kavalir – biki

NOMBRES PROPIOS:

-Mortadelo – Mortadelc

-Filemón – File

-T.I.A. - CIJA

-Ofelia – Ofelija

-General Trabúquez – General Pistolet

-Raphaela (una gallina) – Mišika

-Agente Chulétez . Agent Poliznik

-Agente Sanguijuélez – Agent Pijavec

-profesor Bacterio – profesor Bakterij

-Waldorf Astoria – Holiday Inn

- Isabelo (cangrejo) – Ambrožko

- Yo preferiría una suite en el Palace Hotel ...

-Jaz bi sicer raje presedniški apartma v Unionu

-Palomita – Melanija

-Pitita (perro) – Vilmica

-San Benito Subdiácono – Sveti Krščen Matiček

ONOMATOPEYAS:

-Cooooc, cooooc ... Koooook, koooook...

Expresiones:

-... dedarros que puede usar donuts como anillos.

-... prstih lahko nosite rešilne pasove ...

Llama la atención el cambio de los nombres, tanto de los animales como de los personajes. El nombre cariñoso y amoroso de “Palomita” se convierte en “Melanija”. El lector esloveno puede pensar en Melania Trump, la mujer de Donald Trump. El nombre de Melania tiene ciertas connotaciones esnobistas, ya que se trata de la mujer del señor director General de la T.I.A. También hay alusiones culturales al entorno de Ljubljana, como el hotel Unión, uno de los hoteles más prestigiosos de Ljubljana, o el hotel Holiday Inn, también situado en la capital.

Prohibido fumar

Nombres propios:

-Señor Super – Gospod Višji

-Agente Regúlez – Agent Ravnilc

-Agente Braguétez – Agent Šlicar

-Agente Moquílez – Agent Smrkelj

-Carmelo Pérez – Krpanc Martinc

-Agente Babósez – Agent Slinc

-Agente Sardínez – Agent Sardelc

-Agente Besúguez – Agent Ščuk

-Agente Cerílez – Agent Šibic

-Agente Gusánez – Agent Črvič

-Agente Cepílez – Agent Krtačko

-Agente Gambérrez – Agent Huliganič

- Aznar (Presidente del Gobierno) – poslanke (diputados)
- Terelo – Zlatko
- Pintor Velázquez – Slikar Botticelli
- Pintor Goya – Slikar Goya
- tabaco Celta – Tobak 57
- Estatua de Colón – Kip Svobode
- Esto lo aprendí del agente Elviro. ¡Un tipo que toca el rock como nadie!
- Tole sem se naučil od agenta Plastnjaka, tipa, ki zažiga s svojo kitaro kot nihče drug!

COMPARACIONES:

- Más corto que la nariz de un calamari
- Negibni ko kalamar v zosu
- Refrito cual cochinillo en hostal segoviano
- Pečen ko odojek, ob cesti za na morje

EXPRESIONES:

- Todo a cien – Šopa tristo
- ¡De un “todo a cien! ¡Cien patadas le voy yo a sacudir en toda la cresta!
- Iz šopa tristo! Tristo brc boste dobili direkt v živčevje!
- El jefe, para eso de leer, menos que un taburete.
- Šef nima kaj preveč prakse z branjem.

Los nombres de los personajes son traducciones del sustantivo que llevan los apellidos. Sin embargo, hay excepciones, como el robusto

agente Carmelo Pérez que se convierte en Krpanc Martinc. Martin Krpan es un personaje de un cuento popular esloveno –contrabandista de la época, conocido por su fuerza-, escrito por Fran Levstik en 1858. Hay adaptaciones a la realidad cultural de Eslovenia. El presidente José María Aznar, tal vez menos conocido para el lector medio de la obra de *Mortadelc pa File*, se convierte simplemente en “diputado”. Así, también el pintor español Velázquez, en traducción eslovena pasa a ser Botticelli. Pero no, curiosamente, Goya, lo suficientemente conocido, tal vez, en ambos países. La estatua de Colón se convierte en esloveno en la Estantua de la Libertad. El agente Elviro y el rock pasan a ser Plastnjak, aludiendo a un famoso cantautor y “guaperas” contemporáneo esloveno Jan Plestenjak (Ljubljana, 1973). El tabaco Celta es “tobak 57”, marca histórica de tabaco de la antigua Yugoslavia. La frase “leer menos que un taburete” se convierte en esloveno en que el jefe no tiene mucha práctica con la lectura”. Y, por otra parte, el “cochinillo en hostal segoviano” es un “cochinillo en una carretera hacia el mar”. La metáfora “más corto que la nariz de un calamar” se convierte en “inmóvil como un calamar en salsa”.

MORTADELO DE LA MANCHA

Obra en la cual Mortadelo y Filemón adquieren personalidades cervantinas, respectivamente Maese Mortadelo y Filemoncho (Don Mortadelc iz Manče y Filenčo Pansa). Faltas de ortografía, como el graffiti puesto en un banco, se convierte en lenguaje esloveno coloquial y juvenil: “¡Biba yo!” versus “Jst sm zakon!”. En otra esquina de la calle aparece “La

Carlote ezta como una chota” y, en esloveno, “Bte kušnu na štangi ud kulesa” (algo así como “Te besaría en la barra superior de la bicicleta”). O los garabatos en una celda de la cárcel: “Aki estuvo Bicente” y “Tuki je biu Frjan”, también plagado de errores gramaticales. El anuncio de un avión como “Anís del Mico” es reemplazado por “Ti da krjlica!”. Aludiendo, respectivamente, a “Anís del Mono” (marca de anís de origen español) y “Redbull ti da krila” (“Redbull te da alas”; bebida energética austriaca muy popular en Eslovenia). Los llamados Mossos d’Esquadra (policía automómica del territorio de Cataluña) y la Ertzaintza (policía autonómica del País Vasco) son, en esloveno, “Teritorjalci” (“Territoriales”). Juegos de palabras entre el sumo (aludiendo a la lucha japonesa y al gimnasio de la esquina, según las palabras del Super) y el Sumo Pontífice (el papa Juan Pablo II) y “pod kikle” (debajo de los faldones de la túnica del Sumo Pontífice). El “todo a cien” (pesetas, de la época) se convierte en “Vse za tristo” (“Todo a trescientos tólares, moneda eslovena antes del euro). La autovía catalana llamada A17, en esloveno, es simplemente “autopista”. La plaza del Cebollo es Večni trg. En español, muchos lectores recuerdan quién fue El Cid Campeador, entonces, un turista inglés con bombín, ante la estatua del caballero castellano “matamoros”, exclama, al ver que lleva una escoba en la mano: “How strange! ¿Él correr a los moros a escobazos? Yo creía que...”. En esloveno, personaje histórico español menos presente en la cultura eslovena es como sigue: “How strange! Pregon musulmanov z metlo? Prepričan sem bil...”. Hay una leve diferencia, ya que dice: “How strange! El persiguidor de los musulmanes con una escoba! Yo estaba seguro

de que...”. El origen del pobre “león supersalvaje del Atlas”, en esloveno se simplifica y se convierte en “...divji lev Afrike.”. El “burgomaestre Ragoy” (palabra que equivale, más o menos, a “alcalde”) se convierte en el conserje Miha (“hišni mojster Miha”: nombre de hombre cuyo equivalente en español es Miguel). “Mentar al rey” se reduce solamente a “mencionar al rey” (“...omenjal celo kralja...”), tal vez por tratarse de Eslovenia, país que desde 1991 es una república y tiene poca afinidad con la Monarquía. El padre Sotánez es Oče Talar. El jamón Pata Negra es el famoso jamón del Carso, meseta de caliza en el sudoeste de Eslovenia (y parte del nordeste de Italia). Juegos de palabras de difícil traducción pero que tienen ingeniosas soluciones. En el original, un hombre le dice a otro (refiriéndose al padre Sotánez): “Mira, ahí anda el padre Sotánez... No sé qué va diciendo de un pis...”. Le contesta el otro hombre: “Sí; es que debe llegar de la conferenciaiscopal...”. En esloveno obtiene la siguiente solución: “Lejte, tukaj je oče Talar, ne vem, zakaj je tako rdeč...” Y le contesta el segundo hombre: “Ja, verjetno prihaja z obiska na Kubi”. Algo completamente distinto, pero también humorístico y más próximo a la cultura eslovena: “Mira, aquí está el padre Sotana. No sé por qué está tan rojo...”. Y la respuesta: “Pues, tal vez venga de haber visitado Cuba.”

¡EL CARNET AL PUNTO!

Nada más empezar la obra, nos topamos, en el original, con el llamado Plan Ibarretxe, propuesta política española del Lehendakari Juan José Ibarretxe, prácticamente desconocido para la gran mayoría de los

eslovenos. Entonces, el esloveno hace un juego de palabras aludiendo a los amantes de un famoso personaje televisivo. Los equipos de fútbol de Lugo y Cuenca se convierten en el Maribor y el Ljubljana. El “punto filipino” es el “punto de la confianza” (“Točko zaupanja”). “The president of la república de la Lagaña … no, la Aspaña …” se convierte en “The president of small carstvo Slovakja … ee..., ne, Slavonija...”. Los agentes Cangréjez, Lentéjez, Palangánez, Pirúlez, Rechíflez, Caméllez, Sobúrrez, Calcetínez y Finiquítez son agentes Blebetatič, Ajmohtič, Lavorič, Zemljevid, Bizgič, Nadvosu, Štumfi y Dokončnič. Una serpiente llamada Paquita recibe el nombre esloveno de Angelca. La frase “Hasta que no se dedique a freír churros” se vuelve “hasta que no se dedique a la jardinería” (“...in se ne posveti vrtnarstvu”), ya que no hay churros ni churrerías en Eslovenia.

En español, Mortadelo dice: “¿Qué ha querido decir con eso de que si volvemos a fallar, lo de los Romanof va a ser cosa de risa? El Mortadelo esloveno dice así: “Kaj je hotel povedati, ko je rekel, da se bova smejava Mengeljev...”. La dinastía de los Romanov es más conocida en España, tal vez, que en Eslovenia. Por eso, el esloveno opta por sustituirlo por la estirpe del médico nazi Josef Mengelé (1911-1979). Una “tortilla francesa” se convierte en un ”paté”, Una alusión, entre líneas -pero archiconocida para muchos españoles amantes del fútbol- ya que no figura el apellido en su totalidad, a Florentino Pérez (Madrid, 1947), el presidente del club de fútbol Real Madrid es una alusión al futbolista y seleccionador esloveno Srečko Katanec, nacido en Ljubljana en 1963. El Peñón de Gibraltar –o la Columna de Hércules- se vuelve un monte esloveno de 1128 de metros

de altura, cerca de la turística localidad de Bled, llamado el “Diente de la Abuela” (Babji zob). Cuando aparece la geografía española hay que maniobrar y adaptarse a la geografía eslovena: “...que después de Badajoz hemos de ir a Lugo, luego a Almería y después a Bilbao...”. Los eslovenos, entonces, leen: “...saj moramo iz Lendave še v Idrijo, pa gor čez Mangart v Vinico y do Črne na...”. Črna na Koroškem queda suspendido, pero cualquier lector esloveno sabe a qué localidad se refiere, es decir, la ciudad natal de deportistas de élite como la esquiadora Tina Maze. Los topónimos de Lendava, Idrija, Mangart -(el cuarto pico más alto de los Alpes Julianos de Eslovenia con unos 2679 de metros sobre el nivel del mar de altura)-, Vinica y Črna na Koroškem, distribuídas por toda la geografía eslovena, son conocidos, cada una a su manera, por sus particularidades turísticas y culturales, como la iglesia de Santa Catarina de Lendava o las famosas minas de Idrija, declarado Patrimonio cultural de la Humanidad en 2012. Además, viajar desde Idrija a Lendava es prácticamente atravesar todo el país de oeste a este, lo cual equivale, en sentido ideológico, al recorrido entre Lugo y Almería, o sea, de una punta del país a otro (norte-sur).

Traducir es acercar culturas. Establecer un diálogo intercultural entre dos países, dos culturas, dos mentalidades, etc. La traductora Marjeta Drobnič ha hecho una gran labor convirtiendo y adaptando Mortadelo y Filemón a Mortadelc pa File. El tebeo de Francisco Ibáñez está plagado de lenguaje coloquial, citas y referencias a veces muy españolas. Conservando el humor y el ingenio de la obra original, la traductora ha logrado encontrar equivalencias creativas y satisfactorias para el público esloveno. Y lograr, de

esta forma, que la obra maestra de Francisco Ibáñez sea leída y apreciada como es debido, es decir, como uno de los grandes maestros del cómic europeo del siglo XX y XXI.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

Bibliografía general:

- Castilla, Amelia. “Mortadelo y Filemón, un filón”. En: *El País*, domingo 4 de junio de 2000, 38.
- Guiral, Antonio. *El gran libro de Mortadelo y Filemón. 50.º aniversario*. Barcelona: Ediciones B, 2007..
- Guiral, Antonio. “Charla de Antoni Guiral con Francisco Ibáñez”, domingo, 27 de noviembre de 2011. Disponible en: <http://elrincondeltaradete.blogspot.si/2011/11/charla-de-antoni-guiral-con-francisco.html>
- Díaz Canales, Juan. “El cómic sigue estando minusvalorado en comparación con otras artes”. En: Revista *Jot Down*, 2017. Disponible en: <http://www.jotdown.es/2017/05/juan-diaz-canales-comic-sigue-estando-minusvalorado-comparacion-otras-artes/>. Entrevista con Fran G. Matute.
- McCloud, Scott. *La revolución de los cómics*. Barcelona: Norma Editorial, 2001.
- VV.AA . “Informe Proyecto Marca España”. Madrid: Real Instituto ElCano, 2003.
- Corpus esloveno:**
- Ibáñez, Francisco. Mortadelc pa File. *Maskote!* Brežice: ChargeNet, 2003 (traducción de Marjeta Drobnič).
- Ibáñez, Francisco. Mortadelc pa File. *Don Mortadelc iz Manče*. Brežice: ChargeNet, 2005 (traducción de Marjeta Drobnič).
- Ibáñez, Francisco.. Mortadelc pa File. *Vozniška na pikici*. Brežice: ChargeNet, 2005 (traducción de Marjeta Drobnič).

Ibáñez, Francisco. Mortadelc pa File. Gospodar ceglov. Brežice: ChargeNet, 2005
(traducción de Marjeta Drobnič).

Ibáñez, Francisco. Mortadelc pa File. *Kaditi prepovedano*. Brežice: ChargeNet, 2005
(traducción de Marjeta Drobnič).

Ibáñez, Francisco. Mortadelc pa File. *Primer strika iz epruvete*. Brežice: ChargeNet, 2006
(traducción de Marjeta Drobnič).

Ibáñez, Francisco. Mortadelc pa File. *Svetovno 2006*. Brežice: ChargeNet, 2006
(traducción de Marjeta Drobnič).

Corpus español:

Ibáñez, Francisco. Mortadelo y Filemón. *¡El carnet al punto!* Barcelona: Ediciones B., 2015 (3^a edición).

Ibáñez, Francisco. Mortadelo y Filemón. *Mortadelo de la Mancha*. Barcelona: Ediciones B., 2015 (3^a edición).

Ibáñez, Francisco. Mortadelo y Filemón. *Prohibido fumar*. Barcelona: Ediciones B., 2015 (3^a edición).

Ibáñez, Francisco. Mortadelo y Filemón. *¡Mascotas!* Barcelona: Ediciones B., 2015 (2^a edición).

Pablo De Santis y el policial en la historieta: teoría y práctica

Hernán Maltz

Hernán Maltz

Doctorando en el área de Literatura y Licenciado en Sociología, ambos por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, con lugar de trabajo en el Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso" de la Universidad de Buenos Aires, y como docente en las asignaturas Sociología del Arte (Universidad de Buenos Aires) y Sociología del Control Penal (Escuela Penitenciaria de la Nación / Universidad Nacional de Lomas de Zamora). Integra proyectos de investigación sobre el género policial en la Argentina. Contato: hermaltz@gmail.com

Recebido em: 04 de agosto de 2017

ACEITO EM: 10 de setembro de 2017

PALABRAS CLAVE: Pablo De Santis; Historieta; Género policial; Narrativa argentina

Resumen: Proponemos una lectura sobre los modos en que el género policial se presenta en las historietas y los ensayos sobre historietas de Pablo De Santis. En primer lugar, planteamos una hipótesis para unir sus producciones de historietas con su literatura “para adultos”, basada en dos argumentos: por un lado, el género policial une ambas narrativas pero, por otro, se diferencian en que la literatura se sirve más del policial clásico de enigma, mientras que la historieta se aproxima al policial negro. En segundo lugar, repasamos algunos aspectos de las teorizaciones de De Santis sobre la historieta, principalmente en relación al policial negro, a la preeminencia del ámbito urbano y a la pregunta sobre cómo hacer un policial nacional. Finalmente, de acuerdo con nuestra hipótesis sobre el eje policial, analizamos su práctica de guionista en dos libros de historietas publicados en 2016: *Justicia poética* y *Cobalto*.

KEYWORDS: Pablo De Santis; Comics; Detective Fiction; Argentinian narrative

Abstract: I propose an interpretation based on the ways in which detective fiction is presented and represented in comics and essays by Pablo De Santis. In the first place, I maintain an hypothesis that allows to unite his comic and essays's productions with his “adult” literature, based on two arguments: on the one hand, the detective fiction genre unites the two narratives; on the other, they differ in the fact that his literature is closer to the classic detective fiction, while his comics tend to approach the hard-boiled fiction. Secondly, I review some of De Santis's theories about comics, mainly those linked with the hard-boiled fiction, the preeminence of the urban environment and the question of how to make a national detective literature. Finally, according to my hypothesis on detective fiction, I analyze his scriptwriting practice in two comic books published in 2016: *Justicia poética* y *Cobalto*.

UNA HIPÓTESIS: LITERATURA CON POLICIAL CLÁSICO E HISTORIETA CON POLICIAL NEGRO

Si bien en la actualidad es mayormente conocido como escritor, Pablo De Santis tuvo un inicio profesional como guionista de historietas, hecho que aún es marcado por las pequeñas biografías en las solapas y contratapas de sus libros —que, en una primera oración, tienden a usar tres componentes: guionista, periodista y escritor—. No solo practicó este oficio desde mediados de la década de 1980, en la revista *Fierro*, cuando ganó el concurso “Fierro busca dos manos” y fue puesto a trabajar junto al otro ganador del certamen, el dibujante Max Cachimba (Juan Pablo González). Posteriormente, con la acumulación de sus lecturas y escrituras, incursionó en la teorización y el ensayo, del que surgieron los libros *Historieta y política en los '80. La Argentina ilustrada* (1992) analiza las producciones nacionales de una “década larga” que fija a partir de la desaparición de Héctor Oesterheld en 1977 y de sus últimas producciones. *Rico Tipo y las chicas de Divito* (1994) es un libro en que repasa los usos del humor, los personajes habituales y las representaciones de las mujeres en la revista *Rico Tipo* de José Antonio Guillermo Divito. *La historieta en la edad de la razón* (1998), proyecto más ambicioso en que aborda distintos problemas de la historieta moderna, mundial y nacional, desde la década de 1960. Además de estos libros, cuenta con varios ensayos breves, en gran medida publicados como introducciones a libros de historietas: “El comisario y el león” (1998) —prólogo a *Evaristo de Sampayo y Solano López*, en la edición de la colección *Sobrevivientes* de la editorial Colihue—, “Hotel Insomnio” (2010) —prólogo a su obra *El hipnotizador*— y “Carlos

Sampayo y el león perdido” (2016a), así como cuatro textos, publicados entre 2004 y 2007, en tomos de las colecciones *Biblioteca Clarín de la Historieta* y *Nueva Biblioteca Clarín de la Historieta*, entre los que se hallan “La constancia del viajero” —prólogo a *El corto maltés* de Hugo Pratt—, “Películas imposibles y mujeres perfectas” —prólogo a *Viaje a Tulum y otras historias* de Milo Manara—, “Los arquetipos de la risa” —prólogo a *Leyendas del cómic argentino*, que recopila trabajos de Divito y Lino Palacio— y “La fuga y otras costumbres” —prólogo a *Las puertitas del Sr. López* de Carlos Trillo y Horacio Altuna—.

Con su mayor énfasis en la literatura, durante varios años De Santis dejó de lado los guiones de historietas, aunque esta afirmación podría ser morigerada, sin ir más lejos, teniendo en cuenta los textos ensayísticos recién mencionados: entre 1992 y 2016, siempre encontró momentos para reflexionar sobre las historietas, aun cuando fuera por encargos de proyectos editoriales y/o teóricos de otros e incluso para trabajar con guiones de ficción, tal como sucede con su rol de adaptador de la novela *La ciudad ausente* de Piglia a su versión gráfica. De todos modos, en los últimos años volvió con nuevas publicaciones de ficción: *El hipnotizador* (2010) —dibujada por Juan Sáenz Valiente y convertida en serie televisiva de la cadena HBO en 2015—, *El verdadero negocio del señor Trapani* (2012) —con ilustraciones de Hernán Cañellas—, *Justicia poética* (2016) —dibujada por Frank Arbelo— y *Cobalto* (2016) —nuevamente en dupla con Juan Sáenz Valiente—. (Estos libros se suman a *Rompecabezas*, libro publicado

a mediados de la década de 1990 y en que se reunían trabajos realizados junto a Max Cachimba en *Fierro*.)

Aquí planteamos una hipótesis para unir sus producciones de historietas con su literatura “para adultos”, hipótesis basada en un doble argumento que las aproxima y, a la vez, las distancia: por un lado, sostenemos que el género policial une ambas narrativas pero, por otro, ellas se diferencian en que la literatura se sirve más del policial clásico de enigma, mientras que la historieta se aproxima al policial negro.¹

La literatura policial de De Santis es usualmente catalogada como deudora de la vertiente clásica o de enigma (Gamerro, 2006). En esta línea se inscriben novelas como *Filosofía y Letras* (1998), *La traducción* (1998) y, especialmente, el homenaje a la narrativa de detectives realizado en *El enigma de París* (2007) y *Crímenes y jardines* (2013) —esta última es la que más se acerca a un típico policial inglés, con un sistema de pistas que, al final, apunta a un único culpable, señalado por el detective ante el resto de los personajes, reunidos en una mansión para dicha develación—. Al contrario, en sus producciones de guiones de historietas tienden a

1 El empleo de los verbos “servirse” y “aproximarse” nos permite recordar una concepción no esencialista de los géneros, para la cual tomamos, entre otras, la distinción de Altman (2000) entre aspectos sintácticos y semánticos, así como la preferencia de Derrida (1980) por la idea de las participaciones genéricas antes que las pertenencias. Por otra parte, de igual manera aquí ligamos la literatura “para adultos” de De Santis con su producción historietística, igualmente podríamos sugerir otro vínculo entre esta última y sus obras clasificadas como propias de la literatura infantil y juvenil, centrado en un factor común que grava, en mayor medida, en torno al género de aventuras—además del evidente hecho de que la mayoría de sus obras de este tipo de literatura contienen imágenes, por lo que, desde el punto de vista del soporte utilizado, ambos tipos de producciones usan imágenes y palabras, aunque, por supuesto, con distintas jerarquías—.

preponderar la acción, la violencia y, como protagonistas, personajes más asociables al *private eye* norteamericano antes que al *armchair detective* anglosajón. Los dos libros de historietas publicados en 2016, *Justicia poética* y *Cobalto*, poseen personajes que, en efecto, salen al mundo a ejercer violencia y generar muertes, aun cuando sea con el noble fin de restablecer cierto tipo de justicia. A su vez, a diferencia de Julio Fux y Cobalto (protagonistas de *Justicia poética* y *Cobalto*, respectivamente), los investigadores de las novelas policiales no causan muertes, sino que, más bien, intentan explicarlas, tal como sucede con Miguel De Blast en *La traducción* o con Sigmundo Salvatrio en *El enigma de París* y *Crímenes y jardines*.

Además, podemos apreciar en De Santis una práctica literaria que tiene un fuerte arraigo en la disposición de personajes en lugares; es decir, el espacio es un elemento constitutivo de sus narraciones, tal como sucede con el edificio de la facultad en *Filosofía y Letras* y el Hotel del Faro en *La traducción* o, en una escala mayor, las decimonónicas París y Buenos Aires en *El enigma de París* y *Crímenes y jardines*. Tanto los edificios como las ciudades son elementos muy significativos en la literatura de De Santis (y no solo en sus policiales, sino en toda su obra, si pensamos, por ejemplo, en *La sexta lámpara* o en *Enciclopedia en la hoguera*) y, desde luego, no resulta desatinado concebir un probable vínculo entre esta poética literaria y sus inicios en el ámbito de la historieta, en que, justamente, la elaboración de guiones debía contemplar la narración **en** y **del** espacio.

En los dos apartados que siguen ampliamos estas ideas: por una parte, repasamos algunos aspectos de las teorizaciones de De Santis sobre la historieta, principalmente en relación al policial negro, a la preeminencia del ámbito urbano y a la pregunta sobre cómo hacer un policial nacional; por otra, de acuerdo con nuestra hipótesis sobre el eje policial, analizamos su práctica de guionista en los dos libros de historietas publicados en 2016: *Justicia poética* y *Cobalto*.

TEORÍA: GÉNERO NEGRO, ÁMBITO URBANO Y POLICIAL NACIONAL

El propio De Santis posiblemente estaría de acuerdo con nuestra conceptualización, al menos en el sentido de vincular la historieta en general, tanto como sus guiones en particular, a la *hard-boiled fiction*. Esto es lo que sostiene, efectivamente, en un ensayo reciente a propósito de la obra historietística y literaria de Carlos Sampayo, a quien emplea como caso ilustrativo de una cuestión que, según confiesa, siempre le resultó llamativa: “la historieta policial reflejó pocas veces el relato de enigma, y sin mayor fortuna. Siempre prefirió el género negro” (De Santis, 2016a, 139). El autor halla la explicación a esto en un factor común sustantivo:

Creo que la explicación a esta preferencia hay que buscarla en aquello que tienen en común el género negro y la historieta: la ciudad. Sé que muchas historietas se apartan de la ciudad (todos los *western*, muchos relatos de horror, las aventuras marinas de *Corto Maltés*). Pero a pesar de eso, la ciudad es el escenario esencial de la historieta. La obra de Carlos Sampayo es perfecto ejemplo de esta atracción. (2016a, 139)

Para argumentar el caso particular de Sampayo, De Santis apunta:

Alack Sinner y *Evaristo* (las dos historietas fundamentales de Sampayo, la primera dibujada por José Muñoz, la segunda por Francisco Solano López) no solo transcurren en ciudades, sino que las historias son mecanismos para que las ciudades aparezcan como universos cerrados. Los dos dibujantes trazan con maestría el retrato de Nueva York o de Buenos Aires en el momento en que estas se niegan a ser escenarios, y buscan convertirse en protagonistas y adueñarse de la trama. Muñoz lo hace a través de las voces múltiples de la ciudad, que aparecen en palabras pronunciadas al pasar, carteles pegados a las paredes, una caligrafía donde texto y dibujo se confunden. (La apoteosis de la ciudad como texto aparece en una página donde las palabras forman edificios). Solano López, en cambio, trabaja con los recuerdos, con una ciudad que se sabe fugaz, víctima incesante del cambio. (2016a, 139)

Pero, a su vez, hay un fuerte vínculo con el policial que no pasa por la ciudad, sino por el protagonista de las historias. Respecto a *Evaristo*, De Santis sostiene:

Sampayo tiene la audacia de tomar la figura de un policía. La literatura policial argentina (y sobre todo después de la dictadura militar) le ha escapado al policía, imposible de asimilar con la idea del héroe. Evaristo es honrado y rechaza la tortura, pero está mostrado sin una mirada edulcorada: le pega a una mujer, no le incomodan demasiado los interrogatorios a los golpes. Si se le hiciera un test de personaje políticamente correcto, no aprobaría [...]. Pero encarna, en ese universo sórdido, una aspiración al bien. (2016a, 140)

La preocupación por la configuración de un policial nacional en *Evaristo* ya se encuentra en su libro ensayístico de 1992, *Historieta y política en los '80. La Argentina ilustrada*, donde consigna:

Una de las mejores historietas de esta [primera] etapa de FIERRO fue “Evaristo” [...]. Trabajaba a partir de un problema político y estético que más de un escritor se ha planteado: ¿Cómo escribir policiales en la Argentina? Si la figura ideal del policial es el detective privado o la policía, ¿cómo construir un héroe en un país donde los *private eye* o son increíbles o son meros alcahuetes, y la barbarie policial es impresentable como heroísmo?

La respuesta: viajar al pasado. El guionista busca a un personaje real pero legendario: Evaristo Meneses [...].

Sampayo construye a un héroe duro pero no implacable. Para no escaparle a algunos temas lo hace detener una escena de tortura. ¿Por qué el Buenos Aires de los 30 ó 40? Para que sea un mundo lo suficientemente alejado, para que se vuelva mítico (De Santis, 1992, 37-38)

Con la última reflexión sobre el espacio, vemos que la construcción y concepción del personaje es pensada de manera indisociable con respecto al lugar donde se desarrolla la acción.

La cita anterior nos devuelve, asimismo, al problema de los géneros, en tanto constituye otro componente sustantivo de la reflexión de De Santis sobre la historieta. Así lo apreciamos, por ejemplo, en “Hotel Insomnio”, el breve texto que antecede las historias de *El hipnotizador* y donde reflexiona sobre un nivel más general de las ficciones, en vínculo con el policial y el fantástico:

Todo relato cuenta el momento en que el presente se enfrenta al pasado. Si gana el pasado, la historia tendrá un matiz trágico o melancólico. Si gana el presente, el tono probablemente será irónico. En una historia policial, por ejemplo, es el pasado de los personajes, algo al principio invisible, lo que explica el crimen. La resolución del crimen significa la superación del pasado, y por eso los lectores llegamos a la última página de una novela policial con una sonrisa. En los relatos fantásticos, el pasado (que aparece bajo la figura de un fantasma, alguna antigua tradición, un objeto mágico) no termina de resolverse nunca. De allí que el tono sea fatalista, quizás melancólico. (De Santis, 2012 [2010], 7)

Por lo tanto, en las formulaciones de De Santis hallamos que la reflexión sobre la historieta acarrea pensar igualmente el problema de los géneros. Además, así como piensa el policial en la historieta, en el ensayo “Crímenes ilustrados” (2006) se preocupa por la parte gráfica de la literatura policial, cuyos “umbrales” (Genette, 2001), dados por tapas, contratapas y otras mediaciones que anteceden al texto propiamente dicho, colaboran con la definición del género: “¿Dónde empiezan los libros? No exactamente en la primera página, porque antes está el título y el dibujo de la portada y el texto de contratapa y el diseño de la colección. Todos estos elementos tienen la función de hacer una serie de promesas con respecto al texto que el lector va a leer” (De Santis, 2006, 51). Incluso los colores poseen un significado particular en el caso de la narrativa policial:

Los colores del policial han sido tradicionalmente dos: el negro y el amarillo. En Italia se identifica a los policiales con este último, hasta el punto que la palabra para novela policial es «giallo». En Francia, el negro, a causa de la famosa *Série Noir* de la editorial Gallimard. Tor eligió para sus

tapas el amarillo; *El séptimo círculo* evitó la definición por color, que aludía a una literatura más barata. La editorial Hachette agregó un nuevo color al espectro del policial: creó en los años '50 la *Serie naranja*. (2006, 52-53)

De Santis también dedica una mención especial a la colección *Rastros*, de la Editorial Acme, y sus portadas que podríamos ubicar en las antípodas al diseño abstracto y discreto de *El séptimo círculo*:

Otra de las colecciones que lideró el mercado durante los años '40 y '50 fue *Rastros*, dedicada a publicar la novela dura norteamericana. Allí estaba, por ejemplo, *Cosecha roja*, de Dashiell Hammet, considerada la primera novela negra. *Rastros* era una colección económica que repetía los procedimientos de las *pulp fiction* norteamericanas. No había ningún intento de darle prestigio al género y las portadas testimoniaban ese desinterés. En *Rastros* se elegían en general escenas de la trama, con especial atención al asesinato y a las mujeres. Sexo, crimen y dinero, tres elementos claves del policial. El dinero nunca puede ser adecuadamente representado, pero el crimen y el sexo, en cambio, sí. A diferencia de los libros de Tor, aquí el ilustrador, si bien probablemente no había leído el libro, al menos tenía una idea de la trama, y podía dibujar una escena de la novela sin que estuviera aludida por el título. (2006, 53)

Con el ejemplo de *Rastros*, observamos claramente cómo a De Santis le interesa la parte gráfica de los umbrales de la literatura policial. Parte gráfica que incluso es homenajeada en su literatura, por ejemplo, cuando en *La traducción* se hace referencia a la portada de una novela que debía traducir el uruguayo Vázquez, *Una lagartija en la noche*, de la que dicho traductor pierde su ejemplar e inventa la historia a partir de la portada y la contratapa: “¿Qué dibujo lleva la tapa?, pregunto. Un enmascarado le clava

un puñal a una pelirroja. La empuñadura tiene forma de lagartija. ¿Dice la contratapa dónde transcurre la acción? En Nueva York. Pasé toda la noche traduciendo el original perdido" (De Santis, 1998a, 33). Pero, además, en "Crímenes ilustrados" De Santis vuelve de manera clara a pensar una idea sustantiva sobre el concepto de género:

Este modo en que los libros «empiezan antes de empezar» es más acentuado en la literatura de género. Los géneros —la ciencia ficción, el policial, la literatura de terror, etc. — son máquinas de esperar. El lector siempre tiene expectativas sobre un libro, pero cuando se trata de literatura de género, esas expectativas están codificadas y organizadas. Si se trata de la literatura de horror, esperamos la irrupción de lo fantástico y lo terrible, aunque el texto comience con un amable almuerzo campestre. Si se trata de literatura policial, aguardamos el crimen, la investigación, las revelaciones parciales y engañosas, la verdad final. El texto de contratapa, la ilustración y la índole de la colección nos anuncian cuál es el primer horizonte de lectura, cuál es la tradición a la que el autor ha de aportar, con mayor o menor talento o suerte, sus propias variantes. (2006, 52)

En efecto, vemos que el autor tiene muy presente, en un nivel conceptual, los modelos genéricos. A continuación pasamos al análisis de dos historietas en las que, en buena medida, observamos una construcción que se sirve de manera significativa de una matriz genérica específica: el policial negro.

PRÁCTICA: JULIO FUX Y COBALTO, DOS "TIPOS Duros" (PERO NO SIMPLES)

La afirmación de De Santis sobre el hecho de que la narrativa gráfica "[s]iempre prefirió el género negro" (2016a, 139) puede ser usada para analizar una clave significativa de los dos libros de historietas que publicó en 2016:

Justicia poética y *Cobalto* —el primero dibujado por Frank Arbelo y el segundo por Juan Sáenz Valiente—. En ambos hallamos varios elementos propios del policial negro: protagonistas construidos a lo *private eye*, historias ambientadas en zonas urbanas —que son elementos esenciales de las ficciones— y cierto tipo de criminalidad “social” —delitos económicos, sobornos, estafas, lavado de dinero, etcétera—.

Las dos aventuras gráficas, en esencia, pueden ser resumidas de la siguiente manera: una figura heroica sale a matar a “los malos”. *Justicia poética* consta de nueve casos en los que el escritor Julio Fux se encarga de matar o hacer que mueran personajes que quedan identificados como malvados. *Cobalto*, más breve, se compone de cuatro capítulos en que el héroe que da título a la historia tiene a su cargo la misión de buscar y acabar con los responsables de cierto “mal urbano” que, desde un principio, se nos presenta de manera difusa.

Tanto Julio Fux como Cobalto son representados como hombres maduros y solitarios, “tipos duros” que buscan la paz a través de la violencia de los puños y las armas —las portadas de ambos libros los retratan portando un rifle y una pistola, respectivamente—. Son personajes íntegros en un mundo que no lo es, tal como lo era el prototipo de detective concebido por Chandler (1970) en “El simple arte de matar”; apelan a la violencia física para un fin noble: una voluntad y una búsqueda de justicia, aunque, en un caso, el de Fux, la motivación sea personal y las acciones realizadas

por iniciativa propia,² mientras que en el otro existe una obligación externa e incluso cierta reticencia inicial para corresponder el trabajo por encargo, cuando Cobalto protesta ante Cobre: “¿Por qué yo? ¿No hay otros más jóvenes, más capaces?” (2016c, 15), a lo que el mensajero responde: “El señor Zinc dice que usted es el mejor. Que se necesitan las habilidades de la vieja escuela” (2016c, 15). Para Cobalto se trata, sin dudas, de una obligación: “¿Cuándo es el trabajo?” (2016c, 17), pregunta a Cobre, y este responde: “¿‘El’ trabajo? Los trabajos, querrá decir” (2016c, 17). Cobalto se sorprende: “¿Cuántos son?” (2016c, 17), ante lo que su interlocutor dice: “Cuatro. Mañana le llegará el primer nombre” (2016c, 17). A partir de esta caracterización, podríamos vincular con mayor énfasis a Cobalto con el agente de La Continental de Dashiell Hammett, en tanto que Fux sí se hallaría, de manera más pura, en la estela de Marlowe.

Más allá de ciertos matices, ambos personajes están construidos en estrecho vínculo con el *private eye* norteamericano. Heroicos y seguros de sí mismos, con amplias destrezas físicas, contrastan con los antihéroes que protagonizan las novelas policiales de De Santis, individuos también masculinos pero que suelen ser inexpertos, dubitativos y/o débiles corporalmente: Miguel De Blast con sus crónicos dolores de cabeza,

2 En el tercer capítulo, “La enfermera del turno de la noche”, apreciamos claramente que la obligación de Fux es autoimpuesta: “Quisiera olvidarme de Sonia Vidart. Dejar que siga visitando viejos y enfermos, con sus leves pasos nocturnos. Pero siento al Cíclope conmigo. Todo se hace claro y brillante. Mi vida deja de estar vacía. Tengo una misión” (2016b, 32). (El Cíclope es una creación de la subjetividad de Fux, que lo acompaña desde la niñez y lo impulsa a actuar en busca de justicia; también *El cíclope* es un libro de su autoría.)

Esteban Miró con sus inseguridades que apenas le permiten alcanzar la adulterz o Sigmundo Salvatrio y su desarrollo profesional a la sombra del detective Craig. Estos tres tienden a dar una imagen cómica de sí mismos; por ejemplo, interpelado por el cazador Clemm –“¿Le gusta cazar?” —, Salvatrio contesta: “A los diez años con una honda le tiré una piedra a un pajarito, pero le erré” (De Santis, 2013, 60).³

De todas formas, aún en sus caracterizaciones como *tough guys*, tanto Fux como Cobalto presentan una mayor complejidad, más acentuada incluso en el caso del primero. No olvidemos que Fux es poeta e ingeniero; lo cual nos permite evocar al criminal de Poe en “Los crímenes de la calle Morgue”, que es matemático y poeta a la vez— y que incluso cuenta con saberes médicos, para lograr la muerte de la enfermera Vidart, le inyecta “una dosis masiva de antitrombina, un inhibidor de la coagulación” (2016b, 36). Su faceta poética y literaria se demuestra con referencias explícitas: Borges y Coleridge, además de nombres como Rubén Darío, José Asunción Silva y Manuel Gutiérrez Nájera, a quienes confiesa haber leído desde su infancia. Particularmente, Fux lee y plagia, y reconoce abiertamente que lo hace (2016b, 10 y 37), a Edgar Lee Masters y su *Spoon River Anthology*, aunque cambia epitafios de muertes ficcionales por muertes reales: “La musa de Masters era la muerte imaginaria. La mía, la muerte real” (2016b, 37).⁴

3 Tales personajes son la norma de su literatura, pero hay excepciones, como sucede con el protagonista de los libros *Lucas Lenz y el Museo del Universo* y *Lucas Lenz y la mano del emperador*, que es construido en mayor afinidad con el prototipo de detective norteamericano.

4 En este sentido, observamos una nítida analogía entre las estructuras narrativas de *Filosofía y Letras y Justicia poética*. En la primera, Brocca pretende escribir una novela que intervenga en

Se reconoce como intelectual; tanto cuando piensa de manera jocosa en “la misión social” (2016b, 55) de esta figura, como cuando da una pista sobre su formación: “A veces dedico toda la semana a leer a un mismo autor. Otras veces un tema. Esta vez es la arquitectura” (2016b, 15). Si bien en un principio es descripto por Elena, su empleada doméstica, como un ogro, posteriormente se nos revela su capacidad de seducción, no mostrada desde un primer momento, pero gracias a la que finalmente se vincula sexualmente con Lía, una profesora de literatura que lo había invitado a participar de unas jornadas de poesía (y tampoco olvidemos que en su vínculo con Mariana también apreciamos una tensión sexual; de hecho, en un cuadro casi del final de la historieta, vemos la sorpresa de Mariana al ver dentro de un café a Fux y Lía).

En cuanto a Cobalto, se trata de un farmacéutico ya entrado en años, pero muy corpulento y voluminoso, solitario y con Míster Cat como su única compañía doméstica (ámbito donde se distiende con música). Su tiempo de ocio queda asociado al ajedrez, juego que practica con Zinc dos veces en la historia: una en sus recuerdos de juventud, la otra en el final de su misión. En el prólogo del libro, en un breve texto de presentación, leemos otro aspecto que hace a la especificidad de Cobalto:

la realidad, y así da curso a su *Filosofía y Letras*. De manera similar, en el caso de Julio Fux, las muertes que genera son la fuente de inspiración para escribir los epitafios que componen su *Justicia poética*: “Yo siempre necesité de la vida real [para escribir]” (2016b, 20), le confiesa a Mariana. En ambas ficciones, como vemos, los personajes escriben un libro homónimo respecto a la publicación real de De Santis.

La escasez de cobalto en la naturaleza sirve para reforzar el carácter especial del protagonista (acompañado de secundarios como Zinc y Cobre), pero este metal se erige además en inspiración cromática del apartado visual de la historieta. Los tonos cobalto tiñen con sus matices la mencionada oscuridad y habilitan un ambiguo juego con el concepto griego de *phármakon* (“remedio” y “veneno” a la vez), ya que el cobalto puede tener usos medicinales o efectos nocivos. (Martignone, 2016, 4)⁵

Si bien el influjo de la *hard-boiled fiction* se centra de manera sustantiva en la configuración del protagonista —recordemos, a propósito del famoso ensayo ya citado de Chandler, que en el final de dicho texto se dedica a describir los rasgos modélicos de su protagonista—, ya hemos mencionado la importancia del ámbito urbano. A propósito de los clásicos norteamericanos, no olvidemos el estatuto preponderante de la ciudad en *Cosecha roja* de Dashiell Hammett, en la que el protagonista viaja hasta Personville, que es popularmente conocida como *Poisonville*, es decir, “ciudad venenosa” (1962, 17). Exactamente la misma carga semántica encontramos en *Cobalto*: “Porque todo está contaminado, envenenado” (2016c, 19), dice el protagonista, en una sentencia en donde “todo” implica sustantivamente a la ciudad, que es *todo*: espacio de la acción y ámbito de la totalidad de la vida de la ficción —recordemos la “ciudad-país” a la que apela De Santis en sus conceptualizaciones (1998b, 75) —, lugar a

5 A su vez, teniendo en cuenta que el guionista es De Santis, tampoco debemos descartar otro posible sentido del vocablo “cobalto”, que era el nombre de una de las colecciones de la popular editorial Acme, a mediados del siglo XX.

defender y a disputar en la práctica, pero igualmente motivo de reflexiones conceptuales por parte de los personajes.

Desde el comienzo, la ciudad es caracterizada como peligrosa, cuando Cobalto deja su trabajo en la farmacia y nos comunica: “Tengo que caminar diez cuadras hasta mi casa. En esta ciudad ya nadie camina después del atardecer. Pero a mí me cuesta dejar las viejas costumbres” (2016c, 9). En la secuencia sucedánea, dos hombres se aproximan a él y lo atacan en el parque. Cobalto se deshace de ellos y, al día siguiente, cuando su asistente Darío le indica una visita más temprana de la policía a la farmacia, contesta: “No van a volver. Nunca vuelven. En esta ciudad, investigación y amnesia son dos palabras que significan lo mismo” (2016c, 13). Con esta afirmación, no solo asociamos la institución policial a la ineficiencia, sino que apreciamos que el orden social, que se corresponde con el orden urbano, se encuentra alterado. Luego Cobre arriba a la farmacia y plantea la necesidad de que Cobalto intervenga, convocado con premura por Zinc. “¿De qué se trata esta vez?” (2016c, 15), pregunta el protagonista, a lo que Cobre responde: “De la oscuridad” (2016c, 15). Y amplía:

¿No ha notado cómo la ciudad está más oscura cada día? Es el reino de las tinieblas. Las familias con niños se marchan. Los jóvenes se marchan [...]. Quedan los viejos, los que no se pueden ir [...]. Casas abandonadas [...]. Edificios vacíos. Es como si hubieran envenenado a la ciudad entera con poción de oscuridad [...]. La tasa de suicidios creció un 25 por ciento en los últimos meses. La violencia... usted lo ha visto, ayer mismo. (2016c, 16)

Ante este panorama, Cobalto pregunta: “¿Y qué se puede hacer contra esa oscuridad?” (2016c, 16), ante lo que Cobre responde: “Aplicar un antídoto llamado Cobalto” (2016c, 16).

Morand, uno de los cuatro “individuos-alga” (o “tatuados”, como se los denomina en la propia ficción), desafía al protagonista: “Somos los dueños de la ciudad. Somos los muertos” (2016c, 27).⁶ Después de acabar con él, Cobalto habla con Cobre, quien advierte: “Las algas tienen su propia idea de lo que debe ser esta ciudad... y el mundo” (2016c, 30), y con esta afirmación corroboramos que hay una incuestionable identidad entre ciudad y universo. Cobre le nombra a Cobalto su siguiente objetivo, Madame Ormuz. Ante el reparo del protagonista, quien dice nunca haber matado a una mujer, Cobre responde: “No es una mujer. Es un monstruo. Es la arquitecta de la ciudad... la que ha convertido esto en torres y ruinas” (2016c, 30). Luego, en palabras de la propia Ormuz, tenemos una descripción de lo que sería la continuación de su proyecto de ciudad: “Haré puentes entre las torres, para no tener que pisar jamás el suelo maldito [...]. Y una bóveda cerrará los cielos y siempre será de noche [...]. No habrá cementerios bajo tierra: le entregaremos los cadáveres a los vientos...” (2016c, 36).

La ciudad también aparece como un espacio aciago en *Justicia poética*, aunque en este caso se trata de una innegable representación de una

6 La presencia de adversarios ominosos que no son humanos nos remite al motivo de la ciudad invadida, propio de la ciencia ficción y que, particularmente en el marco de la historieta argentina, nos devuelve al inevitable antecedente de *El eternauta*.

Buenos Aires actual, con un sesgo más realista: Fux menciona los barrios de Palermo y Recoleta, además de que en uno de los cuadros se muestra una entrada de la estación Perú de la línea A de subterráneos porteños.⁷ Ya desde el comienzo de la historia, la periodista Mariana le confiesa a Fux su decisión de antaño de abandonar su pueblo e ir hacia la gran urbe, a lo que el poeta contesta: “Así que yo la condené a esta ciudad enorme y terrible” (2016b, 10). El empresario Torn también vive el ámbito urbano como su zona de preocupaciones, mientras que lo rural se erige como el espacio y el momento de tranquilidad: “En la ciudad tengo que moverme con custodios. Pero cuando voy a pescar estoy solo por fin” (2016b, 12). Aunque, al final, Fux aprovecha la soledad del campo para asesinarlo en el lago donde pesca.

Por último, otro aspecto significativo de estas historietas lo hallamos en la representación de cierto tipo de criminalidad, de orden, digamos, “social” y más propio del policial negro (clase de criminalidad presente fundamentalmente en *Justicia poética* y no tanto en *Cobalto*). En general, en la mayor parte de la narrativa de De Santis, el homicidio es el crimen que se comete y que moviliza las tramas de las historias. Sin embargo, en

⁷ Desde luego, el vocablo “realista” resulta problemático, pero al menos otorga cierto carácter ordenador. En última instancia, de todas formas, es cierto que en *Justicia poética* hay una representación de la ciudad que se aproxima más a la ciudad real, frente a la ciudad de *Cobalto*, que tiende a emplear más elementos góticos y fantásticos, aunque, asimismo, en esta historieta podemos hallar edificaciones, como la farmacia de Cobalto, que nos remiten a la capital argentina, que la invocan de una forma extrañada; e incluso recordemos que, cuando se menciona la historia del doctor Jarman, hay una referencia explícita a la Antártida (2016c, 29) y, a través de esa distancia, a la Argentina.

los dos primeros casos de *Justicia poética*, los homicidios que comete Fux son una forma de saldar los crímenes que verdaderamente importan en estas historias, que también son homicidios (muchas veces encubiertos), pero, asimismo, incluyen otro tipo de delitos: en el primer caso, “El altillo”, se presenta a Hernando Torn, un empresario aficionado a la pesca, con el siguiente pensamiento: “Hizo peores cosas que matar peces. Lo acusaron por lavado de dinero y otros delitos financieros” (2016b, 9). A estas transgresiones se suman referencias a los homicidios de su secretaria y de su socio, que iban a declarar en su contra, aunque Torn se anticipa y los mata (a la secretaria se la muestra cayendo desde la altura de un edificio, en tanto que otro cuadro de historieta basta para mostrar al socio, muerto en su automóvil con una herida de bala en el entrecejo). En el segundo caso, “El cíclope”, la figura del victimario elegido por Fux es otro empresario, en este caso del rubro de la construcción y los negocios inmobiliarios:

Hace tiempo que estudio la carrera de Mario Lavendor. Ha conseguido que lo autoricen a hacer una torre en nuestro barrio, aunque todas las casas son bajas [...]. Su primer edificio, construido en 1990, sufrió un pequeño inconveniente a los dos años de terminada la obra [en el siguiente cuadro vemos a una mujer cayendo desde un balcón que se viene abajo]. Pero eso no desanimó a Lavendor. Su especialidad consistía en abaratar los costos de los materiales [...]. Ya son cuatro los obreros de la construcción que han perdido la vida en sus accidentes. Y ahora hasta sus inversores lo han abandonado. (2016b, 17)

En esta historia, para entablar contacto con Lavendor, Fux se presenta como representante de capitales foráneos, puesto que, según el poeta, el

arquitecto “[e]stá buscando con desesperación inversores del extranjero que necesiten lavar dinero” (2016b, 18). Cuando se juntan en persona, es el propio Fux quien, en su actuación, menciona la proyección de delitos de orden económico: “No soy yo el que invierte, sino la gente a la que represento. Necesitan mover el dinero cuanto antes. Desgraciadamente en toda América Latina hay una legislación absurda que nos impide hacer negocios con libertad” (2016b, 18). En su segundo encuentro, el propio Lavendor menciona otros delitos económicos, vinculados, además, con la complicidad de ciertos sectores políticos: “Construir una torre en una zona de casas no es gratis. Son tantos los funcionarios con los que hay que conversar [...]. Los sobornos nos cuestan el equivalente a dos departamentos de cuatro ambientes” (2016b, 23).

No olvidemos, por cierto, que el cuarto capítulo de *Justicia poética*, que es el primero en el orden cronológico de la historia fictiva, tal como indica su título: “El primer epitafio”, apunta igualmente a la criminalización del mundillo empresarial. Mariana, la joven periodista que entra en contacto con Fux, menciona a Gabriela, la difunta esposa del poeta: “Sé que el que atropelló a su esposa se llamaba Carlos Prasco Pratti. Era uno de esos empresarios que aparecen en las revistas junto a modelos en leve ascenso y actrices en franco descenso. Le encontraron alcohol y cocaína en la sangre, pero quedó libre, a pesar de que tenía otras cuatro causas por accidentes graves” (2016b, 39). El propio Fux completa el panorama: “Prasco tenía antecedentes, es cierto, pero tenía también un padre que era dueño del estudio jurídico Prasco y Pratti, donde trabajaban unos sesenta abogados”

(2016b, 39). De este modo, leemos que Carlos Prasco Pratti queda finalmente en libertad, aunque pronto encuentra la muerte en un presunto accidente, que en verdad es develado como homicidio, según Mariana y según el propio Fux, que rememora su accionar.

Sin embargo, la criminalización del ámbito empresarial –entre quienes, además de los ya mencionados, podemos incluir al empresario Ferro Dillman, aunque no aparece sino a través de su voz por teléfono– no es privativa de otras: también tenemos profesionales del mundo de la salud (la enfermera Sonia Vidart y el psiquiatra Adolfo Lumden), del campo artístico (Sebastián Burgos Paz, que responde también a un arquetipo de artista-empresario), del propio mundo de los detectives (Nelson Freytas y su función estructural de mostrar que todo el mundo está corrompido, aún los *private eyes*) e incluso a un chofer de ómnibus (Héctor Vallés). De este modo, los asesinos pertenecen a distintos estratos sociales, aunque la mayor parte pertenece a, digamos, las clases altas. El propio Fux es un criminal, un homicida en serie, y esto queda claro a través de la intervención de Mariana, que obliga al poeta a contradecir su accionar concreto: “La justicia por mano propia es una cosa abominable” (2016b, 40). El propio Fux, al servirse de la justicia por mano propia, es consciente de su estatuto de loco: “Si de verdad tuviera amigos psiquiatras, me encerrarían en el manicomio” (2016b, 95). Pero, en un orden social corrompido, tal parece la solución más sensata. En este sentido, podemos retomar la definición, por parte de De Santis, del Evaristo de Sampayo y Solano López, y usarla para definir tanto a Fux como a Cobalto: “Si se le hiciera un test de personaje político

camente correcto, no aprobaría [...]. Pero encarna, en ese universo sórdido, una aspiración al bien” (2016a, 140).

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Altman, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Chandler, Raymond. “El simple arte de matar” In: *El simple arte de matar*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970, 187-206.
- Dashiell Hammett, Samuel. *Cosecha roja. Novelas escogidas*. Madrid: Aguilar, 1962.
- De Santis, Pablo. *Historieta y política en los ‘80. La Argentina ilustrada*. Buenos Aires: Letra Buena, 1992.
- _____. *La traducción*. Buenos Aires: Planeta, 1998a.
- _____. *La historieta en la edad de la razón*. Buenos Aires: Paidós, 1998b.
- _____. “Crímenes ilustrados” In: *La Puerta FBA. Revista de Arte y Diseño*, nº 2, 2006, 51-55.
- _____. “Hotel Insomnio” In: *El hipnotizador*. Dibujado por Juan Sáenz Valiente. Buenos Aires: Mondadori, 2012 [2010], 5-7.
- _____. *Crímenes y jardines*. Buenos Aires: Planeta.
- _____. “Carlos Sampayo y el león perdido”. Setton; Román; Gerardo Pignatiello (comps.). *Crimen y pesquisa. El género policial en la Argentina (1870-2015): literatura, cine, televisión, historieta y testimonio*. Buenos Aires: Título, 2016a. 139-142.
- _____. *Justicia poética*. Dibujado por Frank Arbelo. Buenos Aires: Colihue, 2016b.
- _____. *Cobalto*. Dibujado por Juan Sáenz Valiente. Buenos Aires: Hotel de las ideas, 2016c.

Derrida, Jacques. “La loi du genre” In : *Glyph*, nº 7, 1980. 176-232. [Traducción al castellano de Ariel Schettini para la cátedra “C” de Teoría y Análisis Literario de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires]

Gamerro, Carlos. “Para una reformulación del género policial argentino” In: *El nacimiento de la literatura argentina y otros ensayos*. Buenos Aires: Norma, 2006. 79-91.

Genette, Gérard. *Umbrales*. México D. F.: Siglo Veintiuno, 2001.

Martignone, Hernán. “Remedio para melancólicos”. De Santis; Pablo; Juan Sáenz Valiente, *Cobalto*. Buenos Aires: Hotel de las ideas, 2016. 3-4.

La verdad dibujada. Un análisis de la verosimilitud en el Cómic- Periodismo de Joe Sacco

Ivan Lomsacov

Recebido em: 10 de agosto de 2017

ACEITO EM: 23 de outubro de 2017

Ivan Lomsacov

Ivan Lomsacov es Licenciado en Comunicación Social por la Escuela de Ciencias de la Información y cursa doctorado en Comunicación Social en la Facultad de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Córdoba (Argentina). Trabaja como Profesor Asistente del Taller de Lenguaje II y Producción Radiofónica en la Licenciatura en Comunicación Social de la misma institución y se desempeña como investigador integrando el equipo “Estudios y crítica de la historieta”, actualmente integrado al programa “Dilemáticos vínculos en el mundo del trabajo y la cultura: resistencias y potencias de la (auto) gestión en ámbitos laborales y político – culturales”. Actualmente participa del programa de intercambio internacional de docentes e investigadores entre Europa y Sudamérica “Cultural Narratives of Crisis and Renewal”, financiado por el programa Marie Curie-Horizon 2020, de la Unión Europea.

Contacto: ivanlomsacov@gmail.com

PALABRAS CLAVE: Novela gráfica; Cómic-periodismo; Verosimilitud

Resumen: Este artículo analiza la construcción de verosimilitud realizada en una novela gráfica creada por el autor norteamericano-maltés Joe Sacco, una obra adscribible al género denominado Comic-Periodismo. El trabajo acomete tal objetivo entendiendo lo verosímil en el sentido en que lo entendieron autores como Todorov, Kristeva, Barthes y Eco; y atendiendo a la atribución de fuentes, a la utilización de distintos grados de iconicidad en el dibujo y a la apropiación de recursos propios de la gramática periodística audiovisual.

KEYWORDS: Graphic novel; Cómic-journalism; Verosimilitude

Abstract: This article analyzes the construction of verosimilitude realized in a graphic novel created by the american-Maltese author Joe Sacco, a work assignable to the genre denominated Comic-Journalism. The work undertakes this objective understanding the verosimilitude in the sense in which authors like Todorov, Kristeva, Barthes and Eco understood it; and taking into account the attribution of sources, the utilization of different degrees of iconicity in the drawing and the appropriation of own resources of audiovisual journalism grammar.

Históricamente, la historieta –o cómic en su designación norteamericana, la del país donde se consolidó esta disciplina artística bien inserta en la industria cultural– fue vinculada con la posibilidad de dar rienda a la fantasía, a la creación de historias altamente ficcionales, e incluso con gran componente sobrenatural. La aventura en circunstancias espacio-temporales exóticas o en irrupciones de circunstancias muy excepcionales dentro de la cotidianeidad, los seres de poderes extrahumanos, las criaturas químéricas y otros ingredientes diferentes al aquí y ahora de la mayor parte de los lectores, abundaron y descollaron en muchas de las manifestaciones más masivamente difundidas del cómic, fijando este sentido en la doxa, al punto de instalar socialmente una casi automática relación del cómic con la idea de creación fantástica.

Desde esa posición, se razona como si un lenguaje –el de la narración mediante dibujos secuenciados en sucesivas viñetas y mediante un repertorio de convenciones visuales (las onomatopeyas, las metáforas gráficas, las líneas cinéticas y otras)– implicara ineludiblemente la comunicación de un determinado tipo de contenido.

Claro que muchas historietas –incluyendo desde algunas de las que se consideran las primeras (al menos en la versión norteamericana de la historia de la historieta), nacidas y serializadas en la prensa masiva neoyorquina a fines del siglo XIX, como es el caso de *The Yellow Kid*– narraron hechos más cercanos a las coordenadas vivenciales cotidianas, e incluso usaron el acontecer social, político, económico y cultural contemporáneo como trasfondo o ambientación de manera más o menos explícita, más o menos

disimulada en alegorías y otros procedimientos retóricos. Sin embargo, la existencia de esas producciones no alcanzó a correr a la historieta del ámbito de las construcciones ficcionales ante la mirada del público masivo, no alcanzó a diluir la predominancia de ese sentido cristalizado del cómic considerado casi como sinónimo de huida a lo fantástico.

En ese marco, una nueva especie de cómics que irrumpió a finales de los años 80 enfrenta dificultades para la validación de su verosimilitud. Se trata de historietas que, además de no narrar hechos fantásticos sino hechos factibles de haber ocurrido en la realidad contemporánea, se presentan como relatos veraces sobre hechos de interés colectivo realmente acaecidos en la actualidad, es decir como una forma de periodismo.

Nos preguntamos aquí: ¿Cómo pueden defender su **auténticidad**, cómo construyen su **verosimilitud**, estas representaciones de la realidad mediatizadas a través del dibujo, una práctica que, frente a la fotografía o el registro audiovisual, expone más aún su carácter de **construcción intencional**, estas representaciones edificadas con los recursos de un artefacto cultural que, ante el sentido común, remite más al género de la fantasía que al del periodismo?

Aclaramos antes de continuar que aunque se trate de relatos que se presentan como referidos a la realidad, no-ficcionales –de hecho podemos extendernos desde la noción de **cómic-periodismo** a la de **cómic de no-ficción** (o, en su denominación original, **non-fiction comic**)– la verosimilitud que aquí nos interesa no es aquella a la que alude el “sentido más ingenuo” del término **verosímil** que Todorov menciona en la

Introducción al clásico volumen de la revista Communications titulado *Lo Verosímil*, sentido en el que **verosímil** equivale a “conforme a la realidad” (Todorov, 1970, 12).

No nos interesa aquí evaluar si lo narrado en esas expresiones consideradas como **cómic-periodismo** se corresponde o no con referentes de la realidad, es decir, si tiene valor de verdad. Seguimos aquí a Kristeva, quien en su artículo para la misma compilación realizada por Todorov recién citada considera que “el sentido de los verosímil no tiene objeto fuera del discurso”, que “la conexión objeto-lenguaje no le concierne”, que la problemática de lo verdadero y lo falso no le atañe” (Kristeva en Todorov, 1970, 65).

Lo que nos interesa, sí, y es diferente, es ver qué hacen –y qué no hacen– esos cómics para **legitimar** su pretendida condición de relatos periodísticos, de relatos veraces sobre la realidad objetiva: “El sentido verosímil –continúa Kristeva– simula preocuparse por la verdad objetiva: lo que le preocupa efectivamente es su relación con un discurso en el que el ‘simular ser una-verdad-objetiva’ es reconocido, admitido, institucionalizado” (Kristeva en Todorov, 1970, 65).

Es a la **verosimilitud** entendida en ese último sentido a lo que aquí, principalmente, atenderemos, acordando también con Todorov: “Se hablará de la verosimilitud de una obra en la medida en que esta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes (...), lo verosímil es la máscara con que se disfrazan las leyes del texto, y que

nosotros debemos tomar por una relación con la realidad” (Todorov, 1970, 13).

Pero no descuidaremos aquí ese otro sentido de lo **verosímil** en el que la **verosimilitud** de un discurso está constituida en relación con las reglas particulares del género en el que ese discurso se enmarca, como también explica el teórico ruso. De esta manera, lo que Todorov considera “los dos niveles esenciales de lo verosímil: lo verosímil como ley discursiva, absoluta e inevitable; y lo verosímil como máscara, como sistema de procedimientos retóricos, que tiende a presentar estas leyes como otras tantas sumisiones al referente” (Todorov, 1970, 14).

CÓMIC-PERIODISMO Y CÓMIC DE NO-FICCIÓN

Ampliar nuestra mirada desde el **cómic-periodismo** hacia el **cómic de no-ficción**, implicaría incluir también en nuestra consideración historietas de género histórico, representaciones del pasado mediante dibujos y textos lingüísticos en las que se supone que el apego a los hechos documentados predomina total o parcialmente sobre el componente de inventiva ficcional de situaciones y personajes. Pero si lo hiciéramos, el problema a tematizar –la verosimilitud de estos relatos en tanto **representaciones pretendidamente verdaderas** del **mundo de la vida**– seguiría siendo el mismo. En el relato histórico, señala Barthes (también en la mencionada obra colectiva consagrada a lo verosímil), lo “‘real’ se vuelve la referencia esencial”, ya que se supone que el discurso histórico “refiere ‘lo que

realmente ha pasado” (Barthes en Todorov, 1970:99). Y lo mismo ocurre en el relato periodístico.

Sin embargo, hay que hacer una salvedad: si los hechos históricos a reconstruir ocurrieron con anterioridad al momento histórico de la invención de la fotografía, la representación mediante la técnica artesanal del dibujo no se expondrá a la comparación, en términos de verosimilitud, con la representación menos –sólo menos– filtrada que ofrecen los registros mecánicos constituidos por la fotografía –explícitamente listada por Barthes entre las técnicas, las obras y “las instituciones fundadas en la necesidad incesante de autentificar lo ‘real’” (Barthes en Todorov (1970, 99)– y el video, como sí ocurre en la narración de hechos ocurridos en tiempos donde esas tecnologías ya estaban disponibles. En el primer caso, el dibujo aparece sumando una forma de representación visual de la realidad física, material, allí donde hasta el momento solo había la representación puramente lingüística que ofrece el relato en prosa.

De cualquier manera, en este trabajo vamos a ocuparnos exclusivamente de historietas que relatan hechos recientes, contemporáneos, situaciones que aún gravitan en el presente. Y en ese campo, una expresión periodística hecha de dibujo y palabra escrita no puede escapar actualmente a la comparación con expresiones periodísticas hechas de registro fotográfico y/o de video. Pero ya veremos, como un **cómics con pretensiones periodísticas** como esos hará suyas algunas reglas propias de aquellos otros **artefactos narrativos** para fortalecer su propia verosimilitud.

EL CÓMIC-PERIODISMO DE JOE SACCO

El rótulo genérico **cómic-periodismo** comenzó a ser acuñado principalmente a partir de la obra del periodista y dibujante maltés/estadounidense Joe Sacco, quien en historietas que por su extensión y complejidad de elaboración podríamos considerar **novelas gráficas** narró, entre otros hechos, las situaciones de emergencia humanitaria de la Franja de Gaza y de la Guerra de los Balcanes.

Mientras han surgido algunos intentos de producir novela gráficas siguiendo su línea de trabajo, tímidamente desde varios países –como sucedió en Argentina con las historietas incluidas en la revista online de prosa periodística *Anfibia*–, pero con bastante fuerza desde Estados Unidos –donde ya se constata cierto boom de ventas de esta clase de relatos–, Sacco continúa siendo el principal referente de esta corriente. Vamos a detenernos en su caso, y puntualmente en su primer gran obra, *Palestina –En la Franja de Gaza* (Sacco, 2007), publicada originalmente en Estados Unidos en 1993– para pensar el problema de la **construcción de verosimilitud** en estas propuestas de lo que aquí vamos a denominar **verdad dibujada**.

Según explica Edward Said, profesor de Literatura Comparada de la Universidad de Columbia, en la introducción a *Palestina* (Sacco, 2007); según reafirma Sacco en el Prólogo del Autor al mismo libro, y según transparenta el propio reportero-dibujante en numerosas referencias autobiográficas presentes en el cuerpo mismo de sus cómics, narrados en primera persona y con la inclusión del propio dibujante como personaje

dibujado ¹, Sacco representó en sus obras lo que observó, escuchó y vivió durante sus prolongadas y comprometidas estadías presenciales en las zonas de los conflictos.

De las fuentes mencionadas, se desprende que el autor vivió varios meses en el centro de los problemas abordados en sus cómics, alojado en las casas de sus guías e intérpretes, compartió con ellos su cotidianidad e intimidad, participó de sus rutinas y visitó a muchos otros habitantes de las respectivas regiones en sus propios hogares y en ámbitos oficiales, recorrió espacios de la vida pública de esos países; que entrevistó, tomó notas, registró algunos audios y tomó fotografías precarias; que ya de regreso en su hogar, y durante varios años en cada caso, se dedicó a organizar y complementar sus materiales, guionar y dibujar el recuento de los testimonios obtenidos, de sus vivencias y sus reflexiones para darle la forma de **historietas periodísticas**.

Por la extensión y profundidad de Palestina - En la Franja de Gaza (Sacco, 2007), por la amplitud de su cobertura de las realidades tratadas y por la libertad expositiva y de estilo personal del autor, que aúna al interior de esa obra diversos apartados con forma de crónica ², entrevista ³,

1 Véase, por caso, los paradigmáticos segmentos que van de página 150 a 167 y de 181 a 189 del libro Palestina.

2 Por ejemplo, entre las páginas 117 y 125.

3 Páginas 133 a 136 y otros pasajes.

testimonio⁴, reportaje breve⁵, segmento de antecedentes⁶, comentario de opinión⁷ y hasta cuento humorístico⁸, ese conjunto de historietas puede ser considerado como perteneciente al género periodístico **gran reportaje**, como lo define Martín Vivaldi. El experto español en periodismo describe a ese género como destinado a informar “de un hecho o suceso de interés, aunque no sea reciente” y habilitado para “escribirse utilizando diferentes tonos con la ayuda de diferentes géneros periodísticos”, además de indicar que lleva firma (como correlato de la libertad que implica para su autor, nos permitimos agregar) y que “suele utilizarse para denunciar algo que debe ser corregido” (en este caso, la ocupación israelí de territorio palestino y las violaciones a Derechos Humanos) (Vivaldi, 2000, 399).

Cabe aquí resaltar que el reportaje también es destacado por Barthes –como la fotografía– entre las técnicas, obras e instituciones “fundadas en la necesidad incesante de autenticar lo ‘real’”, que a fines de los años 60 el autor francés enmarcaba en una corriente empeñada en considerar “a lo ‘real’ como autosuficiente”, al “*haber estado allí*”⁹ como “un principio suficiente de la palabra” (Barthes en Todorov, 1970, 99). No obstante, y lo sabemos hoy más, luego de todos los desarrollos del construcciónismo, el estatus de lo real que proponen los artefactos culturales puede ser puesto

4 Como en el segmento que abarca las páginas 102 a 113.

5 Páginas 82 a 92 y otras.

6 Ver páginas 12, 13 y otras.

7 Por caso, páginas 279 a 283.

8 Como el que se desarrolla en la página 96.

9 En *íticas* en el original.

en discusión, incluso en el campo de la historia y el periodismo, y por tanto el problema de la verosimilitud en esas representaciones –en este caso un cómic presentado como **forma de periodismo**– merece atención.

EL DIBUJO COMO FALSEDAD O INEXISTENCIA

Aunque por el momento no conocemos un estudio lingüístico que se haya ocupado del tema, observaciones empíricas en la experiencia cotidiana nos permiten observar la circulación masiva en el habla coloquial argentina de un sentido muy particular del verbo **dibujar**, que lo asocia con la idea de construcción, de falsedad intencionada, de fingimiento, falsificación total o parcial.

“Déjá, yo se la dibujo”, puede decir una persona, por ejemplo, cuando pacta con otra asumir la presentación a un tercero de una versión de determinado hecho, versión que deformará total o parcialmente la realidad de ese hecho con la intención de evitar determinadas reacciones que al tercero podría producirle su encuentro con la verdad, principalmente las reacciones perjudiciales para los dos primeros. Ese “dibujo” no se trata de mentir, total y abiertamente, pero sí de acomodar los hechos a voluntad de los interesados, de **construir** deliberadamente la realidad. Así, se “dibujan” relatos de sucesos ocurridos en la vida diaria, se “dibujan” explicaciones del comportamiento propio, o se “dibuja” un balance contable, por ejemplo.

También se puede constatar en el lenguaje popular argentino un uso del término **dibujo** asociado a la noción de inexistencia, de irreabilidad o inmaterialidad. “¡¿Y yo qué?! ¡¿Estoy dibujado?!”, suele decir una persona

cuando otra parece ignorarla, no advertirla, no incluirla en un saludo o en otra acción que implique un reconocimiento u otorgue un beneficio, como si no estuviera allí, como si no existiera, como si no formara parte de esa realidad. Ese sentido quedó cristalizado, por ejemplo, en la doble significación lúdica del título de la comedia televisiva argentina *Mi Familia es un Dibujo*, de 1996-1997, en la que un elenco de actores interactuaba con un protagonista creado mediante la técnica del dibujo animado.

En conflicto con esos sentidos del término **dibujo** vinculados a la deformación de la realidad y a la inexistencia de lo “dibujado”, las historietas de Sacco y otras similares intentan decir que esos relatos cuya representación visual descansa en la técnica del dibujo son auténticos, narran la verdad. Esas historietas intentan convencer de que los hechos y las personas que narran y citan y que –a diferencia de lo que sucede en los contemporáneos reportajes fotográficos o informes televisivos–, solo aparecen en imagen construidos mediante líneas de tinta (cuando tales historietas no están, incluso, realizadas mediante herramientas digitales, en las que hasta la tinta es virtual), tienen referentes en la realidad, existen, no están “dibujados”, es decir no están falsados. Esas historietas, en fin, intentan construir su **verosimilitud** como **relatos periodísticos**.

ATRIBUCIÓN A FUENTES: LEYES DEL GÉNERO

Más allá de la cuestión de la representación dibujada, si como sostiene Todorov, una de las maneras de entender la verosimilitud es la que liga el “texto al género al que pertenece” (Todorov, 1970, 177), si la verosimilitud

se trata en ese caso de una coherencia entre las proposiciones de ese texto y las leyes del género en el que se enmarca, y si lo que buscamos aquí es considerar la verosimilitud de los cómics de Joe Sacco como forma de periodismo, necesitamos aquí atender a como se siguen algunas de las **leyes genéricas** que caracterizan a lo periodístico.

Estas especies de grandes reportajes dibujados que son los libros de Sacco no excluyen, pero sí cumplen a medias, uno de los requisitos fundamentales exigidos por la institución periodística y sus códigos de ética para la validación de la verdad que proponen: la atribución a fuentes identificables de las informaciones y opiniones citadas.

En estas obras, Sacco introduce numerosos testimonios, y cada uno de ellos aparece acompañado al menos en su comienzo por la aparición de un rostro al que el testimonio se le atribuye, de un retrato aunque sea un tanto caricaturesco de quien testimonia. En algunas ocasiones¹⁰ el relato del testimonio pasa luego a desarrollarse como voz en *off*, en cartuchos de texto entrecerrillado sobre la secuencia de imágenes que representan el tiempo pasado que dicho testimonio relata.

Pero en la mayoría de los casos la introducción del testimonio no aparece acompañada de nombre y apellido del testigo, con lo cual la atribución es incompleta, casi anónima. Esa reserva parcial de la fuente es habitual en coberturas de situaciones de conflicto y opresión como la de Gaza, donde los habitantes están bajo vigilancia y represión del Estado de

10 Por ejemplo, en el tramo que se desarrolla entre las páginas 82 y 92 de *Palestina* (Sacco, 2007).

Israel y en algunos casos en abierto enfrentamiento con él, por lo cual la protección de la identidad de los testigos se vuelve una exigencia ética más importante que la atribución de fuentes. Y por lo tanto es comprensible en un **cómic-reportaje** como el de Sacco, y el perjuicio que la credibilidad de la representación podría sufrir es aceptable. Sobre todo cuando sí se utilizan los recursos que el periodismo de investigación sobre temas que comprometen la seguridad de las personas suele desplegar para compensar la necesidad de anonimato, como la mención de el nombre de pila, a veces incluso genérico o supuesto, o unas letras iniciales atribuibles al nombre del testigo. La dificultad extra, en el caso de Palestina, es que la mayoría de los nombres de pila citados son nombres muy habituales, como puede apreciarse, entre otros casos, cuando se alude a entrevistados como “Mohamed, Husein y algunos otros” (Sacco, 2007, 195).

El adelgazamiento de la verosimilitud resulta mayor en las ocasiones en que el relato en primera persona de Sacco atribuye los testimonios a “una mujer palestina de mi edad aproximadamente” (Sacco, 2007, 97), a “el tipo que está detrás del escritorio” que “es un abogado...” (Sacco, 2007, 159) o similares descripciones someras; o cuando directamente anuncia “...y resulta que tenemos a un testigo ocular entre nosotros” (Sacco, 2007, 131) justo antes de que un recién introducido personaje al que no se identifica de modo alguno comience a hablar.

LA ICONICIDAD DEL DIBUJO

En su concepción triádica del signo –y de toda la realidad–, al momento de desarrollar su segunda clasificación de signos –como las otras dos, también triádica, y aludida como “segunda tricotomía” – Charles Peirce distingue clases de signos según su relación con el objeto al cual remite: ícono, índice y símbolo. Cono lo explica Victorino Zecchetto, **ícono** es, en este esquema, “el signo que se relaciona con su objeto por razones de semejanza”; mientras que el **índice** se relaciona directamente con su objeto, remite a él simplemente para señalarlo; y el **símbolo** tiene con su objeto una relación arbitraria, establecida por pura convención (Zecchetto, 2005, 64-65).

En palabras directas de Peirce, “un ícono es un signo que se refiere al Objeto al que denota meramente en virtud de caracteres que le son propios” y cualquier cosa “es un ícono de alguna otra cosa, en la medida en que es como esa cosa y en que es usada como signo de ella”. Un **índice**, en cambio, “es un signo que se refiere al Objeto que denota en virtud de ser realmente afectado por aquel objeto” en razón de que “tiene necesariamente alguna cualidad en común con el Objeto” (Peirce en Zecchetto, 2005, 68-69). Aclara Peirce que, estrictamente, un **ícono** existe solo en la conciencia, es una imagen mental, pero que él extiende el término a objetos externos que estimulan en la conciencia la imagen misma, que producen en la conciencia un ícono. Y es este último, que es el sentido más difundido de ícono, es el que aquí nos interesa para analizar el dibujo y su función en los relatos que analizamos.

Humberto Eco retoma y desarrolla la noción de **ícono** como continuador de Peirce, afirmando que “un signo es icónico cuando puede representar a su objeto sobre todo por semejanza” (Eco en Zecchetto, 2005, 207). Y es importante destacar ese “sobre todo”, que alude a una relación directa entre iconicidad y semejanza: aún cuando la semejanza no sea “una característica privativa de los signos icónicos” (Zecchetto, 2005, 207), prevalece en ellos más que en otro tipo de signos (ya Peirce decía que ningún signo es solo índice, solo símbolo o solo ícono, que todos tienen iconicidad, indicialidad y simbolicidad, y a veces predomina una u otra), de modo que similitud, analogía, etc, se constituyen en “síntomas de ‘iconismo’ que se explican mediante el análisis de las diferentes modalidades productivas de los signos” (Eco en Zecchetto, 2005, 207).

Entendido de ese modo, son **icónicos**, según Eco, desde una fotografía a un diagrama y una fórmula lógica, pasando por un dibujo (Eco en Zecchetto, 2005, 208). Y si seguimos considerando la semejanza como una característica que prevalece más o menos en distintos signos, podemos considerar que existen gradaciones de iconicidad en los signos, y que por tanto, en esa gama de signos que va de la foto al diagrama, por lo general una fotografía ostenta mayor iconicidad que un dibujo, ya que se asemeja más a la realidad física del objeto representado, mantiene con él una mayor “correspondencia transformada punto por punto”, como dice el semiólogo italiano (Eco en Zecchetto, 2005, 207).

Y siguiendo el razonamiento, podemos colegir que un dibujo de estilo realista, en el que la realidad es imitada de forma naturalista, como lo

hacían, por ejemplo, la pintura clásica y la renacentista, tendrá un mayor **grado de iconicidad** que un grafismo simplificado, como puede ser el dibujo característico del humor gráfico, o la pintura cubista, cuya semejanza con los objetos representados está reducida a los rasgos básicos de esos objetos, y que incluso exhibe distorsiones deliberadas respecto del modelo sin perder por completo su intención de representar por semejanza a esos objetos.

Así las cosas, podemos conceder, al menos momentáneamente que la decisión de Sacco de no utilizar, en la representación de los personajes, un estilo de dibujo realista, de no cultivar un registro gráfico capaz de aproximarse lo más posible **por semejanza** a la realidad que impone la hoy omnipresente fotografía, va en desmedro de la verosimilitud de este cómic como relato periodístico. Cuerpos y rostros se presentan en los cómics de Sacco en un estilo bastante caricaturesco, que apela a la síntesis, a la eliminación de detalles en beneficio de la claridad narrativa, y a una moderada acentuación, mediante escorzos y angulaciones forzadas, de ciertas formas con fines expresivos. No obstante tales figuraciones anatómicas se presentan, manteniendo en buena medida el apego a un importante canon de representación de la realidad física, como son las proporciones del cuerpo humano, sin lo cual la iconicidad de estas imágenes iría a la baja.

Por otro lado, en la representación de paisajes, edificios, infraestructura, vehículos, máquinas y objetos, por otro lado en cambio, Sacco mantiene

el intento de imitación de la realidad, dibujándolos minuciosamente, con alto grado de **realismo**.

GRAMÁTICA PERIODÍSTICA AUDIOVISUAL

Pese a lo señalado en el apartado anterior respecto a la menor iconicidad que el dibujo tendría frente a la fotografía, y el dibujo caricaturesco frente al naturalista, en la novela gráfica Palestina el dibujo aparece como un recurso compensador en la construcción de verosimilitud ante la flaqueza de referencias lingüísticas a la identidad de los testigos que señalamos en otro momento: en los dibujos de Sacco el rostro de cada testigo es diferente, tiene una particularidad claramente identificable de los otros, pese a la característica sintética de esos dibujos y pese a las similitudes que a grandes rasgos podemos suponer, por razones de genotipo racial, entre los naturales del territorio de Palestina. Esto sugiere, es **índice** de, está ahí señalando, como huella, un detenido trabajo de documentación y registro de impresiones visuales por parte del autor, lo que colabora a solventar la verosimilitud del relato. Si todas las caras fueran muy parecidas, si predominara lo general sobre las particularidades, sería más fácil suponer un simulacro, dudar de la veracidad de los testimonios.

Otro recurso desplegado por el autor en su rol de dibujante que – consideramos aquí – opera a favor de la verosimilitud del relato es la decisión de utilizar numerosos encuadres y enfoques propios del lenguaje audiovisual, dibujando como si de tomas de cámara de video se tratara. En sus obras, Sacco no parece trabajar la historieta como una hija de la pintura

o de la ilustración, como sí ocurre en muchas otras obras del llamado “noveno arte”, sino como una hermana del cine o prima de la televisión, asumiendo una perspectiva y un dinamismo visual propio de los medios audiovisuales contemporáneos.

Esa gramática visual está particularmente acentuada en los segmentos más similares a crónicas, en los cuales no se narran principalmente diálogos entre personajes sino preponderantemente acciones físicas o sucesos, algunos agitados, febres, en los que el periodista se ve involucrado, muchas veces involuntaria e imprevistamente: entonces los picados, contrapicados y otros enfoques que abandonan el eje horizontal y equilibrado de la mirada abundan más que nunca, colaborando a la comunicación de la situación y a una sensación de dinamismo, velocidad y caos de manera similar a como lo hacen las cámaras televisivas en vivo o el cine de cámara en mano. Es el caso del capítulo de Palestina titulado “Ramalá” (Sacco, 2007, 117-125).

Asimismo, en los segmentos más asimilables a entrevistas, cuando los testimonios se suscitan en interacción con la presencia en cuadro del periodista –por caso el segmento titulado “Presión moderada. Primera parte” (Sacco, 2007, 93-94), las imágenes también aparecen en gran variedad de planos, incluyendo encuadres amplios y enfoques variados que no excluyen picados y contrapicados por los cuales el dibujo adquiere ciertas distorsiones en las anatomías, propias del efecto que esas tomas generan cuando se realizan con cámaras de video, aunque un tanto más exageradas en algunos casos, con fines absolutamente retóricos.

Pero también puede observarse ese contagio de la sintaxis televisiva en escenas más reposadas, como los apartados en los que los testimonios se insertan sin la participación en la escena del entrevistador, a modo de informe o pequeño documental audiovisual, como el segmento titulado “Ansar III” (Sacco, 2007, 82-92). Allí los testigos aparecen de frente, en plano medio, y hablan con una actitud de mesura corporal, sin exhibir grandes movimientos, como acomodados frente a una cámara de televisión.

Tal apropiación de **modos narrativos** de los formatos periodísticos audiovisuales colabora a aumentar la sensación de que lo que allí se representa es real, de que este cómic es periodismo, aún cuando tales operaciones de **retórica de la imagen** subrayen el carácter de **construcción** del relato. Vuelve aquí la idea destacada por Todorov, a la que ya aludimos, del **género como marco regulatorio** (¿Como *frame*, diría Goffman?) y fundamento último de la verosimilitud.

Por un lado, diseños de página esquemáticos y previsibles –con viñetas de forma regular y tamaños similares y con pocos cartuchos de texto más bien extensos, continuos y sólidamente plantados en un eje horizontal– narran en Palestina momentos de calma como los que generalmente imponen las entrevistas en el interior de hogares. Y por otro lado, diseños de página más dinámicos y variables –compuestos por viñetas de diversos tamaños y formas y por gran cantidad de pequeños cartuchos de texto desplegados en toda la superficie de la página sin seguir necesariamente un eje horizontal– se aplican a momentos de tensión o acción más o menos intensa. Estas decisiones gramaticales, que de algún modo traducen la

sensación de la **cámara subjetiva** de lo audiovisual, aportan también una **sensación de realidad** –el “efecto de realidad” del que habla Barthes, al que nos referiremos luego– que compensa la ausencia de imagen fotográfica.

Al imitar recursos estéticos y gramaticales de las producciones periodísticas audiovisuales, a la historieta le resulta más factible ser decodificada bajo el **contrato genérico** de lo periodístico, fortaleciendo su **auténticidad**. Si las cosas en esta historieta se ven como habitualmente se ven en los informativos de televisión, y si gran parte del público otorga valor de verdad a los relatos sobre la realidad que percibe a través del televisor, la verosimilitud de las representaciones que esta historieta propone como periodísticas aumenta, aún cuando esas cosas estén dibujadas.

EL GRANO DE LAS COSAS

Por último, y fundamental, Joe Sacco aporta a la verosimilitud de sus obras subrayando, paradojalmente, el artificio que supone el dibujo al aplicarse, en la representación de paisaje y objetos (como habíamos adelantado) a un meticuloso trabajo con muy diversos tramados de puntos y líneas que detallan las múltiples texturas, al punto de generar cierta **sensación de palpabilidad**.

La cromaticidad limitada al blanco y negro que caracteriza a los comics de Sacco, en principio podría tener un efecto anti-verosímil, por representar la realidad sin un intento de imitar sus colores, por mutilar la cromaticidad de la realidad disminuyendo así el realismo –la iconicidad– de sus representaciones. Pero, paradójicamente, la exposición sin disimulos

de las **operaciones de construcción** realizadas mediante un dibujo poco espontáneo y muy intencionado, en lugar de disminuir la verosimilitud genera, creemos, un extraño “efecto de realidad”, como el que Roland Barthes expuso en su clásico artículo incluido en el libro *Lo Verosímil* (Todorov, 1970, 95-102).

Aquí el minucioso, casi obsesivo, trabajo de rayas y puntos con que se retrata los diferentes matices de la fibras y tramados textiles, de los revestimientos de las construcciones, de las rugosidades de otros materiales y objetos, de las superficies del agua, el fango, los vegetales y otros elementos naturales (e incluso de las marcas del tiempo y otros rigores sobre las pieles, pese a la síntesis con la que se construyen mayormente los rostros humanos) estaría cumpliendo una función análoga a la que Barthes le atribuye a la “notación insignificante” presente en la descripción actuante en la prosa literaria del realismo moderno. Se trata de una función que va más allá de la finalidad estética que la retórica le otorgó a la descripción desde la Antigüedad; se trata de una función “impregnada de imperativos ‘realistas’”, como si en apariencia la exactitud del referente, superior o indiferente a toda otra función gobernara y justificara, ella sola, el describirlo o denotarlo”. “... al poner el referente como real simulando seguirlo servilmente –prosigue Barthes–, la descripción realista evita el dejarse arrastrar a una actividad fantasiosa (precaución que se creía necesaria para la ‘objetividad’ del relato” (Barthes en Todorov, 1970, 98).

La puntillosidad dedicada en el cómic Palestina a retratar el **grano de las cosas** (entendido como se entiende **grano** en fotografía, como la textura

que en mayor o menor medida aparece en los materiales fotográficos) fungiría aquí como descripción en lugar del código lingüístico, el cual se reserva mayormente a la función narrativa. Una descripción que construye verosimilitud funcionando como un gran **índice de presencia**: si alguien puede retratar las cosas, incluso las aparentemente insignificantes –como el modo en que se cruzan los hilos de lana en un abrigo a diferencia de otro–, con tanto registro del detalle, tiene que **haber estado allí** y con su percepción bien abierta, comprometido “de cuerpo y alma”: tiene que estar contando la verdad. Aunque sea, dibujada.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Marafioti, Roberto. *Charles S. Peirce, el éxtasis de los signos*. Buenos Aires: Biblos, 2004.
- Sacco, Joe. *Palestina – En la Franja de Gaza*. Barcelona: Planeta D'Agostini, 2007.
- Todorov, Tzvetan et al. *Lo Verosímil*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1970.
- Vivaldi, Gonzalo Martín. *Curso de redacción: teoría y práctica de la composición y del estilo*. Madrid: Paraninfo, 2000.
- Zecchetto, Victorino (Coord.) *Seis semiólogos en busca de un lector: Saussure, Peirce, Barthes, Greimás, Eco, Verón*. Buenos Aires: La Crujía, 2005.

APÉNDICE DE IMÁGENES REFERENCIADAS

Figura 1:



Figura 2:

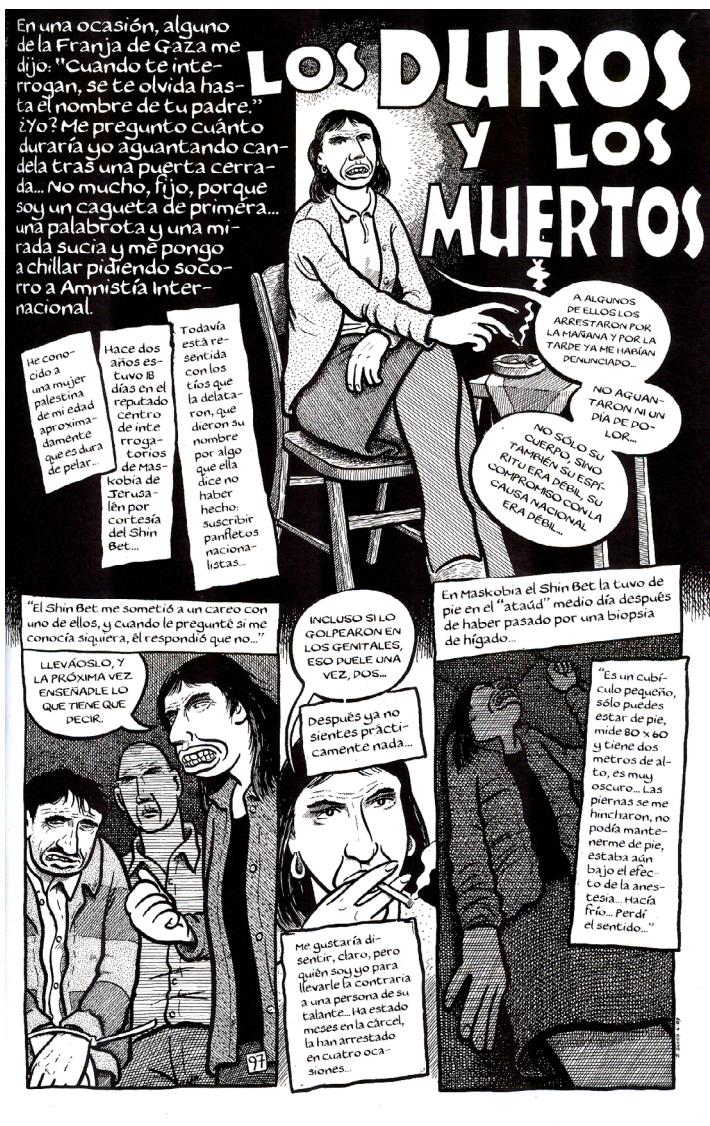


Figura 3:

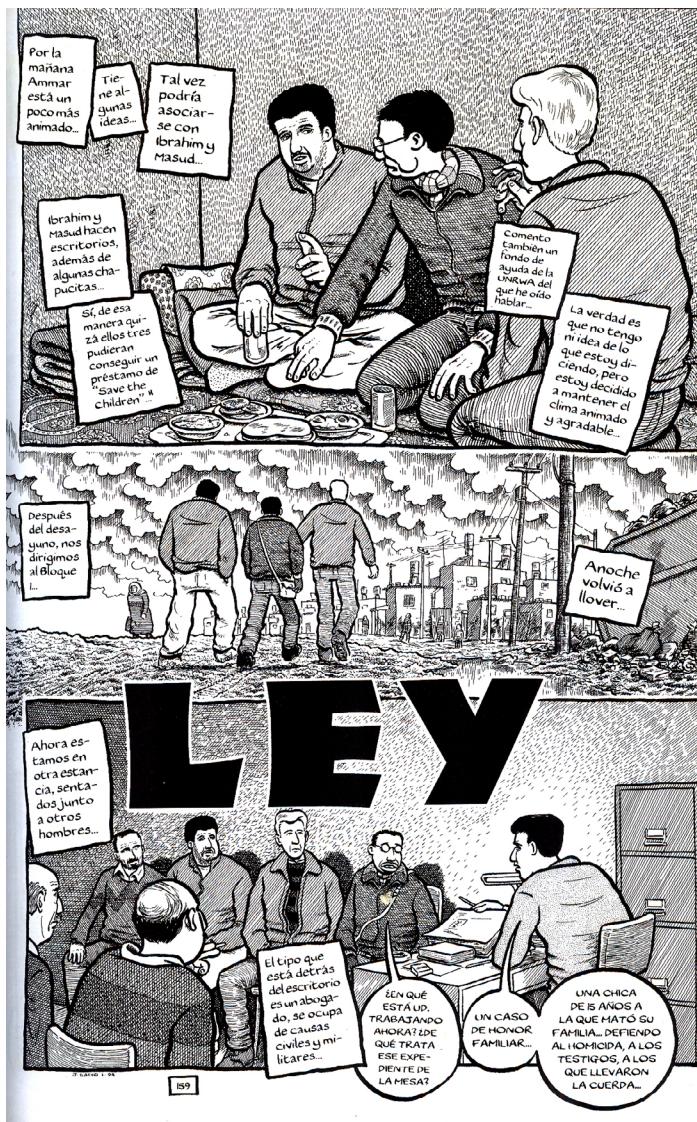


Figura 4:



Figura 5:

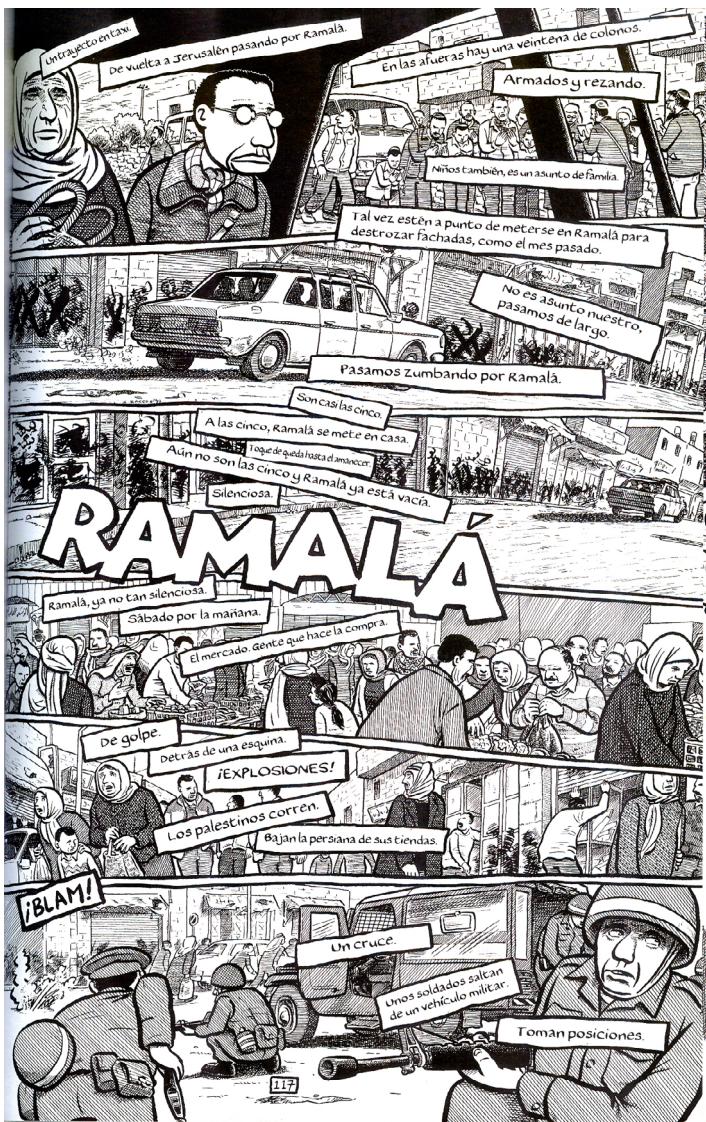


Figura 6:



Figura 7:

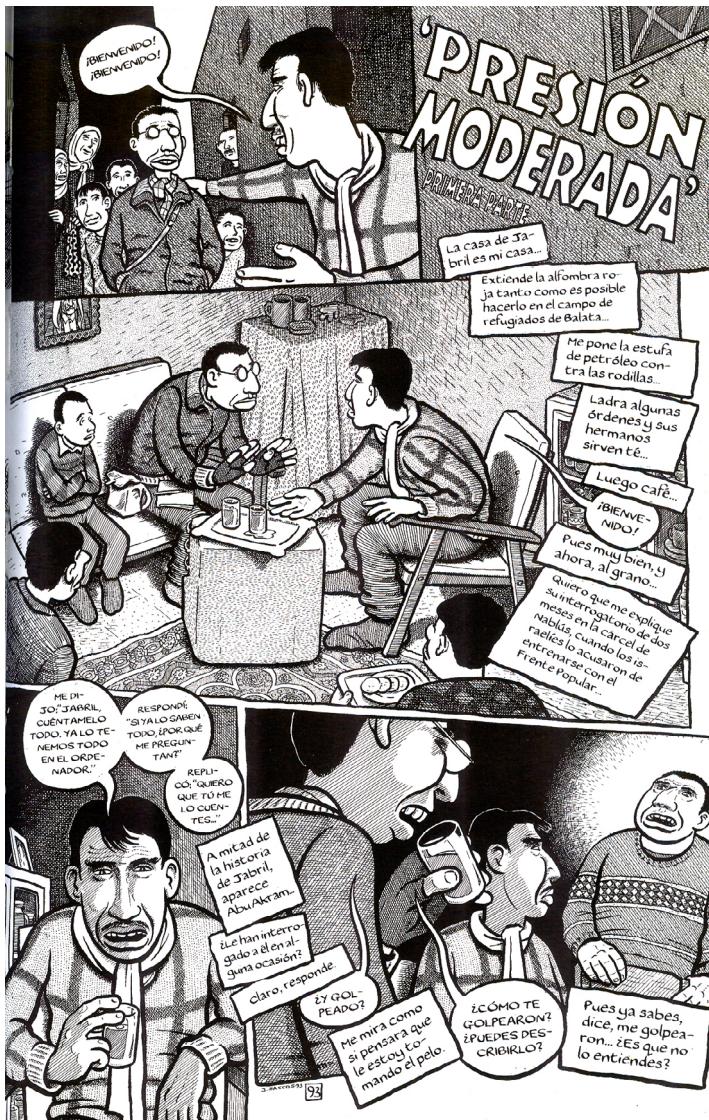


Figura 8:



Figura 9:



Figura 10:

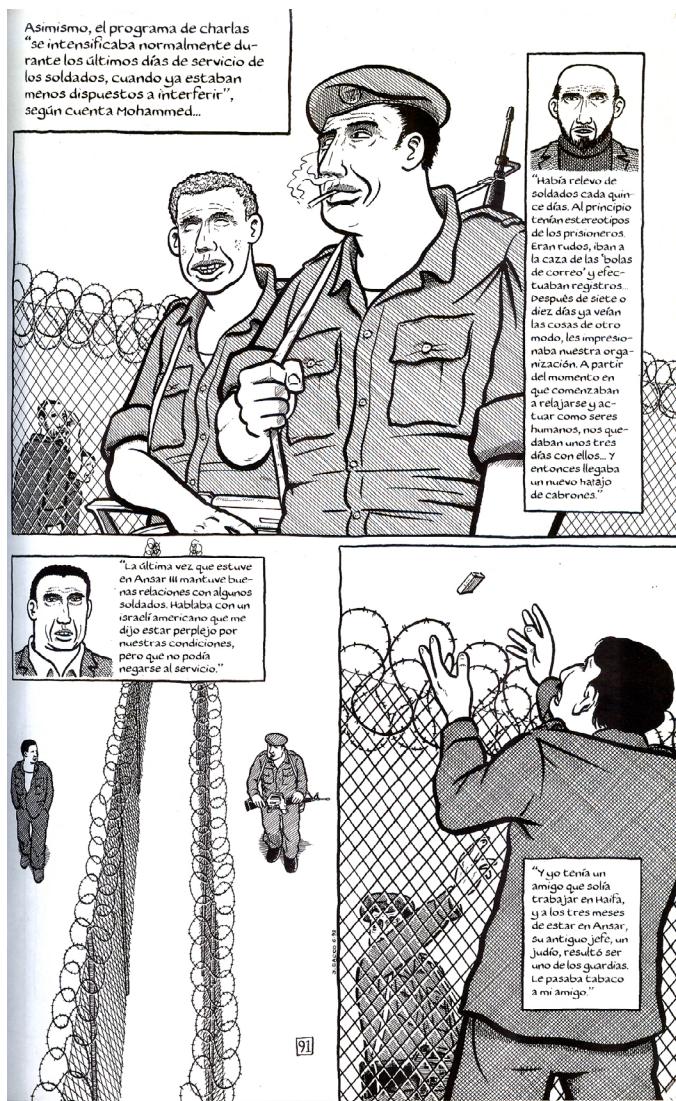


Figura 11:



Figura 12:



Figura 13:



Figura 14:



Figura 15:

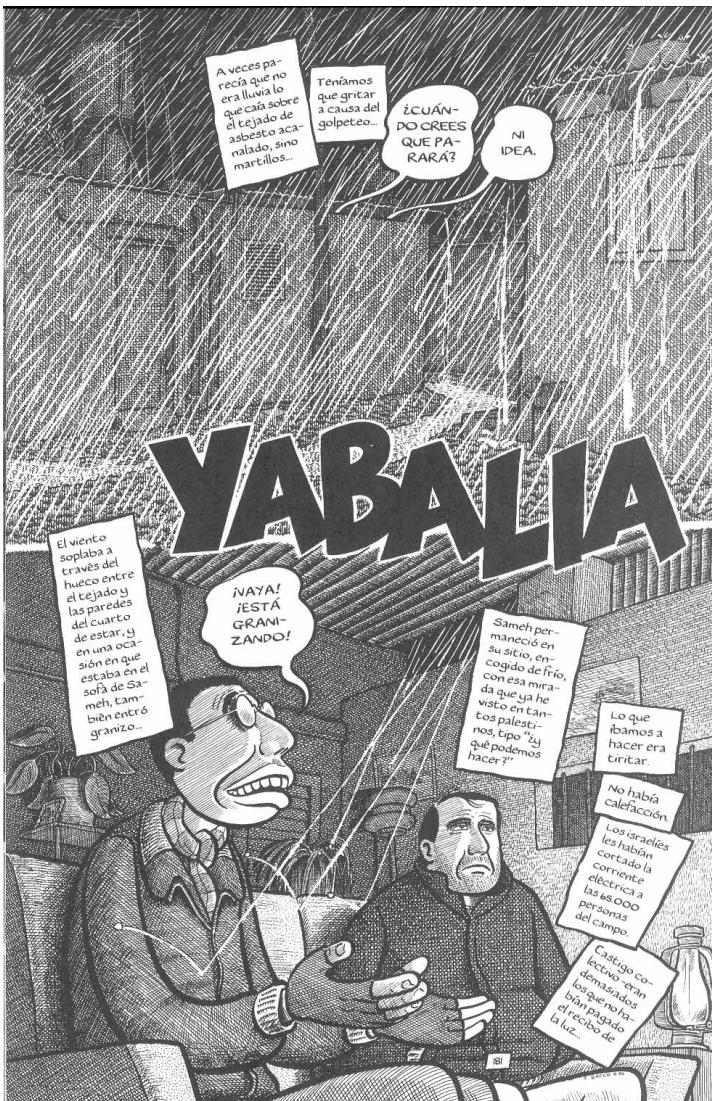


Figura 16:



Figura 17:



Figura 18:



Figura 19:



Figura 20:



Figura 21:



Figura 22:



O voo peregrinatório: paternidade, morte e sonhos na obra de Antonio Altarriba

Ana Lúcia Mendes Antonio
Mestranda em Letras pela
Universidade Federal de São
Paulo (Unifesp) e bacharel
com habilitação em Português e
Alemão, e respectivas literaturas,
pela Universidade de São Paulo
(USP).
Contato: ana.mendes2204@gmail.com

Ana Lúcia Mendes Antonio

Recebido em: 09 de setembro de 2017

Aceito em: 26 de outubro de 2017

PALAVRAS-CHAVE: romance gráfico; memória; sonho; Guerra Civil Espanhola.

Resumo: Este trabalho tem o objetivo de apresentar algumas observações a respeito de elementos constituintes do romance gráfico *A arte de voar*, de autoria de Antonio Altarriba e do cartunista Kim, entre eles o processo narrativo e o efeito de construção de imagens metafóricas para ilustrar pensamentos e sentimentos do protagonista, Antonio Altarriba pai. Aproveitando essa análise, pontuamos conceitos caros a autores espanhóis contemporâneos ao contexto histórico da obra em questão, a Guerra Civil Espanhola, como José Bergamín e María Zambrano, quanto a morte, tempo e paternidade.

KEYWORDS: graphic novel; memory; dream; Spanish Civil War.

Abstract: This paper aims to present some observations about the constituent elements of the graphic novel *The art of flying*, by Antonio Altarriba and the cartoonist Kim, among them the narrative process and the effect of constructing metaphorical images to illustrate thoughts and feelings of the protagonist, Antonio Altarriba father. Taking advantage of this analysis, we punctuate valuable concepts to Spanish authors that are contemporary to the historical context of the work in question, the Spanish Civil War, as José Bergamín and María Zambrano, as death, time and fatherhood.

Tragédia e representação infernal

A tragédia, como obra poética, se concretiza pelo fracasso. O mito de Perséfone, por exemplo, entre os domínios de Hades e a companhia de sua mãe, a deusa Deméter, só ganha vida pela dualidade entre vida e morte, pela impossibilidade de ela escapar definitivamente do Inferno. O herói Orfeu, da mesma forma, só consegue se relacionar com sua amada, Eurídice, no registro de sua chegada aos limites do reino dos vivos. Como afirma Duarte (2008, p. 15): “Orfeu só é Orfeu no canto, só pode relacionar-se com Eurídice no corpo do poema, só tem vida e verdade através da obra poética. Sua perda é necessária ao canto, que somente pode verdadeiramente existir a partir desse insucesso [...].” Nesse tipo de fazer literário, é interessante observar o testemunho de uma experiência mítica ou heroica que não pode ser presenciada no plano real pela literatura, com a elaboração “a partir do neutro, da exterioridade e do vazio” (p. 16), em um discurso marcado por contrários: vida e morte, fertilidade e esterilidade, união e perda.

José Bergamín, em **Fronteras infernales de la poesía**, questiona a possibilidade de uma experiência poética, em seu âmbito criador, do Inferno. Ele menciona as ressonâncias ambíguas, antitéticas e equívocas de tal processo, mas, acima de tudo, destaca sua natureza humana e divina, além do risco de ser mal-interpretada por um excesso racional, ou mesmo, no outro extremo, imaginativo. Para ele, poesia é necessidade humana, um meio de perguntar pela morte. A resposta a esse questionamento, na visão de figuras como Sêneca – a quem Bergamín dedica um capítulo da citada obra, ao qual nos voltaremos aqui –, é a existência do Inferno, ou

de Infernos, que são, ao mesmo tempo, **realidade da verdade e ilusão do mito**. O Inferno é uma atrocidade e, aceita como tal, é assumida com objetividade. É de onde o ser humano veio e para onde ele vai. É a constatação, pois, da própria solidão: a vida é o ciclo de uma peregrinação infernal e solitária que culmina com a morte. Bergamín menciona: “Morir es libertad humana, la única libertad verdadera del hombre, porque le libera de sí mismo, le desencadena de su sueño, de sus sueños” (p. 29). Nessa mesma linha, segundo Sêneca, a cada um é atribuído o Inferno que merece – a morada infernal da morte está no próprio indivíduo.

SÊNECA E A MORTE

Antes de prosseguir com a questão da liberdade humana através da morte, cabe um parêntesis a respeito do estoico Sêneca. Grande orador e escritor cordobense, foi, entre outras funções, divulgador da filosofia grega e o principal autor de tragédias da época em que viveu, em um estilo rebuscado, aproveitando-se, por exemplo, do mito como alegoria, de acordo com Cardoso (2005, p. 24 e 31).

María Zambrano, escritora espanhola que, inclusive, conheceu Bergamín quando passou a colaborar com a revista **Cruz y Raya**, sob o comando desse autor entre os anos 1933 e 1936, também escreveu a respeito de Sêneca. Em suas palavras (2005, p. 28-29):

Séneca apuró sus propios límites; su figura tiene la corporeidad de una estatua; y su pensamiento el dibujo preciso de un estilo.

[...] Por eso, justamente, es Séneca una figura que necesita decifrarse. El

clara, está perfectamente acabada y realizada; mas tiene misterio. Y tiene misterio, además, a causa de su seducción. Lo excesivamente claro no suele seducirnos tanto; tal vez por eso tendemos a ver misterio donde hay hechizo, aunque este hechizo provenga de algo claro o de la claridad misma. Séneca tiene una gran claridad; su pensamiento no necesita ser desvelado, como en general el de los estoicos. Su misterio y su seducción provienen de que, sin duda, nos proponen algo, algo de lo que queríamos librarnos, alguna solución para nuestra vida que queríamos evitar, algún camino que no acabamos de querer recorrer.

Mais adiante, ela ainda diz: “Séneca representa, para la cultura popular, la figura del sabio; así es como está dibujada en la imaginación española. Pero cuando renace, cuando viene a nuestra memoria, es también así, un sabio, es decir, algo que ya no hay” (p. 51). Essa figura sábia, ao contrário do que versa a tradição oriental e é seguido pelos filósofos gregos, não é um tipo pronto para a morte, satisfeito e aquietado. Para Sêneca, a aquisição de conhecimento não é válida pelo conhecimento em si, em uma postura contemplativa, e sim para ter ciência de como conduzir sua existência e sua morte – buscando o ponto de equilíbrio entre a razão e a não razão. De acordo com ele, “o pior dos males é estar morto antes de morrer”; trata-se de um “sábio na defensiva”, sempre em movimento (Zambrano, 2005, p. 53 – tradução livre). Essa é uma visão que reflete os tempos conturbados em que vivia: desesperançado, condenado à morte pelo imperador Nero, ele acabou cometendo suicídio, assumindo o protagonismo em seu último momento.

Sêneca via na dignidade diante da vida aquilo de que mais próximo havia de liberdade pessoal. E praticou esse ideal até o fim, suportando uma existência que culminou em sua postura resignada em relação à proximidade da morte. A partir dessa visão houve desdobramentos, ao longo dos séculos, daquilo que “há de mais impenetrável no ânimo espanhol” (Zambrano, 2005, p. 83 – tradução livre). Era um:

[...] ni creer ni no creer. Es ceder, ceder ante la muerte. Ceder a ser devorado por el tiempo o por el fuego. Eludir la existencia, que sale de sí afirmándose, el salir fuera venciendo los acontecimientos, en un acto de decisión. Es no querer alterar por nada el orden del mundo, por extraño que nos sea; mirarse sin rencor, haber cesado de verse y sentirse como algo que *es*. Es extirpar si lo ha habido, la tentación del yo, de la libertad. Es una especie de debilidad ante el cosmos; caer vencido por él sin rencor. (p. 83-84)

A sutileza com que Sêneca conduziu a própria morte veio da vontade de não alterar a ordem da natureza. Sem sinal de protesto, ele morreu em silêncio, mas de forma teatral – como não poderia deixar de ser, dada sua origem espanhola. Bergamín aborda essa questão quando fala desse autor: o suicida e o herói são uma mesma figura quando esse ato extremo se justifica moralmente – como ação heroica, portanto. “O herói é o justo. E o justo é aquele que se justifica a si mesmo pela morte e com a morte” (Bergamin, 2008, p. 29 – tradução livre).

TEMPO E PATERNIDADE

O tempo como elemento determinante da vida tem grande papel na unidade do pensamento senequista. “Talvez não exista nenhuma experiência que proporcione maior maturidade ao homem que seu descobrimento do tempo” (Zambrano, 2005, p. 70 – tradução livre). Para que este seja plenamente percebido, é necessário outro elemento que o marque em contraste: muitas vezes isso se dá na percepção de uma parte de nossa própria alma, algo atemporal, como menciona Zambrano. Se o tempo é tão presente na vida do ser humano, esse algo atemporal surge de modo pontual, como um desprendimento, um abandono. Torna-se um vazio, um desengano, uma angústia a interromper a marcha lenta e constante do tempo.

Como defensor do tempo e da vida, Sêneca recomenda duas coisas: o monitoramento cuidadoso do tempo, para evitar o fado de se “estar morto antes de morrer”, e a entrega perfeita, pensada e cautelosa, sempre a considerar o pior dos casos nas diversas situações – espécie de pessimismo planejado que se torna poderosa defesa. Estar preparado para a pior condição torna o homem resistente a ela, que muda de natureza diante dele.

Entre tantos elementos de grande força na cultura espanhola, Sêneca exerceu uma paternidade transcendental que, acima da existência de filhos de carne e osso, é estabelecida na história: ele buscava exercer influência para o alcance de certa harmonia entre seus contemporâneos de época tão turbulenta. Nas palavras de Zambrano (2005, p. 64):

Ser padre en la historia es ser en la historia algo no histórico, ser en la historia lo permanente. Y ser dentro de la historia, ser dentro de la ley de la objetividad vigente en el mundo, dentro pues de la cultura, del derecho, de la ciencia, del saber y de la moral, de la religión; un padre tiene que estar dentro de todo eso y serlo para el hijo, representarlo tan verídicamente que se confunda con ello mismo, que sea su encarnación y como su puebla real, viva.

Partindo do âmbito histórico, tempos turbulentos também foram vivenciados na sociedade espanhola do século XX, contemporânea à produção de Bergamín. Com a proclamação da República em abril de 1931 e os desdobramentos da tensão decorrente das mudanças no cenário político europeu, em 1936, ano em que Bergamín deixava a direção da revista **Cruz y Raya**, um levante nacionalista liderado pelo general Francisco Franco em Marrocos invadiu o território espanhol, o que levou ao conhecido episódio histórico da Guerra Civil Espanhola. Tendo os republicanos sido derrotados em 1939, foi estabelecida a ditadura franquista, um período de repressão pós-guerra que se estendeu até 1975.

O verdadeiro significado dessas décadas para a população espanhola ainda não encontra lugar nos livros de História. Com o “êxodo dos vencidos” (Marco, 2011, p. 98) em especial para o México, país que ofereceu o maior suporte para os republicanos nesse pós-guerra, e mesmo durante os anos de conflito armado mais intenso, foi estabelecida, ao longo das décadas, uma memória desse vencidos,

[...] de modo continuo, plural y, se podría incluso decir, de modo sistemático; pero también varios escritores que no habían participado en

la guerra y que escribieron sus obras durante el franquismo contribuyen a una reconstrucción de la memoria social. En el caso de los que se quedaron en la península, hay que considerar tanto la tensa lucha entre el texto literario y la actuación de la censura como la autocensura que ella generó. Dicha tensión llevó a gran parte de los escritores dedicados a las formas narrativas y al teatro o a los directores cinematográficos a buscar estrategias discursivas que les permitiesen plasmar las relaciones sociales de la época en la cual les tocó vivir. (MARCO, 2014, p. 14)

Esse processo de resgate histórico de vivências reprimidas, uma demanda social cada vez mais premente, deu mais um passo com a Ley de la Memoria Histórica, Ley n. 52, de 26 de dezembro de 2007, de fomento de valores e princípios democráticos, além de reconhecimento e ampliação de direitos daqueles que sofreram violência política, ideológica ou religiosa durante a Guerra Civil (1936-1939) e o franquismo (1939-1975). Após a instituição dessa lei, observou-se uma proliferação, ainda em curso, de romances gráficos ambientados nesses anos de guerra e de ditadura. São obras, em geral, escritas por descendentes daqueles que viveram os horrores do passado. Um dos mais conhecidos exemplos dessa produção, com publicação no Brasil pela editora Veneta, em 2009, é o premiado **A arte de voar**, de autoria de Antonio Altarriba e do cartunista Kim.

A criação desse romance gráfico partiu de um acontecimento trágico: o pai de Antonio Altarriba, de mesmo nome, cometeu suicídio se jogando do quarto andar da casa de repouso onde vivia. Ele tinha 90 anos à época, no dia 4 de maio de 2001. O filho, em meio ao choque emocional e à raiva pela intransigência da diretora da instituição, que insistia em cobrar pelos

dias de maio em que o idoso ainda residiu no lugar, começou a escrever o roteiro. Adotando o recurso da narração em off, o autor, em simultaneidade aos supostos acontecimentos daquele dia – cuja descrição ele obteve por meio de conversas com funcionários do local – simulados pelas imagens e falas dos personagens, começa a dizer: “Meu pai se suicidou em 4 de maio de 2001. Ninguém sabe como um homem de sua idade e em seu estado pôde burlar os sistemas de vigilância, ir até o quarto andar, subir numa janela e se atirar ao vazio... Eu sim, sei como ele fez...” (Altarriba, 2012, p. 7). E, então, logo em seguida, ainda no Prólogo da obra, se inicia um processo de transferência de voz, em que narrador e personagem figuram como um só – o narrador se apropria da história de vida que será contada, passando o relato da terceira para a primeira pessoa:

[...] mesmo não estando lá, estava nele... Sempre estive nele, porque um pai é feito de seus filhos possíveis... E sou o único filho que foi possível ao meu pai... Descendo de meu pai, sou seu prolongamento e, quando ainda não havia nascido, já participava, como potencial genético, de tudo que acontecia com ele... Por isso sei como morreu... E também como viveu... Várias vezes me contou suas peripécias... Inclusive, para atenuar os primeiros sintomas da depressão, insisti para que ele escrevesse. Deixou duzentos e cinquenta papeletes com letras espremidas e transbordantes de recordações. Mas o que sei dele não é por ter ouvido ou lido... O que sei de sua vida é porque, como disse, eu estava com ele ou, talvez, era com ele... E agora, já morto, ele está em mim. Por isso posso contar sua vida com a verdade de seus testemunhos e a emoção de um sangue que ainda corre em minhas veias. Vou contar, de fato, a vida de meu pai com seus olhos, mas a partir de minha perspectiva. Posso, portanto, afirmar que foi assim que

ele se suicidou. Do mesmo modo, posso também afirmar que, mesmo que parecessem alguns segundos... Meu pai levou noventa anos para cair do quarto andar... (p. 7-9)

E ele prossegue, na primeira página da primeira parte, “3º andar 1910-1931 – O carro de madeira” (p. 13):



Até que a primeira pessoa assume definitivamente como foco narrativo (p. 13):



Aqui, já sabemos que não se trata do mesmo tipo de voz que falava no começo do Prólogo, graças a todo o processo de construção gradual do Prólogo e dos dois primeiros quadrinhos da primeira parte. O narrador não se limita a anunciar a mudança, ele a mostra na prática ao leitor. O gênero discursivo escolhido, pois, assim o permite, como será abordado adiante.

Todas essas reflexões do narrador durante o Prólogo são acompanhadas pelas imagens de seu ainda pai cumprindo rituais aparentemente inofensivos, como uma olhada no espelho para arrumar os cabelos; a constatação de que não há ninguém por perto; o andar furtivo pelo corredor deserto; a subida penosa pelas escadarias, uma vez que o elevador está ocupado; o posicionamento de uma cadeira perto da janela aberta, de onde as cortinas balançam pela ação da corrente de ar; a retirada das pantufas – porque o voo deve ocorrer descalço – e o apoioamento da bengala no batente da janela; e, por fim, o salto definitivo. Todas essas ações corriqueiras, aproximadas pelo zoom aplicado na reprodução dos pés, dos olhos, da janela, culminam naquilo que inicia a narrativa propriamente dita e, ao mesmo tempo, a encerra.

É bastante significativo o fato de a história começar e terminar na mesma ação, até mesmo no mesmo quadro: tanto o primeiro como o último enquadramento reproduzem um ponto de vista do alto e da parte de trás da cabeça de Antonio: não vemos seu rosto, não sabemos qual sua expressão momentos antes da morte. Ele diz as mesmas palavras diante da janela ainda fechada: “Chegou a hora de levantar voo” (p. 7 e 201).



A obra é circular não só nesse sentido, mas nas relações entre os personagens, como a aliança de sangue entre pai e filho; a aliança de ouro do casamento – que também é representado pela forma circular de uma roda gigante em que ele e a esposa passearam durante o primeiro encontro –; a aliança de chumbo da amizade com os camaradas anarquistas durante a Guerra Civil; a bolacha de ouro, Mariavedies, da fábrica Los Sitios, comandada por Antonio e mais três sócios em uma fase mais tardia da vida dele. O nome dessa bolacha, aliás, é um jogo de palavras entre Maravedis, uma moeda antiga da Espanha – outro elemento circular –, e Maria, um tipo de bolacha redonda e doce. Todo esse ciclo é, em seu conjunto maior, a peregrinação infernal com seu ápice na morte de que fala Bergamín.

Retomando a questão da paternidade abordada por Zambrano (2005) ao falar de Sêneca, encontramos um ponto pertinente à obra de Altarriba, conforme descrita até aqui: “[...] un padre tiene que estar dentro de todo

eso y serlo para el hijo, representarlo tan verídicamente que se confunda con ello mismo, que sea su encarnación y como su puebra real, viva” (p. 64). Antonio pai e Antonio filho, pelo vínculo genético e de sangue que os une, se tornam uma só figura a testemunhar uma vida de privações, de tempos de guerra, de crise conjugal, profissional, entre tantos outros aspectos narrados na mencionada obra. O passado de um, pode-se dizer, é presentificado pelo testemunho do outro. Essa história, sob o olhar leitor, se torna real e concreta, ganha movimento, pelas imagens e pelos elementos gráficos do romance gráfico – da mesma forma como no caso da reprodução do mito de Perséfone e da história de Orfeu.

Ainda no foco da constituição desse protagonista, autores como Primo Levi e Dori Laub, de acordo com Márcio Seligmann-Silva (2008), analisaram questões concernentes ao testemunho, como a necessidade e a hibridicidade da escrita dele. O testemunho surge, nas palavras de Levi – convém lembrar, ele próprio, como Laub, sobrevivente do Shoá –, como atividade elementar, uma necessidade de narrar decorrente da sobrevivência daquele que retorna da experiência do campo de concentração ou de algum outro acontecimento de caráter violento. A narrativa se torna, portanto, uma ponte com “os outros”, aqueles que se colocarão no papel de leitores. Ela permite a queda dos muros do Lager, ou campo de concentração, uma visão de dentro (SELIGMANN, 2008, p. 102).

Laub, por sua vez, cunhou a expressão “an event without a witness” (um evento sem testemunha) para se referir ao fato de que aquele que esteve no campo, por sua proximidade aos acontecimentos, não tem condições

de oferecer “um testemunho lúcido e íntegro” (p. 103) graças a sua, digamos, contaminação. Assim, esse testemunho, como documento válido e representativo de uma época, é algo a ser criado em momento posterior, de maior senso crítico, pode-se dizer, o que também é defendido por Levi.

Uma imagem clara desse momento posterior é quando Altarriba filho menciona, em seu “Prelúdio à decolagem”, posfácio do citado romance gráfico, que seu pai lhe fizera relatos orais e deixara anotações confusas sobre seu passado, de caráter mais reflexivo que propriamente narrativo. Com a leitura delas, o autor ganha maior confiança a respeito da história a ser contada, a expressão daquilo que também é parte dele como prolongamento de seu pai. Ele se permite a reflexão e a nova experimentação dos fatos, dando-lhes, enfim, outra oportunidade de vida.

IMAGENS METAFÓRICAS

Um recurso adotado para a expressividade na obra é, em certos momentos, a construção de imagens metafóricas que, para além da mera descrição por palavras, ilustram de modo simbólico sentimentos e pensamentos do protagonista, sejam de angústia, sejam de solidão, sejam de libertação. Cabe dizer aqui, a propósito de certas escolhas efetuadas pelos autores de **A arte de voar**, que a intrincada relação entre palavra e imagem não tem potencial para ser, em qualquer outro gênero, “explorada de forma mais abrangente do que no quadrinho moderno” (McCloud, 2005, p. 149). Essas metáforas visuais se tornam, assim, dentro da produção de “imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada”, definição

conferida por McCloud (2005, p. 9) às histórias em quadrinhos, uma poderosa ferramenta para a aproximação do leitor ao que é narrado; ele é exposto, pois, ao que o protagonista vivencia internamente em certos pontos de virada de sua história.

Uma dessas passagens acontece, por exemplo, quando Altarriba, cada vez mais incomodado com a sociedade de contrabando de carvão com Pablo, seu ex-companheiro da aliança de chumbo, acaba sonhando com sua mãe, recém-falecida. Ele recebera uma carta de sua prima Elvira relatando o fato:

Querido Antonio, cumpro a penosa missão de comunicar-lhe a morte de tia Urbana, a melhor mulher de Peñaflor. Sua mãe faleceu do coração, que, como sabe, sempre foi delicado. Era de dar muito e receber pouco. Morreu perguntando por você, sentindo sua falta, te amava demais... (p. 118).

Logo em seguida à apresentação da carta, há um quadro totalmente preenchido de cor negra, marcando o vazio deixado por aquela perda para o protagonista. É uma pausa necessária para protagonista e leitor assimilarem a notícia trágica.

Na página seguinte (p. 119), dividida em doze quadros, o primeiro deles também é negro, mas desta vez com falas de desorientação: “Onde estou...? Não vejo nada...”, acompanhado de um terceiro quadro negro, mas que começa a se iluminar ao centro. A luz se amplia e uma figura aparece de costas e em plano médio no campo do próximo quadro, dizendo: “É o carvão mais preto e brilhante que vi em minha vida... Parecem diamantes negros...”. O negro da morte, do carvão, se materializa em uma espécie de túnel.



O personagem, que nos três quadros seguintes se revela nu, vulnerável e exposto, rasteja em direção à luz pelo espaço estreito, de aparência orgânica, como em um nascimento. Rompendo à superfície no terceiro desses quadros, a luz está forte demais, cegante – o personagem tenta proteger os olhos com a mão. Só é possível distinguir os leves contornos de uma cama e um chamado: “Filho...”. Sabendo o leitor que esse sonho ocorre logo após a notícia da morte da mãe, não é difícil deduzir quem é a figura que chama.

Uma vez que, nas palavras de Sigmund Freud (2014, p. 90), todos somos capazes de sonhar, e os sonhos são compostos de imagens justapostas – assim como são os quadrinhos, na concepção dada por McCloud –, somos capazes de aceitá-los como uma história por conta de seu conteúdo onírico manifesto, que podemos considerar, no nível do consciente, equivalente a uma narrativa; e do pensamento onírico latente, isto é, o enredo que concebemos em nosso inconsciente. Os sonhos se constroem de maneira

semelhante à forma como são consumidos filmes, romances, contos, histórias em quadrinhos, entre outras formas de expressão. Quanto ao exemplo dado do encontro com a mãe falecida – viva em sonho, em um esperado fenômeno no processo de luto do protagonista – encontramos eco no conceito afirmado por Freud de que cada despertar é como um nascimento, na medida em que o indivíduo “vem à luz” quando acorda (2014, p. 95). É um novo nascimento para Altarriba, um ponto de virada em sua história não só no que diz respeito ao conteúdo dessas imagens, mas na própria forma orgânica como elas se apresentam.

A obscuridade total contrasta com a luz forte em outros momentos, indicando uma relação com figuras mortas. Um exemplo é quando o protagonista e seus sócios estão à procura da bolacha de ouro, que Antonio visualiza como um sol atrás de uma montanha, tão intenso que ele leva uma mão diante dos olhos (p. 160).



Essa visão ocorre após a representação de um funeral, o de Angel, um dos sócios que, mesmo morto, está presente nessa sequência posterior.

Mas logo Antonio percebe que aquilo que ele vê não é o sol, porque a sombra dele se projeta na direção errada. A bolacha dourada, o suposto sol, despenca de seu suporte junto à montanha e cai em cima de Antonio; ela tem um gosto amargo, e o rosto de outro sócio, Fernando, estampado nela – afinal é descoberto que Fernando desviava dinheiro e desaparecera sem deixar rastros, levando a fábrica à falência (p. 161).



Outro exemplo é ao final da obra, quando Antonio sonha estar diante de uma espécie de júri (p. 198): ele não consegue perceber de imediato onde está por ser impedido de enxergar pela claridade, e por fim vê todas as pessoas, já mortas, que foram significativas em sua vida, como seu primo Basílio. Elas lhe irão transmitir um veredicto: o de que Antonio, após 90 anos de condenação à existência forçada, está livre para morrer quando quiser, o que ele faz logo em seguida em seu voo final.



Voltando à passagem do sonho com a mãe, no primeiro dos últimos três quadros da página, o personagem ainda cobre os olhos com a mão, incomodado com a luz, mas já consegue visualizar a idosa deitada em uma cama. Ele chama: “Mãe...”. Na sequência, a claridade os envolve, eles se abraçam e vemos afinal o rosto de Antonio: “Mãe, eu sabia que você não tinha morrido... Que não ia morrer sem se despedir de mim...”. O alívio quanto a sua própria ausência no momento dessa morte se revela no abraço forte na mãe, na lágrima que ele solta. No último quadro, no entanto, a idosa reclama: “Olha como você me deixou... Toda manchada de carvão... Me deixou toda suja...”. E ele responde: “Oh, mãe, foi sem querer...”.



Na outra página, ela completa: “Agora vai ter que me lavar e não resistirei... Vou morrer com certeza...”. Antonio fica consternado: “Não, mãe, não vai morrer, não...”, e ele acorda, suando frio e de olhos arregalados. Somente aí temos uma evidência concreta do sonho: temos, junto ao protagonista, o mesmo estranhamento inicial com as imagens, surpreendendo-nos como ele no despertar súbito. O leitor não é deixado para trás, ele caminha lado a lado com o protagonista – proximidade essa que pode ter o efeito de envolvê-lo ainda mais no processo de leitura.

O contrabando de carvão torna Antonio sujo, e a culpa fica mais intensa quando ele chega a contaminar a própria mãe. É como se a mãe fosse morrer por causa do envolvimento de Antonio com esse tipo de trabalho. Bastam alguns momentos de reflexão, sentado na beirada da cama, para Antonio se vestir e sair decidido a desfazer a sociedade com Pablo. O sonho

é vívido o bastante para que ele afinal procure por uma mudança em sua situação.

Os exemplos aqui citados de sonhos do protagonista nos remetem ao conceito de deslocamento, bastante trabalhado por Freud ao longo de seus estudos. Nas palavras dele, “o deslocamento de ênfase é um dos principais meios de deformação do sonho” (2014, p. 153). Vemos aqui a censura realizada no sonho diurno (tradução mais literal de *Tagtraum*, na escrita original em alemão de Freud – o típico “sonhar acordado”) do protagonista sobre a bolacha que tem “um gosto amargo”, assim como é intragável para ele a forma como os negócios são conduzidos pelos sócios, sem que, no entanto, ele se posicione firmemente contra ela, deixando-se levar. No sonho com a mãe, ela é que se torna suja por conta dos negócios obscuros do filho, a “sujeira” de um aparece no outro. Aquilo que é condenável em certas ações de Antonio – afinal, ele faz parte de todo o esquema do negócio sujo, embora não tenha sido ideia inicial sua – é censurado, pois, nessa deformação manifesta da ideia de sujeira: o filho mancha a honra da família, e isso se reflete nas vestes sujas da mãe durante o contato com ele. Por causa dele, no sonho, ela vai morrer, por causa dessas ações erradas nos negócios a família é desonrada. Por fim, no terceiro exemplo, a decisão para o “voo final” é tomada em um julgamento organizado por todos aqueles próximos ao protagonista, que, no entanto, no mundo real já estão mortos. O deslocamento se concretiza no detalhe de que o protagonista não decide se matar, ele é “liberado” da vida por aqueles que o conheceram melhor. A vivência alucinatória, portanto, nesses casos, se torna benéfica no sentido

de ajudar o protagonista na resolução de situações de maior angústia para ele no estado de vigília.

A memória se estabelece como o Inferno da consciência humana. Como disse Zambrano (2005, p. 26): “Pues todo lo que pertenece al pasado necesita ser revivido, aclarado, para que o detenga nuestra vida”. E esse reviver do Inferno, do grito do herói emudecido pela morte, tem função purificadora, é o voo transcendental e de liberdade tanto do protagonista como de seus prolongamentos. Pode ser a cura para a ferida aberta no peito de onde joram as palavras, a ferida aberta pela toupeira que insiste em cavar cada vez mais fundo de que fala Altarriba no final de sua narrativa (p. 188-189).





REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AltarribaA, Antonio; KIM. *A arte de voar*. São Paulo: Veneta, 2009.
- Bergamín, José. *Dolor y claridad de España* – cartas a María Zambrano. Edição de Nigel Dennis. Sevilla: Editorial Renacimiento, 2004.
- _____. *Fronteras infernales de la poesía*. Prólogo de María Zambrano. Madrid: Huerga y Fierro editores, 2008.
- Cardoso, Zélia de Almeida. *Estudos sobre as tragédias de Sêneca*. São Paulo: Alameda, 2005.
- Duarte, Lélia Parreira (org.). *De Orfeu e de Perséfone: morte e literatura*. Cotia: Ateliê Editorial; Belo Horizonte: Editora PUC Minas, 2008.
- Freud, Sigmund. *Conferências introdutórias à psicanálise (1916-1917)*. Obras completas. v.13. São Paulo: Companhia das Letras, 2014. Disponível em: <<https://www.scribd.com/doc/305631385/freud-sigmund-obras-completas-cia-das-letras-vol-13-Confere-ncias-Introducto-rias-a-Psicana-lise-1916-1917>>. Acesso em: 30 jul. 2017.

- Marco, Valeria de. La representación del olvido histórico: lagunas discursivas. Hipótesis de interpretación del exilio español de 1939. In: GARCÍA-REIDY, A. et al. (coord.). *Historia, memoria e identidad en la literatura hispánica*. València: Universitat de València, 2014.
- _____. Leituras o êxodo republicano espanhol. In: MEIHY, José Carlos Sebe Bom (org.). *Guerra Civil Espanhola – 70 anos depois*. São Paulo: Edusp, 2011.
- MCcloud, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. São Paulo: M.Books, 2005.
- Ministerio de Justicia. Ley de la Memoria Histórica (Ley 52/2007, de 26 de Diciembre). Disponível em:
<<http://leymemoria.mjusticia.gob.es/cs/Satellite/LeyMemoria/es/memoria-historica-522007>>. Acesso em: 20 jul. 2017.
- Seligmann-Silva, Márcio. Narrar o trauma: escrituras híbridas das catástrofes. *Gragoatá*. Niterói, n. 24, p. 101-117, 1 sem. 2008.
- Tamames, Ramón. *La República. La Era de Franco*. Madri: Alianza Editorial, 1977. (Historia de España Alfaguara).
- Zambrano, María. *Séneca*. 3.ed. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.

Una mirada comparativa sobre la edición y circulación de historietas en España y Argentina en el Siglo XXI

Sebástian Gago

Sebástian Gago
Licenciado en Comunicación
Social por la Universidad
Nacional de Córdoba (UNC)
y Doctor en Estudios Sociales
en América Latina por la UNC.
Investigador Asistente del Centro
de Investigaciones y Estudios
sobre Cultura y Sociedad
(CIECS, Conicet y UNC), y
profesor asistente de la Facultad
de Ciencias de la Comunicación
(FCC/UNC).

Contato: shgago@gmail.com

Recebido em: 10 de setembro de 2017

ACEITO EM: 03 de outubro de 2017

PALABRAS CLAVE: historieta; Argentina; España; circulación; visibilidad.

Resumen: En las últimas décadas, la historieta ha ganado reconocimiento entre el público general, instituciones del Estado, medios de comunicación masiva, el ámbito académico y el campo cultural. Este cambio de estatus puede ser entendido en correlación con un proceso de renovación económica y cultural. En España y Argentina, la tradicional industria editorial de historietas desapareció en los años noventa del siglo XX. En el país europeo, el medio se ha tornado una renovada industria que experimentó un crecimiento creativo y una progresiva consolidación editorial. En la nación sudamericana, han proliferado pequeños emprendimientos editoriales autogestivos que revitalizaron un mercado drásticamente reducido desde la crisis de 2001.

Este texto busca examinar las condiciones que produjeron cambios estructurales en la circulación de historietas en España y la Argentina durante las últimas dos décadas. Nuestra hipótesis es que los usos sociales, las prácticas lectoras, los mecanismos de legitimación y las estrategias editoriales son mediaciones culturales entre las historietas y sus lectores. Sin esas mediaciones no puede entenderse que el medio actualmente sea considerado un producto cultural con una legitimidad y visibilidad que no había tenido en el siglo pasado, cuando aún revestía un carácter masivo y popular.

KEYWORDS: comics; Argentina; Spain; circulation; visibility.

Abstract: Currently comics have gained recognition within readers, public institutions, journalism and intellectual and cultural fields. This change can be understood in correlation with a process of social and economic renewal. In box the Spanish and Argentine cases, the traditional comic publishing industry disappeared in the nineties. In the European country, comics became a renewed industry that is facing an increase in sales and a progressive consolidation within the publishing world. In the South American country, following the Argentinean

Crisis of December 2001, small self-managed publishing enterprises have proliferated and they revitalized a small market.

The objective of this research is to examine the social conditions that produced structural changes in the circulation of comics in Spain and Argentina over the last two decades. Our hypothesis is that social uses, reading practices, mechanisms of legitimacy and publishing strategies are cultural mediations between comics and readers. This reorganization in the forms of production and circulation of symbolic goods changed its way of insertion in social life. Therefore, cultural mediations made the Spanish and Argentine comic to be considered as a cultural product with a kind of legitimacy and visibility that it did not have before

INTRODUCCIÓN

Este trabajo estudia comparativamente las transformaciones en la circulación de la historieta y en las representaciones asociadas a estos bienes simbólicos en España y Argentina, durante los últimos veinticinco años. Realizamos un análisis a partir del trazado de una serie de factores contextuales que definen los modos de acceso y contacto entre las historietas y sus públicos.

El enfoque teórico y metodológico con el que trabajamos se asienta en la perspectiva de Pierre Bourdieu, que nos servirá para reconstruir e interpretar los estados del campo de edición y circulación de la historieta en Argentina y España, en un período que va de la crisis del modelo editorial tradicional en la década de los noventa del siglo XX hasta el afianzamiento

del modelo de autor en la década de 2010. Nos apoyamos en estudios previos que hemos realizado dentro de un equipo de investigación situado en la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Trabajamos con base en los conceptos de reconocimiento y visibilidad editorial (Aguilar: García Gil, Moyano y Trentini, 2012, 7, 2017), que son puestos en relación con las condiciones de producción que indagamos: los momentos editoriales y económicos de cada país; el estado de los campos de la circulación —que incluyen canales de distribución, redes de socialización y de información lectora (Bahloul, 2002, 56)—; y las instancias de consagración y visibilidad de la historieta como producto cultural. Entendemos la visibilidad como la capacidad de llegar al público o de ser perceptible por éste (Aguilar, 2012, 7), más allá del lector habitual de historieta.

En vistas a lograr una reconstrucción de las relaciones entre los procesos de circulación de la historieta y sus factores contextuales, seguimos la siguiente estrategia expositiva: a) Sintética descripción de los estados históricos de la producción y consumo de historietas en Argentina y España desde los años noventa al presente; b) Reconstrucción de las estructuras de circulación cultural y de nuevos procesos de socialización cultural; c) Estrechamente relacionado con el punto anterior, los tipos de reconocimiento institucional que la historieta ha recibido en los últimos años.

Finalmente, se concluye formulando algunas líneas de interpretación insertando el proceso de circulación y consumo de las historietas en una historia cultural en la cual estos bienes simbólicos son objeto de diferentes usos e investiduras sociales (Lahire, 2004, 180).

El recorte en el objeto de indagación en torno a ambos países, obedece al hecho de que entendemos que desde estos dos campos historietísticos nacionales podemos pensar los procesos culturales, económicos y sociales que trajeron aparejada una profunda mutación en el medio entre fines del siglo XX y comienzos del siglo actual, situación a partir de la cual la valoración crítica y el reconocimiento autoral comenzaron a gravitar fuertemente como criterios de consagración en un medio históricamente dominado por las reglas del mercado. Este texto da cuenta de un estudio en fase exploratoria, que será enriquecido y complementado con nuevas investigaciones de campo sobre los ámbitos de la historieta española y argentina.

EL CAMPO DE LA HISTORIETA, ENTRE ESCILA Y CARIBDIS

En Argentina y en España, la historieta de aventuras constituye universos que desde sus orígenes han estado constitutivamente dominados por la industria cultural. A partir de los años setenta del siglo XX, el medio experimentó grados crecientes de autonomía, siempre relativa, respecto del campo económico empresarial (con antecedentes en el *underground* norteamericano y el modelo de publicación adulta apuntalada por el editor francés Eric Losfeld en los años sesenta). Es claro en el caso del *boom* del cómic adulto español de fines de los años setenta y comienzos de los ochenta, con el desarrollo de una renovación temática del medio, “criterios estéticos derivados de las conexiones con el extranjero” (Lladó, 2001, 12), nuevos formatos editoriales como los libros de impresión lujosa,

la “celebración de Salones y Exposiciones Internacionales y desarrollo de crítica especializada en el medio que permitieron su afianzamiento en una sociedad cada vez más plural y tolerante” (Lladó, 2001, 13).

En los últimos 25 años, la historieta experimentó una profunda mutación en sus espacios de producción, circulación y edición. El medio adquirió de forma creciente, aunque no predominante, el carácter de un mundo (económico) al revés. La importancia del éxito comercial fue parcialmente reemplazada por la valoración de un capital estético y expresivo. El logro de ese capital de reconocimiento autoral, del “hacerse un nombre”, deriva en una alquimia simbólica (Bourdieu, 1995, 224 y 257) que, en numerosos casos, se traduce en mayores ventas. Consideramos que la valoración de la historieta como producto cultural es un proceso que recorre décadas y tiene correlato en sus modos de circulación y consumo. Las condiciones de producción de ese cambio presentan una serie de similitudes en los mencionados países, y nuestro interés es esbozarlas sintéticamente marcando como punto de partida temporal la crisis de finales del siglo pasado.

A lo largo de la década de los noventa, la historieta argentina sufrió la desaparición de las editoriales tradicionales que habían dominado el campo desde sus orígenes, a raíz de la falta de adaptación de los editores a las nuevas tendencias culturales y económicas globales de la época. Simultáneamente, las políticas económicas estatales habilitaron una apertura comercial que facilitó la importación masiva de cómics norteamericanos y el *manga* japonés. La ausencia de espacios locales para trabajar y publicar, la mayor

autonomía frente al mercado, y la disponibilidad de nuevos medios técnicos, “habilitó la producción por fuera de los géneros dominantes de los medios de masas y, sobre todo, permitió construir una figura de autor” (Reggiani, 2016, 246). Entre la crisis económica y social del país que tuvo su pico en 2001 y el auge de la Web 2.0, fueron generándose las condiciones de posibilidad de un nuevo modelo productivo que se consolidó en el medio: la autoedición.

En el caso español, pensando en términos comparativos, no hubo durante los noventa una crisis terminal sino una reconversión de la industria editorial de historietas, pues el debilitado mercado de revistas de tebeos españoles dio paso a la publicación en álbum de los títulos que venían seriados en *El Víbora*, *Cimoc* y *Comix Internacional* (Guiral, 1993, 17).

Sobre finales de los noventa y comienzos de los 2000, se dieron dos tendencias comunes a ambos países: 1) la reorientación de la actividad de gran parte de los creadores hacia la producción para editoriales del exterior o al trabajo en publicidad, diseño e ilustración (trabajo facilitado por la generalización del uso de Internet); 2) un nuevo despertar editorial y creativo, con el surgimiento de pequeñas y medianas editoras independientes y autogestivas. Lo que aquí nos interesa es poner foco en ese nuevo modelo de autor que reemplazó al tradicional modelo industrial de producción de historietas.

La práctica de la autoedición (característica constitutiva de un fanzine) responde según Williams a un tipo de producción tentativa de alternatividad

que representa por lo menos una iniciativa de diferenciación respecto a las relaciones de producción dominante (Vázquez, 2002).

La autogestión editorial, más allá de la variedad de sus factores causales, nació como una necesidad que con el correr de los años devino virtud. Si observamos los contextos de España y Argentina de la segunda década del siglo XXI, podemos notar una serie de políticas extendidas en buena parte de los sellos independientes, si bien existen variaciones relacionadas con el grado de profesionalización de los editores, la estrategia de negocio, el volumen y la mayor o menor diversificación del catálogo de publicaciones y la mayor o menor masividad en la circulación de sus productos -que pueden alcanzar el circuito *mainstream* o limitarse a ámbitos de circulación reducidos y de perfil más cultural (Coppari, 2015, 3)—. Esas políticas editoriales consisten en dar más espacio a autores nacionales dentro del catálogo, generar una política de autor consistente, promover la continuidad laboral de un creador dentro de la editorial, apoyar a nuevos historietistas, y promover la originalidad y la libertad creativa respetando estilos de cada autor.

La emergencia del modelo de autor, en reemplazo del modelo de entretenimiento, transformó a la historieta como campo cultural: de ser un apéndice de la industria editorial, sometido a las leyes del mercado y donde el autor era un asalariado que debía ajustarse a los criterios de la empresa, pasó a constituirse en “un campo de límites expandidos en donde el historietista tiene múltiples canales de inserción profesional, atravesando los territorios del cine, la gráfica publicitaria, las artes visuales o el diseño”.

(Vázquez, 2014). En este nuevo escenario, prácticamente “ha dejado de existir el autor profesional, pues ya casi nadie puede vivir de su trabajo” (Pons, 2017)¹. El autor argentino Diego Parés, se pronuncia acerca de esa tensión entre la condición de artista y de profesional de la historieta:

[La historieta] Se va a transformar en algo como la poesía. El que quiere hacerla la hace, y el que se quiere cagar de hambre, se caga. Yo recién hace dos años que quedé estable en [el diario] *La Nación*, pero hasta que mi hija cumplió los cuatro años me mantuve *freelance*. Siempre fue a los saltos: hoy laburo, mañana no sé. Hoy la historieta tiene exposición en los diarios, no en las revistas. Ahí es donde terminó la cosa... Y donde empezó también ¿no? (Parés en Gandolfo y Turnes, 2013)

En este panorama, los cambios en las lógicas de producción y edición han afectado la representación que la sociedad se hace sobre la historieta. El guionista, investigador y crítico argentino Federico Reggiani considera al respecto:

(...) ahora empieza a mirar la historieta el mundo hipercodificado de la alta cultura. Estamos entre Escila y Caribdis: cuando no te agarra del cuello la mano invisible del mercado, te marcan la cancha las reglas del arte (...) Basta que una historieta se edite como un libro (¿y cuántas otras opciones nos quedan?) para que se novelice. No sorprende entonces que los historietistas empiecen a tener como destino y modelo un libro y, en tanto libro, una novela. Una de las muchas anomalías de *El Eternauta* es ese temprano destino de libro, esa voluntad de novela que habilitó su rara

1 Entrevista inédita realizada por el autor al especialista en cómic Álvaro Pons, en Valencia, España, febrero de 2017. (Pons, 2017, entrevista inédita)

canonización. No nos olvidemos que una historieta que también es una novela es más fácil de editar y de reeditar. (Reggiani, 2010)

La transformación del medio historietístico, asimismo, se expresa en las tendencias de mercado, que presentan similitudes en ambos escenarios nacionales estudiados. En 2016, las firmas Panini Comics (Marvel), ECC (DC Comics) y Planeta de Agostini (Star Wars), juntas absorbieron el 46,33% del mercado editorial español (Redacción de Tebeosfera, 2016). Si tenemos en cuenta que el grueso del negocio de esos tres grupos editoriales lo conforman los productos enunciados entre paréntesis, deducimos que las traducciones de cómic estadounidense dominan actualmente el mercado en el país ibérico. El resto es repartido principalmente entre sellos independientes, algunos de un importante caudal de negocios como Norma (que mayoritariamente traduce obra francesa, japonesa y estadounidense) y otros como Astiberri que apuntan más a la edición de novela gráfica de autores nacionales. En la Argentina la situación no es muy distinta, pues desde hace más de veinte años la mayoría de los lectores satisfacen sus necesidades “con ediciones locales e importadas de cómic o manga extranjeros” (von Sprecher, 2005, 3). Tras el quiebre del modelo editorial tradicional, son las empresas transnacionales las que se convirtieron en dominantes en el campo directa o indirectamente (von Sprecher, 2005, 3) tanto en Argentina como en España.

Finalmente, la transformación del campo editorial se plasma en las tiradas. En España, dentro del período 2008-2015, la tirada promedio ha pasado “de 5.000 ejemplares por título a 2.800” en el ámbito de la

edición de cómic impreso de todo tipo (Redacción de Tebeosfera, 2016). En el país sudamericano, las historietas que contienen obra argentina de primera edición alcanzan tiradas limitadas, estimativamente entre 500 y 1.000 ejemplares.

LA CIRCULACIÓN Y EL CONSUMO: FACTORES CLAVE

Hemos reconstruido sintéticamente las modificaciones en la producción y edición de historietas en Argentina y España en contextos de crisis a partir de los años noventa. La desaparición de las editoriales masivas tradicionales, y con ellas de una importante franja de lectores, corrió simultáneamente a la aparición de nuevos dispositivos editoriales y nuevas formas de socialización lectora, que incidieron en la circulación y las prácticas de recepción de historietas. Estos factores afectaron las representaciones – valoraciones, clasificaciones, categorizaciones— que la sociedad se hace sobre esta forma de narrativa secuencial.

En primer lugar, la renovación de la historieta en Argentina y España fue apuntalada por pequeñas editoriales (en el caso de España se agregan algunos sellos preexistentes, como Norma y La Cúpula) que cambiaron la naturaleza material, cultural y simbólica del medio. Desde finales de los noventa, la llegada al público lector se convirtió en el mayor desafío para estos editores —que en algunos casos también son autoeditores. En el caso argentino, las publicaciones de pequeños sellos independientes ocupan un lugar marginal dentro de la oferta de la mayoría de las tiendas especializadas o “comiquerías” —en castellano argentino- (García Gil, Moyano, Trentini,

2017, 3). Cuentan con menor visibilidad si las comparamos con la oferta de cómic estadounidense y de manga y con libros de editoriales nacionales de mayor trayectoria (en el caso argentino, los sellos Colihue, Ediciones de la Flor y otras nuevas pero bien posicionadas en el mercado como Editorial Común). ¿Cómo lograr la visibilidad? Entendemos la visibilidad como

(...) la posibilidad de ver objetos a una determinada distancia, es decir que a mayor visibilidad, a menor ruido visual, se verán mejor los objetos más lejanos. (...) de lo que se trata es de hacer visible, es decir develar, hacer pública, la producción editorial: mostrarla, ponerla a disposición de un lector existente o, si no existe, trabajar para construirlo (Aguilar, 2012, 7).

El relativamente reciente ingreso de la historieta al mundo del libro y a la consideración de la crítica cultural en los medios de comunicación masiva de España y Argentina, representa un cambio cultural que tuvo incidencia en los modos y contextos de apropiación lectora y de circulación (Bourdieu, 1988, 266-267). El especialista español Álvaro Pons interpreta este fenómeno en los siguientes términos:

Es indudable que el concepto de novela gráfica ha tenido éxito en España porque lo que ha conseguido es romper esa consideración infantil de cómic para que la gente se acerque al cómic y lo ha conseguido de dos maneras. Por un lado ha roto la frontera de la prensa, porque la prensa ha empezado a dar atención al cómic, y por otro, ha roto otra frontera todavía más importante, que es la distribución en librerías generalistas. (Pons, 2017)²

2 Entrevista inédita realizada por el autor al especialista en cómic Álvaro Pons, en Valencia, España, febrero de 2017. (Pons, 2017, entrevista inédita)

El libro se impuso como formato editorial de la historieta. Este fenómeno es relativamente reciente, si bien desde hace por lo menos cuarenta años, editoriales argentinas y españolas —en su mayoría ya desaparecidas— comenzaron a ofrecer historietas editadas en formato de volumen para colecciónar (libros recopilatorios y también series de fascículos que se sucederían por varios años) frente a la fugacidad de la revista de kiosco (Vázquez, 2010, 215). El cambio de formato vino acompañado, desde inicios del siglo XXI, en nuevos canales de distribución y comercialización:

1) La venta de historietas en las librerías generalistas —lugar de cultura distinguida o culta—, constituye un modelo de distribución y comercialización que complementa a las comiquerías. Su objetivo es que el producto trascienda el público comiquero y “salir también de la consideración infanto-juvenil que ha tenido siempre el cómic” (Pons, 2017) ligada no a la cultura del libro sino al modelo de entretenimiento.

2) La constitución de un circuito de convenciones y festivales de cómics, que en España ya cuentan con una sólida institucionalización y periodicidad que se remonta a tres décadas atrás. En estos eventos tiene lugar la venta directa al público, a través de la modalidad de feria de *stands* o puestos. Este sistema reporta mayores beneficios económicos al editor o autoeditor, por el hecho de evitar el pago de comisión al distribuidor, y otro tipo de beneficios de tipo social y simbólico, tales como la visibilidad que logran las obras y sus creadores frente al público y la posibilidad de

hacer contactos con otros autores y editores. En ese sentido, los eventos de historietas funcionan como espacios de encuentro donde los sellos editoriales independientes surgidos en los últimos veinte años cobran protagonismo. Se trata de instancias que posibilitan “la conformación de comunidades de lectura que tienen un fuerte núcleo copresencial e interactivo” (Vanoli en Coppari, 2015, 5)

3) Otra forma de distribución y circulación no menos importante son los espacios virtuales de publicación y difusión de historietas, y de reflexión y crítica sobre este medio. Los webcomics (por citar pocos ejemplos, *Tiktok* y *El Estafador* en España, e *Historieta Reales* y *Loco Rabia ezine* en Argentina), surgieron durante la década de los 2000 y resultaron un factor dinamizador del campo, pues desde el mundo virtual influyeron al mercado de la publicación de historietas en papel y proyectando autores a otras instancias (Lomsakov, 2010, 10). Estas plataformas, surgidas con un fin similar al del *fanzine*, sirven a dos necesidades esenciales: a) se constituyeron como espacios de transmisión del trabajo de autores, que permiten el acceso gratuito para el lector y estimulan ventas posteriores; b) son espacios de vínculo social e intercambio y debate con el público (Caraballo, 2010, 4), que no es sino una forma eficaz de alcanzar nuevos lectores.

Como “pensar una historieta sin considerar sus condiciones de publicación es un despropósito” (Reggiani, 2009), es necesario tener en cuenta a los *weblogs* y a las redes sociales digitales como herramientas de difusión, publicación e intercambio. Son hoy estas plataformas sociales los

principales canales de información y de socialización lectora (Bahloul, 2002), que posibilitan el conocimiento y reconocimiento de las obras y autores. El campo de la historieta, al volverse un ámbito cultural dotado de una mayor reflexividad y que presenta una creciente intensidad y horizontalidad en la interacción entre productores y consumidores, encuentra en la sociabilidad virtual su mejor recurso para publicitarse y lograr visibilidad en el espacio público. En ese sentido, Facebook se tornó una herramienta de publicidad de los editores y autores, reenviando al lector a contenidos publicados en los webcomics, los cuales pueden “alcanzar audiencias insospechadas” (Caraballo, 2010) que exceden al consumidor habitual de historieta. En este sentido, “los editores acuerdan en que la difusión por internet es un estímulo para que los lectores se acerquen a comprar las obras a librerías o eventos” (García Gil, Moyano y Trentini, 2017, 5) o para que opten por la compra en las tiendas online de las editoriales.

La circulación de las historietas se ha restringido y ralentizado, como efecto del cambio en la materialidad del soporte y al encarecimiento del producto, y de un cambio en las representaciones sobre este bien cultural. Actualmente, las historietas no se canjean ni se desechan, son conservadas por los lectores. Este fenómeno de apropiación material y simbólica es parte de un nuevo paradigma cultural. Un formato e impresión lujosa (tapa dura, papel de alta calidad), paratextos en el interior (prólogo de un especialista o crítico, reseña del autor) y la venta en librerías generalistas, constituyen recursos legitimadores que jerarquizan la historieta como objeto digno de

lectura de tipo literaria (Reggiani, 2009), condicionando de esa manera la circulación del bien cultural (Fernández y Gago, 2012, 86).

Nos hemos hecho mayores, en el cómic hemos entrado en el modelo de la cultura general, y ya de repente nos damos cuenta que ganando la consideración de cultura adulta, perdiendo esa consideración de cultura infantil, hemos perdido también ese otro aspecto que tenía y que era que se vivía de ser profesional de hacer dibujitos para niños (Pons, 2017. Entrevista inédita).

Vemos cómo el problema de la escasa visibilidad y la pérdida de masividad de la historieta encontró una salida para editores y autores. Recluidas en comiquerías (las cuales, como tendencia, priorizan la oferta de material importado de origen norteamericano y japonés), las historietas locales de España y de Argentina se reposicionaron creando nuevos canales de acceso y adquisición y nuevos públicos.

LAS INSTANCIAS DE CONSAGRACIÓN

¿Qué posición ocupa hoy la historieta en el sistema de legitimidades culturales?

La naturaleza material y simbólica de este lenguaje expresivo ha cambiado en las últimas décadas, y en ese proceso tomaron parte los modos y contextos de apropiación y circulación cultural (Bourdieu, 1988, 266-267). Sin la pretensión de reconstruir los sistemas de relaciones que el medio históricamente fue entablando con la “esfera de bienes ampliados” (la industria del entretenimiento, materializada en películas comerciales,

historietas, televisión), y con la “esfera erudita” de la cultura (literatura, pintura, y ciertas regiones del cine independiente) (Ortiz, 2005, 112), pondremos foco en un tipo de condiciones que posibilitaron que la historieta pase a formar parte del universo de obras dignas de valoración estética: las instancias de consagración.

Los veredictos de la crítica y el periodismo especializado que circula en medios de comunicación alternativos, blogs de historietas y en la prensa masiva, las premiaciones en concursos y salones de cómic, el reconocimiento de las instituciones del Estado (mediante la creación de museos de historieta y humor gráfico, las bibliotecas públicas que disponen de historietas de todos los géneros, las escuelas donde la historieta es material de lectura y estudio, las subvenciones del Estado a eventos específicos y publicaciones del medio y el financiamiento dado a proyectos de investigación académica sobre historietas), constituyen instancias de consagración de los autores y de sus obras.

Estas prácticas, gestos y medidas provenientes del campo de la cultura y del Estado no se producen de la misma manera si comparamos los dos países que constituyen nuestras unidades de análisis. Citaremos una serie de políticas estatales españolas, que en Argentina no alcanzan el grado de desarrollo que presentan en el país ibérico. Estas medidas contribuyen a la visibilidad, el reconocimiento y la sostenibilidad de la historieta, promoviendo asimismo el encuentro del público con este producto cultural.

En primer lugar, en España existen redes de bibliotecas públicas, repartidas en cada comunidad autónoma, que han creado “comitecas” o departamentos de cómics, con una inversión importante en este tipo de bien cultural. Un caso es la Red de Bibliotecas Públicas de la Comunidad de Madrid, cuya “Comiteca” dispone de más de 70.000 cómics de todos los géneros y épocas, así como una selección de libros de crítica, historia y técnica del cómic³.

La inversión pública en cómic es importante porque ayuda a que las librerías especializadas vendan mucho producto. La expansión del modelo de las socialdemocracias en Europa facilitó la creación y gestión de muchas bibliotecas públicas, que era aportar un contenido que sea atractivo para los lectores, y buscar que el lector pueda interesarse. Entonces empiezan a comprar cómics, a los niños pero también a los mayores. (López Catalán, 2017)⁴.

En segundo lugar, existe en España el Premio Nacional del Cómics, un encuentro que desde 2007 es convocado y organizado anualmente por el Ministerio de Cultura del país ibérico. Su objetivo es impulsar la industria española de historietas y dotar de reconocimiento a los autores, quienes además, en caso de resultar ganadores, reciben un beneficio económico.

Este tipo de políticas culturales se suman a los festivales, salones y muestras dedicados anualmente al llamado noveno arte y que reciben apoyo del sector público. Estos eventos surgieron durante la Transición

3 Información extraída del sitio web Bibliotecas de la Comunidad de Madrid.

4 Entrevista inédita realizada por el autor al especialista en cómic Álvaro Pons, en Valencia, España, febrero de 2017. (Pons, 2017, entrevista inédita)

española y años inmediatamente posteriores, como por ejemplo el Salón Internacional del Cómics de Barcelona (desde 1981), el de Gijón (desde 1976), el de Bilbao (desde 1977) y el de Granada (1994). El objetivo de estos festivales no es sino fomentar la historieta entre el público, los medios de comunicación y la industria editorial, proyectando autores y editores españoles internacionalmente.

El ingreso de la historieta en las bibliotecas públicas y la creación de un premio nacional, son medidas que generaron condiciones para que las narrativas gráficas adquieran un valor de producto cultural relevante. Merced a la importancia internacional que ha cobrado el Salón Internacional del Cómics de Barcelona, los autores que pasan por ahí y son premiados, luego figuran en la prensa, la radio, la televisión y en el mundo virtual de las redes sociales, y sus obras adquieran mayor reconocimiento y visibilidad.

Esta serie de instancias y circunstancias no presentan el mismo tipo de impulso ni sistematicidad en la Argentina, empezando por el hecho de que no existe un premio nacional ni presupuestos orientados a la adquisición de historietas en archivos y bibliotecas públicas. Si bien la Biblioteca Nacional, sita en Buenos Aires, cuenta con el Archivo de *Historieta y Humor Gráfico Argentinos* (sostenido principalmente en base a donaciones de publicaciones realizadas por particulares), no existen réplicas en menor escala de entidades similares en otras regiones de la extensa nación sudamericana. Existen casos como la “Comicteca” del Centro Cultural España Córdoba, institución dependiente de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo y la Municipalidad de

Córdoba (Argentina), aunque ese tipo de iniciativa pública no es común a todas las provincias o grandes municipios. Por otra parte, en la década del 2000 el circuito de eventos de cómics creció en Argentina (Lomsacov, 2010, 3). No obstante, de las convenciones internacionales de historieta de mayor envergadura del país meridional, ha sido sólo Crack Bang Boom -iniciada en 2010 en la ciudad de Rosario- la que ha logrado consolidación y permanencia. La sostenibilidad del apoyo económico oficial a estas instancias culturales ha fluctuado de acuerdo a la orientación ideológica de cada Gobierno. Una precariedad en materia de políticas públicas que impidió en 2016 la realización del festival internacional Comicópolis, iniciado en 2013 con una cadencia anual como parte de la Feria de Arte, Ciencia y Tecnología Tecnópolis, y cuyo retorno en 2017 lo encontró sin el apoyo del Estado —por lo cual se cobró entrada al público asistente, siendo que en las tres primeras ediciones el ingreso fue gratuito—.

De todas maneras, tanto en el caso argentino como en el español, el aporte del Estado a los festivales de historieta “en lo simbólico implicó una mayor legitimación del evento frente a la prensa y ante sectores del público en general, no tan habitués del ambiente ‘comiquero’” (Lomsacov, 2010, 4). Más allá de ese apoyo oficial, los eventos constituyen hechos culturales fundamentales

(...) por cuanto representan transmitir al público la producción más reciente permitiendo con ello contactar directamente. Este tipo de manifestaciones permiten el acercamiento entre lectores, dibujantes, agentes editoriales y críticos, adoptando planteamientos de feed-back

desde el momento que permiten a las partes interesadas una mayor toma de conciencia de la problemática del cómic y de las exigencias del público en un momento dado. (Lladó, 2001, 13)

Esa toma de conciencia de la relevancia de las narrativas dibujadas como expresión cultural y la mayor reflexividad generada en torno al medio, se expresa en la consolidación de círculos expertos, entre los que tenemos dos grandes grupos: a) la crítica y el periodismo especializado en historieta, cuyos trabajos de reflexión y divulgación se canalizan a través de plataformas específicas virtuales y en medios de comunicación masiva, b) grupos académicos universitarios de España y de Argentina que estudian la historieta desde hace unos veinte años. La creación de proyectos de investigación científica, el incremento de publicaciones académicas y la realización periódica de congresos sobre la materia, son posibles gracias al financiamiento del Estado a través de subvenciones y becas. Con lo cual ha nacido una nueva posición en el campo de las narrativas dibujadas, la del investigador científico, que se suma a las de críticos, periodistas especializados, lectores, autores, editores, curadores o comisarios, libreros y distribuidores.

CONCLUSIÓN

En este trabajo ofrecemos un panorama del cambio sociocultural producido en el campo de la historieta en España y Argentina desde los años noventa al presente. Ese cambio puede ser simbolizado con la etiqueta **novela gráfica**, que expresa la tensa relación entre producción/consumo

masivos y producción/consumo reducidos a un ámbito intelectual/artístico. Uno de los factores contextuales que condiciona la relación de los lectores con las historietas es la posición que ocupa esta forma narrativa en la jerarquía de géneros narrativos en un determinado ámbito cultural. Llamar a una historieta *novela gráfica* no es sino una operación de revalorización que guarda relación con la creciente ganancia de autonomía artística de este campo cultural a partir del quiebre de los años noventa. Autonomización relativa que se complementa con la aparición de instancias de consagración específicas que hacen que el prestigio y la eventual consagración de un creador formen parte de una trama más densa que va más allá del éxito comercial. Los festivales de historietas, las presentaciones de revistas o libros, los espacios virtuales de difusión de historieta, reflexión y crítica e incluso de intercambio entre autores y lectores, el aporte que el Estado hace al medio a través de diferentes medidas simbólicas y económicas, la consolidación de un sector académico que estudia el campo, el ingreso del medio a las librerías generalistas y los recursos legitimadores y de jerarquización como la escritura y firma de prólogos —prácticas originaria de la literatura-, son todas instancias que han jugado, y juegan, un papel relevante en la posibilidad de que una historieta pase a formar parte del universo de obras dignas de valoración crítica y estética con iguales derechos que cualquier otra disciplina artística.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguilar, Anna. “Visibilidad en las editoriales universitarias: el encuentro con el lector”. Ponencia presentada en *Primer Coloquio Argentino de Estudios sobre*

- el Libro y la Edición*. FaHCE/UNLP: 2012. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1918/ev.1918.pdf
- Bahloul, Joëlle. *Lecturas precarias. Estudio sociológico sobre los “poco lectores”*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- Bourdieu, Pierre. *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. Madrid: Taurus, 1988.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Caraballo, Laura. “Historieta argentina: del fanzine al Weblog”. Ponencia presentada en *Segundo Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual*, FBA/UNLP: 2010.
- Coppari, Lucía. *Producción de experiencias de sociabilidad en pequeñas editoriales de literatura de Córdoba*. Ponencia presentada en VIII Seminario Regional (Cono Sur) ALAIC. *Políticas, actores y prácticas de la comunicación: encrucijadas de la investigación en América Latina*, ECI/UNC, Córdoba: 2015.
- El Portal del Lector. Bibliotecas de la Comunidad de Madrid. Disponible en: http://www.madrid.org/cs/Satellite?cid=1354289788085&language=es&pagename=PortalLector%2FPage%2FPLEC_contenidoFinalNavegable. Acceso en 10 sept. 2017.
- Fernández, Laura y Gago, Sebastian. “Nuevos soportes y formatos. Los cambios editoriales en el campo de la historieta argentina”. In: *Cultura, Lenguaje y Representación*, vol. X, Universitat Jaume I, España: 2012, 83-96. Disponible en: <http://www.e-revistes.uji.es/index.php/clr/index>.
- Gandolfo, Amadeo; Turnes, Pablo. “Entrevista con Diego Parés”. In: *Entrecomics*, Buenos Aires, 16 dic. 2013. Disponible en: <http://www.entrecomics.com/?p=95212>
- García Gil, Juan Cruz, Moyano, Ramiro; Trentini, Juan Martín. “Prendefuego: estrategias de visibilidad de un colectivo editorial en Argentina”. Ponencia

- presentada en *Jornadas de Historieta y Arte Emergente*. Aún no publicada. FCC/UNC, Córdoba, Argentina: 2017
- Guiral, Antonio. *Veinte años de cómic*. Barcelona: Vicens Vives, 1993.
- Lahire, Bernard (comp.). *Sociología de la lectura*. Barcelona: Gedisa, 2004.
- Lladó, Francesca. *Los cómics de la transición (el boom del cómic adulto 1975-1984)*. Barcelona: Glénat, 2001.
- Lomsacov, Iván. “El campo de la producción, edición y distribución de historietas realistas en Argentina entre 2003 y 2009”. In: Estudios y Crítica de la Historieta Argentina, UNC, Argentina: 2010. Disponible en: https://historietasargentinas.files.wordpress.com/2010/07/lomsacov_campo2003-2009.pdf.
- Ortiz, Renato. *Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2005.
- Pons, Álvaro 2017. Entrevista inédita. Realizada por Sebastián Gago al especialista en cómic Álvaro Pons. Valencia, España, febrero de 2017.
- Redacción de Tebeosfera: “La industria de la historieta en España en 2016”. In: *Tebeosfera Tercera Época*, 2, Sevilla: 2016. Disponible en: https://www.tebeosfera.comhttps://www.tebeosfera.com/documentos/la_industria_de_la_historieta_en_espana_en_2016.html
- Reggiani, Federico. “Quisiera ser literatura: el prólogo como recurso de legitimación en la edición de libros de historieta en Argentina. El caso de la Biblioteca Clarín de la Historieta”. Ponencia presentada en *VII Congreso Internacional ORBIS TERTIUS*. FaHCE/UNLP: 2009.
- Reggiani, Federico. “Forma de libro, certificado de obediencia”. In: *Hablando del asunto*, Argentina: 2010. Disponible en: <http://hablandodelasunto.com.ar/?p=7219>
- Reggiani, Federico: “De la aventura a la autobiografía: crisis del realismo y crisis del yo en la historieta”, en Miguel Hernández Communication Journal, nº7,

Universidad Miguel Hernández, Elche-Alicante: 2016, 237-255. Disponible en: <http://mhjournal.org/%5blink%20del%20art%C3%ADculo%5d>

Vázquez, Laura. "La industria de la historieta argentina en el último cuarto del siglo XX". In: *Tebeosfera*, España: 2002. Disponible en: <http://www.tebeosfera.com/1/Documento/Articulo/Industria/Argentina/1976a1989.htm>

Vázquez, Laura. *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Paidós, 2010.

Vázquez, Laura. 'Historieta argentina: "La relación autor-lector se transformó y nos obliga a revisar viejas fórmulas teóricas"'. In: Sitio web del Conicet. Argentina, febrero de 2014. Disponible en: <http://www.conicet.gov.ar/historieta-argentina-la-relacion-autor-lector-se-transformo-y-nos-obliga-a-revisar-viejas-formulas-teoricas/>

von Sprecher, Roberto: "El campo de la historieta realista en Argentina y la globalización neoliberal". Ponencia presentada en *III Congreso Panamericano Integración comercial o diálogo cultural ante el desafío de la Sociedad de la Información*. FSOC/UBA: 2005.

Memoria histórica en viñetas: representaciones de la Guerra Civil Española a través de la narrativa gráfica y los testimonios familiares.

Carla Suárez Vega

Carla Suárez Vega

Carla Suárez Vega es estudiante de Doctorado en la University of Massachusetts Amherst, dentro del programa en Literatura y Lingüística Hispánicas. Es licenciada en Filología Inglesa por la Universidad de Oviedo, donde también obtuvo un Máster en Género y Diversidad. Actualmente su investigación se centra en las narrativas españolas contemporáneas, en especial las narrativas gráficas, los cómics y el cine, desde los estudios culturales y la teoría de género.

Contato: csuarezvega@umass.edu

Recebido em: 12 de setembro de 2017

Aceito em: 24 de outubro de 2017

PALABRAS CLAVE: Novela gráfica; Guerra Civil Española; memoria histórica; postmemoria; cómics.

Resumen: Este ensayo explora la forma en la que las narrativas gráficas están creando representaciones de la Guerra Civil Española a través de los testimonios familiares. La popularidad de los cómics y las novelas gráficas en España ha crecido en los últimos años y muchas de estas publicaciones se centran en diferentes aspectos de la memoria histórica y cuestionan los discursos hegemónicos que cuarenta años de dictadura establecieron como incuestionables. A través de testimonios y recuerdos familiares, novelas gráficas como *El arte de volar* (2009) de Antonio Altarriba y Kim o *Un médico novato* (2014) de Sento Llobel proponen testimonios alternativos que resuenan en el lector por su familiaridad y ponen de manifiesto la necesidad de revisar los discursos históricos sobre la memoria y de crear un espacio para el diálogo, con el fin de renegociar un trauma que aún está presente y que afecta a las generaciones posteriores que, pese a no haber vivido este momento histórico, lo toman como propio a través de estas historias familiares que les ayudan a entender un pasado que se ha silenciado en las instituciones.

KEYWORDS: Graphic novel; Spanish Civil War; historical memory; postmemory; comics.

Abstract: This essay examines how graphic narratives are creating representations of the Spanish Civil War through the testimony of family members. The popularity of comics and graphic novels in Spain has increased in recent years and many of these new publications revolve around different aspects of historical memory. This narratives question hegemonic discourses that had been established during the 40 year long dictatorship and that have been constructed as unquestionable. Through the testimonies and the memories of family members, graphic novels such as Antonio Altarriba and Kim's *El arte de volar* (2009) or Sento Llobel's *Un médico novato* (2014) propound alternative testimonies that echo in the reader's mind due to their familiarity. These novels showcase the need for a dialogue and

a space where to renegotiate a trauma that is still present and that has an effect in the later generations, who haven't lived this traumatic past but who still feel it as its own through these familiar memories and narratives that help them understand a past that has been silenced in the institutions.

1. INTRODUCCIÓN

I have frequently been struck by the fact that the only historical knowledge they had about Spain's past was transmitted to them by their families.
(Labanyi, 2000, 67)

La Guerra Civil Española que tuvo lugar entre 1936 y 1939 es, sin lugar a dudas, uno de los hechos históricos más relevantes del siglo XX. Este conflicto, pese a tratarse de una guerra civil, tuvo repercusión internacional y ha sido, y sigue siendo, objeto de estudio y debate académico, así como tema principal en gran parte de la producción cultural española, especialmente filmica y literaria. Los cuarenta años que duró la dictadura franquista han marcado el discurso histórico e institucional sobre la Guerra Civil Española ya que durante este tiempo se articuló una historia nacional inamovible e incuestionable, mantenida mediante la represión y que ha prevalecido como discurso oficial de forma hegémónica. La oposición pública a esta versión de los hechos ha sido muy limitada, siendo el silencio la opción más extendida por miedo a las represalias. Aún hoy en día se

puede ver la falta de debate social sobre este periodo tan relevante de la historia, el cual parece que no tener cabida en la mayoría de los espacios públicos, como pueden ser los medios de comunicación, la política o la educación.

Frente a esos silencios forzados en la esfera social se pueden encontrar las narrativas que sí han tenido lugar en el ámbito privado y que han ido transmiéndose de generación en generación, con el fin de responder a los muchos interrogantes que los discursos dominantes no podían contestar o, simplemente, ignoraban. Estas historias familiares no sólo tienen un gran peso a nivel personal e individual, sino que pueden aportar mucho al discurso histórico y a la memoria colectiva. A través de estas narraciones individuales y estos acontecimientos personales se pueden recrear vivencias comunes desde diferentes perspectivas y crear un discurso alternativo. Estas historias sirven además a modo de memoria familiar intergeneracional, ya que son un testigo que se pasa de generación en generación y que facilita la comprensión y el proceso de duelo por una historia que no ha sido vivida, pero que aún tiene repercusión en el presente.

No obstante, desde las instituciones y desde la esfera política ha habido intentos por modificar ese discurso hegemónico establecido y mantenido por la dictadura franquista y sus herederos políticos. Durante los primeros años del siglo XXI, llegaron los primeros cambios que buscaban recuperar la historia olvidada y silenciada y crear un espacio de discusión y diálogo. Con la creación de agrupaciones como la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica, fundada en el año 2000, o la aprobación de la

Ley de Memoria Histórica de 2007, parecía haberse abierto ese espacio para la revisión y la reconsideración de la historia, pero las trabas políticas y los cambios de gobierno han entorpecido el avance hacia un estudio profundo de esta época que sigue pendiente de ser procesada y analizada. Frente a esta falta de actuación desde los estamentos oficiales y desde la política se ha erguido la producción cultural y académica. La producción filmica sobre la guerra, las narrativas gráficas y literarias o los estudios sobre la memoria son cada vez más abundantes y buscan de/reconstruir y analizar un pasado que aún está presente.

Al igual que ha ocurrido en otros campos como las novelas o el cine, cabe destacar cómo en los últimos veinte años ha habido un gran cambio en el mercado del cómic en España y ha comenzado a proliferar la publicación de novelas gráficas que giran en torno a la temática de la guerra civil y de la postguerra. A través de un medio de carácter popular como es el cómic, muchos autores y autoras han descubierto el formato a través del cual expresar esas historias personales que no tenían cabida en la historia oficial y que habían quedado relegadas al plano privado. Mediante autobiografías y narrativas familiares se busca crear una memoria social y colectiva en la que quepan nuevos discursos. Del mismo modo, algunos autores han recurrido a este medio que goza de gran popularidad hoy en día para revisar y reeditar textos de corte historiográfico desde la narrativa gráfica, intentando de este modo llegar un público más amplio.

2. EL AUGE DE LOS CÓMICS EN ESPAÑA

La popularidad de los cómics y las narrativas gráficas en España, al igual que en el panorama internacional, ha ido en aumento en los últimos años y el lugar que estos ocupan en las librerías es cada vez más amplio. El número de títulos publicados ha crecido de forma exponencial y las temáticas y los formatos se van ampliando a medida que el público lector y consumidor de estas narrativas aumenta y se compone de una demografía más diversa. La creación de galardones específicos para este género, como el Premio Nacional del Cómic, que se entrega anualmente desde 2007, o la concesión de la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes a más de media docena de historietistas y dibujantes desde el año 2000, han contribuido al reconocimiento institucional y mediático del cómic dentro de la península.

Como afirma Santiago García, el auge de la novela gráfica en España está muy ligado a la internacionalización del género y, algunos de sus mayores éxitos, como es el caso de *Arrugas* (2007), de Paco Roca, o *Paracuellos* (1976-2003), de Carlos Giménez, vinieron mediados a través del mercado francés “*Arrugas* was produced by a French publisher, Delcourt, and Astiberri, the Spanish publisher, purchased the rights from the French publisher and translated the work as it were another French comic” (2015, 180). En el caso de Giménez su trabajo como historietista fue premiado con la Medalla al Mérito en las Bellas Artes en el año 2003, pero su obra *Paracuellos* gozó de más reconocimiento en Francia, donde incluso obtuvo el premio del Festival International del Comic de Angoulême

en 2010. (García, 2015, 180). En España, su historieta sobre los niños de la postguerra en los internados de Auxilio Social no comenzó a tener repercusión hasta años después de su publicación en un único volumen titulado *Todo Paracuellos* (2007).

La serie *Paracuellos* es también muy relevante dentro del cómic español ya que es una de las primeras obras, y sin duda la más conocida y estudiada, en tratar el tema de la memoria histórica a través de las viñetas. A día de hoy, el mercado del cómic español está repleto de trabajos gráficos cuyo eje principal es la memoria histórica, ya sea representando los años que duró la Segunda República, la revolución del 34, la guerra civil, la postguerra o la dictadura franquista. Los formatos y los estilos de dichas obras son diversos y varían desde el formato cómic serializado a la novela gráfica de un único tomo, trilogías o incluso adaptaciones de ensayos historiográficos. Cabe destacar alguno de los títulos más relevantes, como por ejemplo el reciente trabajo del asturiano Alfonso Zapico y su *Balada del Norte* (Tomo 1, 2015. Tomo 2, 2017), donde narra la revolución de octubre del 34 en la cuenca minera. El premio Nacional del Cómic de 2009, *Las serpientes ciegas* (2008) de Felipe Hernández Cava y Bartolomé Seguí, también utiliza la guerra como telón de fondo. Uno de los primeros ejemplos de testimonio familiar lo encontramos en *Un largo silencio* (2007), obra reeditada con material adicional 10 años después de su primera publicación en la que padre e hijo (Francisco Gallardo y Miguel Ángel Gallardo) unieron sus voces para contar la experiencia del primero como soldado en el bando republicano. En *Paseo de los canadienses* (2015) Carlos Guijarro narra uno

de los sucesos más trágicos de la guerra civil, la toma de Málaga, el intento de huida de su población civil y la brutal represión sufrida a manos del ejército franquista y de las tropas italianas. Paco Roca tiene varios títulos que giran en torno al conflicto: *El faro* (2005), donde narra la historia de un joven soldado que decide desertar, o *El ángel de la retirada* (2010), con guion de Serguei Douvetz, sobre los refugiados republicanos en Francia. Ahondará en el tema de los republicanos exiliados en su obra de 2013, *Los surcos del azar*, donde narra las desventuras de un grupo de soldados exiliados que acabarían formando “La nueve”, compañía dentro del ejercito de la Francia Libre y cuyo papel sería fundamental en la liberación de París en 1944. También ambientada en la postguerra y la represión franquista encontramos *Cuerda de presas* (2005) de Fidel Martínez y Jorge García, donde se representa la represión que sufrieron muchas mujeres en las cárceles durante la dictadura franquista. Para finalizar encontramos dos obras muy recientes que se diferencian de las anteriores por ser adaptaciones de un ensayo histórico ya consagrado que se presentan ahora en formato gráfico con la intención de llegar a un público más amplio. Se trata de *La guerra civil española* (2016) y *La muerte de Guernica* (2017), ambos basados en los ensayos del prestigioso historiador e hispanista Paul Preston y adaptados al cómic por el dibujante José Pablo García.

3. EL TESTIMONIO FAMILIAR COMO NARRATIVA EN *Un médico novato* (2014) DE SENTO LLOBEL Y *El arte de volar* (2009) DE ANTONIO ALTARRIBA Y KIM.

Son muchos los dibujantes y escritores que han abordado el trauma histórico a través de las viñetas. Moreno-Nuño en su análisis de tres de las obras fundacionales de la narrativa gráfica focalizada en el trauma, como son *Maus* (1991), *Persépolis* (2006) o *Paracuellos*, hace hincapié en el valor del formato cómic como medio a través del cual trabajar y recuperar la memoria y buscar una reconciliación con el pasado: *is their rapprochement to a traumatic historical past through the comic strip, a genre which, historically, presupposes a much more scant cultural capital than, for example, poetry or theater.* (2009, 179). El hecho de utilizar un formato como es el cómic, culturalmente asociado a la cultura de masas (Eco, 1995; Moix, 2007) y calificado como infantil o meramente humorístico, resulta especialmente interesante a la hora de tratar temas que son considerados como conflictivos o tabú, ya que se pueden tratar desde una nueva perspectiva y crea un espacio para replantear y cuestionar las ideas preconcebidas que se tienen de estas épocas.

Las tres obras analizadas por Moreno-Nuño tienen algo en común con las dos propuestas en este análisis: todas ellas se aproximan a un acontecimiento o periodo histórico desde lo personal y lo familiar, desde una narrativa en primera persona, con un protagonista que tiene un nombre y unos apellidos que tienen su correspondiente fuera de la ficción. Estas narraciones analizan a partes iguales la memoria histórica en la que se enmarcan los testimonios de sus protagonistas y también la *postmemoria*,

concepto acuñado por Marianne Hirsch, quien lo describe de la siguiente manera:

“Postmemory” describes the relationship that the “generation after” bears to the personal, collective, and cultural trauma of those who came before—to experience the “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus actually mediated not by recall but by imaginative investment, projection, and creation (2012, 5).

Las generaciones posteriores viven con el trauma de un pasado del que no han sido presentes pero cuyos efectos son palpables en la sociedad, en sus familiares y en su día a día y el cual llega a formar parte de su propia experiencia y se siente como propio. La relación de estas generaciones posteriores con estos hechos históricos aporta al debate y ponen de manifiesto la atemporalidad del trauma, que no sólo está presente en el momento en el que está teniendo lugar o mientras viva esa generación, sino que tiene repercusión en dicha sociedad y en generaciones posteriores que se relacionan con estos eventos de una forma mediada y los procesan hasta hacerlos propios. En el caso de la guerra civil esta mediación no viene sólo dada por los discursos personales, sociales y culturales que menciona Hirsch, sino también por esos años de dictadura que institucionalizaron una memoria que es necesaria cuestionar y que, en la mayoría de los casos, es opuesta a la narración familiar o social.

No obstante, la aplicación del concepto de postmemoria a la Guerra Civil Española puedes ser problemática, ya que no deja de ser un concepto importado y que se desarrolló tomando como base el holocausto y la forma en la que ese trauma ha sido procesado por las generaciones posteriores, a las que aún les afecta a través de sus familiares. Como explora Sebastiaan Faber en su artículo “Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes” (2014), la utilización del concepto de postmemoria puede llevar a una despolitización de la memoria histórica en España, donde el conflicto y el trauma tienen un marcado carácter político e ideológico:

El concepto de la postmemoria afiliativa tiene algunos puntos de conexión con mi noción del acto afiliativo: los dos casos describen un proceso de solidarización intergeneracional con la experiencia de una víctima más allá de cualquier conexión biológica. Sin embargo, la potencia de lo que yo he descrito como acto afiliativo en el caso español reside, en gran parte, en la dimensión política de la memoria histórica de la Guerra Civil y el franquismo, dimensión que, como hemos visto, apenas aparece en el esquema de Hirsch. (Faber 2014, 148)

Por lo tanto el concepto desarrollado por Marianne Hirsch resulta interesante a la hora de ser aplicado a la memoria histórica de la guerra ya que ayuda a entender ese proceso de relación familiar y afiliativa con el trauma y la memoria, pero es necesario tener presentes las particularidades del caso español, muy diferentes a las analizadas por Hirsch en su estudio.

A Hirsch y otros miembros de la generación de la postmemoria nunca se les ocurriría que alguien pudiera cuestionar la legitimidad de la relación afectiva hacia sus padres que motiva la postmemoria. La necesidad y la

naturaleza de esa relación intergeneracional es, precisamente, lo que en España sigue siendo tema de controversia. (Faber 2014, 149)

Tanto *El arte de volar* como la trilogía de *Un médico novato* son obras articuladas a través de la experiencia de la generación previa (padre y suegro de los autores, respectivamente) y ambas narraciones han sido construidas tomando como punto de partida esos recuerdos e historias compartidas en el espacio familiar y privado. En los dos relatos el mediador de la historia toma como legítima la narración de su familiar y desde la ficcionalización de sus vidas, ofrece una representación de la guerra desde los ojos de sus protagonistas. Para ello, los dibujantes de estos cómics recurren a diversos recursos y elementos: desde documentos históricos a fotografías, diarios, testimonios de terceras personas o los propios recuerdos borrosos del protagonista ya adulto; todo ello se entremezclan para crear textos que buscan proveer al lector de una representación de esta época histórica. A su vez, estas narrativas gráficas muestran el peso y la relevancia que estos hechos históricos tuvieron no sólo en la vida de sus familiares, sino también en la del resto de protagonistas de las historias, en las comunidades en las que se desarrollan y, como no, ponen de manifiesto la repercusión que siguen teniendo estos testimonios en las generaciones posteriores que se unen a esta guerra traumática a través de estas narraciones. En muchos casos dichas memorias y vivencias se oponen a la historia hegemónica que se articuló y se mantuvo a través de la dictadura franquista, ofreciendo así estas narraciones discursos alternativos y abriendo un espacio para el debate y la discusión de aquello que se considera incuestionable.

Antonio Altarriba en *El arte de volar* partió de un relato de 225 páginas, manuscrito en cuartillas que su padre había elaborado ya siendo anciano mientras padecía de depresión y le fue dando forma a este testimonio para crear el guion de su cómic, al cual le dio forma con la ayuda de dibujante Kim. Altarriba tomó este manuscrito y lo combinó con episodios ficticios y con algunas de aquellas anécdotas que había escuchado de pequeño de boca de su padre o de camaradas que le habían acompañado en sus aventuras (Díaz Guereñu 2014, 191-196). Partiendo de esta base, Altarriba ficcionaliza la vida de su padre desde su infancia en Peñaflor, un pequeño pueblo de Zaragoza, su viaje a la ciudad en busca de su independencia, el cual coincide con la proclamación de la Segunda República; el posterior golpe de estado, su movilización en el ejército nacional y su posterior deserción e integración en el ejército republicano pocos días después de su llegada al frente. La narración de Altarriba no se limita únicamente a las vivencias de su padre en la guerra, sino que nos hace partícipes de toda su vida, sus vivencias como integrante del bando perdedor, su exilio en Francia y su vuelta a España en pleno franquismo, donde vive lo que es para él una pesadilla marcada por la simbología fascista y la negación del pasado y el conflicto que él mismo había vivido.

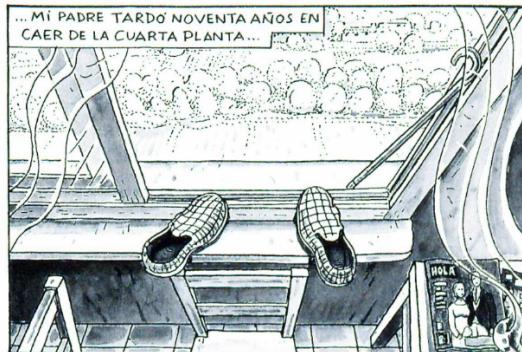


Figura 1. *El arte de volar* (2009, 15).

La figura uno es una de las primeras viñetas de *El arte de volar*. Como podemos ver en el cuadro de texto Altarriba comienza su novela con un narrador en primera persona, identificado como el hijo del protagonista. Esta voz narrativa se confundirá con la voz del personaje que representa a su padre, quien tomará el relevo en la narración sin ningún aviso o señal que diferencie donde termina uno y empieza el otro. Mediante este recurso está poniendo a ambos personajes en el mismo plano, él y su padre, como protagonistas de una misma historia, de una misma memoria traumática que tienen que descifrar y comprender juntos. Describe el suicidio de su padre como una acción que duro 90 años, la edad que tenía en el momento en el que decidió poner fin a una existencia marcada por la guerra, el exilio y la vuelta a una vida bajo una dictadura en la que vivía perseguido y amenazado.

El arte de volar se muestra en un inicio como una novela gráfica de duelo, una reflexión sobre la muerte y los procesos que llevaron a su padre

a poner fin a su vida, 62 años después de que terminara la guerra, debido al trauma que no consiguió superar nunca durante su vida. Pero la narración logra ir un paso más allá y mostrar una historia compleja con personajes que huyen del victimismo y que crean un espacio en el que analizar la historia desde múltiples puntos de vista: el de los vencedores y los vencidos, los represaliados, los exiliados, los familiares de ambos bandos y también las generaciones futuras, representada en la figura del propio autor, que nos proporciona una historia mediada desde la figura de su padre, como se puede ver en las siguientes viñetas (figura dos), en las que desde las primeras páginas de la novela, pone de manifiesto su intención de hacer de la historia y la memoria de su padre, la suya propia.



Figura 2. *El arte de volar* (2009, 13-15).

Del mismo modo, en la novela gráfica *Un médico novato* de Sento, el dibujante valenciano se zambulle de la mano de su mujer, Elena Uriel, en

la memoria familiar para rescatar la historia de su suegro, el joven doctor Pablo Uriel, que se ve atrapado en la vorágine del inicio de la guerra en su primer verano trabajando como médico en un pequeño pueblo riojano. El autor afirma en la contraportada de su novela: *A veces nos vamos hasta el fin del mundo a buscar historias que contar y a la vuelta las encontramos en los cajones de casa [...] Hemos disfrutado convirtiendo en imágenes algo tantas veces imaginado.* (2014, Contraportada). El autor es consciente del valor de estos testimonios no sólo para dar a conocer una historia, sino también para procesar esa memoria traumática que es a la vez familiar y social, pública y privada. Hace referencia a la imaginación, a la manera en que la historia se ha recreado e imaginado de manera autónoma e individual por las generaciones posteriores quienes han tenido que elaborar una historia a caballo entre lo que se ha construido de forma oficial y estatal y las anécdotas y relatos familiares.

La doble vertiente visual y textual del cómic permite cuestionar la historia desde un formato en el que la narrativa se ve complementada por elementos estéticos y artísticos y en el que pueden confluir recursos muy variados como fotografía, manuscritos, cartas, artículos de periódico, panfletos, cartelería. La narrativa gráfica crea un espacio visual donde pueden confluir todos estos elementos, a los que se puede hacer referencia directa a través de la imagen. Tanto *El arte de volar* como *Un médico novato* hacen uso en multitud de ocasiones de estos recursos que forman parte de la construcción tanto del discurso histórico como de la memoria familiar y la postmemoria. En la figura tres podemos ver cómo la narración recurre a

fotografías familiares y las introduce dentro de la narración al redibujarlas en el mismo estilo que el resto del cómic. A través de estas imágenes se empiezan a construir esos recuerdos, esa idea de pertenencia al ámbito familiar, y lo hace a través de las fotografías que son un instrumento atemporal, compartido por las distintas generaciones.



Figura 3. *El arte de volar* (2009, 150-83)

La utilización de estas imágenes dentro de las viñetas es un recurso muy habitual dentro de la narrativa gráfica ya que aporta también un grado de realidad y veracidad que buscan romper con la ficcionalidad y crear un diálogo entre personas y personajes, entre historia, memoria y narrativa. En el caso de *Un médico novato* estos recursos no sólo están incluidos en el texto y en la narración gráfica, sino que también podemos ver un anexo de imágenes y documentos al final de la novela, los cuales complementan la historia y proporcionan al lector los puntos de referencia sobre los que se

han inspirado para crear y diseñar los personajes, documentarse o extraer ideas para los diálogos. La evidencia histórica que se aporta en los anexos da voz a historias familiares que han sido silenciadas y establece un plano común en el que lo familiar, lo político y la historia se equiparan y, de este modo pueden dialogar con el fin de esclarecer y resolver el trauma.

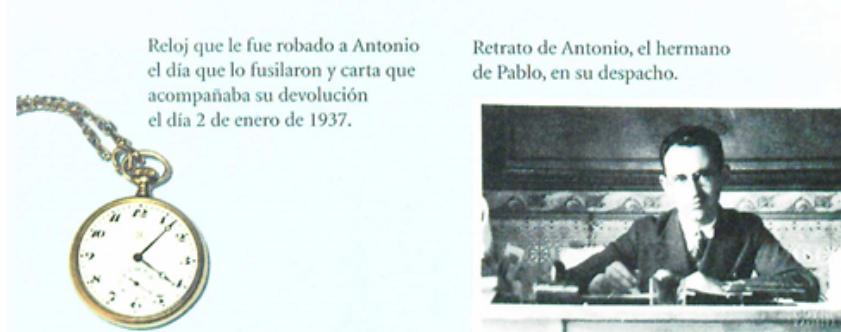


Figura 4. *Un médico novato* (2014, 142)

Se incluyen en este anexo multitud de imágenes, cartas, fotografías e incluso documentos oficiales del archivo personal de la familia. Cabe destacar la fotografía que recoge una parte de la historia familiar que ha quedado fuera de la novela: la exhumación en 1971 del cadáver de Antonio, uno de los hermanos de Pablo Uriel que había sido fusilado al inicio de la guerra. En el cómic se nos muestra este fusilamiento y vemos cómo le sustraen el reloj que llevaba antes de asesinarlo. El reloj está representado en los anexos al final del libro junto con una fotografía del hermano asesinado (figura cuatro) e incluye la carta a través de la cual se lo hicieron llegar

meses después del fusilamiento, de manos de un párroco que se cree que presenció dicho fusilamiento.

Estas fotografías, junto con la fotografía de la exhumación tienen un valor político y social más relevante que el resto, ya que la exhumación de víctimas de la guerra y de la represión es uno de los puntos clave de los conflictos que rodean las políticas de memoria histórica en España. Al unir estas fotografías y recuerdos familiares a las imágenes de la exhumación en 1971, en la que consiguen por fin recuperar a su hermano fusilado y sacarlo de la fosa común, se están situando en el mismo plano los recuerdos, el trauma familiar y el trauma histórico y, de este modo, está abriendo un debate sobre el valor, la repercusión y la necesidad de realizar estas exhumaciones, de crear políticas de actuación que lleven a cabo una investigación exhaustiva que esclarezca todas las incógnitas que quedan pendientes de esa época, que no estará completamente entendida hasta que estos procesos se lleven a cabo.

En el caso de la Guerra Civil Española la utilización de la novela gráfica, un formato relativamente reciente y en auge dentro de la narrativa actual, le otorga al tema una contemporaneidad que, junto con las representaciones en cine, novela y televisión están abriendo diferentes maneras de analizar y tratar este tema. A través del cómic se están proporcionando nuevas representaciones de la Guerra Civil, la postguerra y la represión durante la dictadura franquista y se está mostrando el calado y la importancia de la postmemoria y la repercusión que la memoria histórica tiene en la sociedad actual. Tanto la historia y como la memoria, ya sea colectiva o familiar, son

procesos atemporales, dado que tiene repercusión en el presente y siempre está en un proceso de revisión. La creación de narrativas que representan está época histórica pone de manifiesto la necesidad que aún existe de examinar y cuestionar los discursos existentes para que las diferentes generaciones puedan comprender no sólo lo que es la historia y la memoria nacionales, sino también la suya propia.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Altarriba, Antonio y Kim. *El arte de volar*. Alicante: Edicions de Ponent. 2009.
- Cava, Felipe y Bartolomé Seguí. *Las serpientes ciegas*. Barcelona: BD Banda. 2008.
- Díaz Guereñu, J. M. *Hacia un cómic de autor: a propósito de Arrugas y otras novelas gráficas*. Bilbao: Universidad de Deusto. 2014.
- Dounovetz, Serguei, y Paco Roca. *El ángel de la retirada*. Barcelona, España: Bang. 2010.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona-México, D.F: Lumen Tusquets. 1995.
- Faber, Sebastiaan. “Actos afiliativos y postmemoria: asuntos pendientes.” *Pasavento* 2.1: 137-155. 2014.
- Gallardo Sarmiento, Francisco y Miguel Gallardo. *Un largo silencio*. Bilbao: Astiberri, 2012.
- García, Jorge y Fidel Martínez. *Cuerda de presas*. Bilbao: Astiberri, 2005
- García, José y Paul Preston. *La Guerra Civil española*. Barcelona: Debate, 2016.
- *La muerte de Guernica*. Barcelona: Debate, 2017.
- García, Santiago. *On the Graphic Novel*. Jackson: University Press of Mississippi, 2015.
- Giménez, Carlos. *Todo Paracuellos*. Barcelona: Random House Mondadori. 2007.

- Guijarro, Carlos. *Paseo de los canadienses*. Alicante: Edicions de Ponent 2015.
- Hirsch, Marianne. *The Generation of postmemory: writing and visual culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press. 2012.
- Labanyi, Jo. "History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period". *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina. Amsterdam Atlanta, Ga: Rodopi. 2000.
- Llobell, Sento. *Un médico novato*. Barcelona: Salamandra Graphic. 2014.
- Moix, Terenci. *Historia social del cómic*. Barcelona: Bruguera Ediciones B. 2007.
- Moreno-Nuño, Carmen. "The comic-strip of historical memory: An analysis of *Paracuellos* by Carlos Giménez, in the light of *Persepolis* by Marjane Satrapi and *Maus* by Art Spiegelman". *España en armas: Culture of Wars/War of Cultures*. Ed. Antonio Gómez López-Quiñones. *Vanderbilt Journal of Luso-Hispanic Studies* 4. 2009.
- Roca, Paco. *Arrugas*. Bilbao: Astiberri. 2007.
- El faro*. Bilbao: Astiberri. 2005.
- Los surcos del azar*. Bilbao: Astiberri. 2013.
- Satrapi, Marjane. *Persepolis*. Barcelona: Norma. 2009.
- Spiegelman, Art. *Maus: relato de un superviviente*. Barcelona: Random House Mondadori. 2007.
- Zapico, Alfonso. *La balada del norte (Tomo 1)*. Bilbao: Astiberri, 2015.
- La balada del norte (Tomo 2)*. Bilbao: Astiberri, 2017.

Confrontar lo indecible en el cine documental argentino y brasileño. Los casos Urondo y Herzog

Graciela Foglia

Graciela Foglia

Graciela Foglia es docente de la Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de la Universidad Federal de São Paulo. Hizo la maestría, el doctorado y el posdoctorado en la Universidad de São Paulo, este último incluyó una estadía en la Universidad de Salamanca (España) y en el Instituto Iberoamericano de Berlín. La tesis de doctorado fue sobre el proceso de escritura de *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh y la investigación de posdoctorado sobre representaciones de memoria y violencia en la literatura y el cine documental que abordan las dictaduras argentina y brasileña. Publicó, en coautoría, el manual *Diversidad para la enseñanza de lengua y literaturas en castellano* y la tesis de doctorado, como e-book, con el título *Operación masacre: rehacer y resistir*.

Contacto: graciela.fo@gmail.com

Recebido em: 30 de junho de 2017
Aceito em: 04 de setembro de 2017

PALABRAS CLAVE: *Paco Urondo, la palabra justa; Vlado, 30 años depois*; dictaduras latinoamericanas; documental de memoria; testimonio.

Resumen: Usando algunas reflexiones sobre testimonio y documental de memoria, propongo examinar e interpretar semejanzas y diferencias en los procedimientos de construcción de los documentales *Paco Urondo, la palabra justa* (Argentina, 2004) de Daniel Desaloms y *Vlado, 30 años depois* (Brasil, 2005) de João Batista de Andrade, que abordan la vida y la muerte del poeta, periodista y militante de Montoneros Francisco Urondo (1930-1976) y de Vladimir Herzog (1937-1975), también periodista y guionista, vinculado al PCB, ambos asesinados durante las dictaduras de los años setenta. Tanto en Brasil como en Argentina, esos años estuvieron marcados por luchas revolucionarias, por extrema violencia de Estado y por resistencia a las dictaduras. Sin embargo, a pesar de la semejanza de contextos, la forma de representar esa lucha y confrontar lo indecible de la violencia dictatorial tiene algunas diferencias que son casi una constante. Buscando entender las especificidades de las películas, propongo, como una posible interpretación, que en la forma de los filmes estarían impresas las marcas de las diferentes políticas de verdad y justicia llevadas a cabo en cada uno de los países como producto de procesos distintos de transición: pactado en Brasil; no pactado o menos pactado en Argentina.

Keywords: *Paco Urondo, la palabra justa; Vlado, 30 años depois*; Latin American dictatorships documentary of memory; testimony; Documentales de memoria. Argentina y Brasil

Abstract: Using some reflections on testimony and documentary of memory, I propose to examine and interpret similarities and differences in the procedures of documentary constructions *Paco Urondo, la palabra justa* (Argentina, 2004) by Daniel Desaloms and *Vlado, 30 años depois* (Brazil, 2005) by João Batista de Andrade, which deal with the life and death of the poet, journalist and militant of Montoneros Francisco Urondo (1930-1976) and Vladimir Herzog (1937-1975), also a journalist and screenwriter, linked to the PCB, both assassinated during the dictatorships of the 1970s. In

Brazil as and in Argentina, the 1970's were marked by revolutionary struggles, extreme state violence and resistance to dictatorships. However, despite the similarity of contexts, the way of representing that struggle and confronting the unspeakable of dictatorial violence shows some differences between them that are almost constant. In order to understand the specificities of each film, I propose as a possible interpretation the marks of the different policies of truth and justice carried out in each country show up as the product of different processes of transition that would be printed: in Brazil but not agreed or less agreed in Argentina.

Tortura, desaparición de militantes políticos, muerte. ¿Cómo poner en palabras e imágenes esa materia? ¿Cómo transformar en palabras e imágenes la violencia desproporcionada? Se habla de lo indecible de la experiencia traumática; lo indecible frente a la desmesura del horror. También se cuestiona la posibilidad de representar el trauma de la violencia extrema. Paul Ricoeur se refiere a esa imposibilidad cuando aborda los testimonios orales “escritos en el dolor”, los testimonios de los sobrevivientes de la Primera Guerra Mundial y de los campos de concentración de la Segunda: “se trata de experiencias límites [...] que abren un difícil camino ante capacidades de recepción limitadas, ordinarias, de oyentes educados en la comprensión compartida” (2004, 229). Sin embargo “representar o no representar: eso, al fin, no altera la conciencia de lo que es necesario decir”¹ (Netrovsky

1 Salvo que se indique lo contrario, todas las traducciones son mías. En este trabajo, las citas de carácter informativo o comprobatorio irán traducidas en el cuerpo del texto y aquéllas que se

& Seligman, 2000, 11). Por eso, y a pesar de estos cuestionamientos, aquí me propongo indagar cómo se aborda la problemática en algunos documentales producidos en Argentina y Brasil durante los años 2000: de qué manera los testigos y los propios documentales enfrentan lo indecible en la lucha contra el olvido del terrorismo de Estado ejercido sobre nuestras sociedades en los años setenta. En particular, usando algunas reflexiones sobre testimonio² y “documental de memoria” (Gauthier, 2011; Aprea, 2015), examino e interpreto semejanzas y diferencias en los procedimientos de construcción de las películas *Paco Urondo, la palabra justa* (Argentina, 2004) de Daniel Desaloms y *Vlado, 30 anos depois* (Brasil, 2005) de João Batista de Andrade.

Esos documentales fueron elegidos siguiendo la clasificación hecha por Aprea en dos trabajos (s/f y 2015). En el artículo (s/f) el autor observa que los filmes que abordan la militancia revolucionaria y la memoria traumática, en Argentina, pueden dividirse entre los que se refieren a a) trayectorias de militantes —*Tosco* (Jaime, 2011), *Padre Mugica* (Mariotto & Gordillo, 1999)—; b) hechos específicos —*Trelew* (Arruti, 2003)—; c) crónicas de desapariciones —*4 de julio, la masacre de San Patricio* (Young & Zubizarreta, 2007)— y d) trayectorias de organizaciones políticas (*Los perros* (Jaime, 2004), *Gaviotas Blindadas* —Getino et. al. 2006-2008)—.

destinen al análisis, irán en el original en portugués con traducción en nota al pie de página.

2 La bibliografía sobre testimonio es extensa, sin embargo, puede leerse un artículo de revisión de las diferentes corrientes en De Marco (2004) y en la colección de artículos de Netrovski & Seligmann-Silva (2000) y Seligmann-Silva (2003).

Intentar una clasificación similar para Brasil no es una transposición directa. En los treinta años que van desde la vuelta a la democracia en 1985 hasta 2015, fueron producidos 39 documentales³ de largometraje⁴, 17 de los cuales entre 2003 y 2010⁵. En ese total los temas son variados: transición, lucha por la tierra, clase obrera, universidad, cultura. Ateniéndome solo a los documentales cuya temática abarca los años de dictadura y la lucha revolucionaria o de resistencia, se puede hacer una clasificación, no definitiva ni exhaustiva, siguiendo la de Aprea. Así, algunos de los documentales que entrarían en cada categoría son: a) *Marighella. Retrato Falado do Guerrilheiro* (Tendler, 2001), *Marighella* (Ferraz, 2012), *Repare bien* (Medeiros, 2013), *Vlado, 30 anos depois* (Andrade, 2005); b) *Hércules 56* (Da-Rin, 2007), *Condor* (Mader, 2007); c) *Camponeses do Araguaia. A guerilha vista por dentro* (Fernandes, 2010); d) *Tiempo de resistencia* (Ristum, 2004).

Paco Urondo, la palabra justa (a partir de ahora PU) y *Vlado, 30 anos depois* (a partir de ahora V30) pueden clasificarse dentro del primer grupo, trayectorias de militantes, y “documentales de memoria”, que son los que

3 Información disponible en el sitio del Grupo de Investigación de CNPq “História e Audiovisual”. Ver bibliografía.

4 En Brasil, se consideran largometraje las películas con más de 70 minutos (Medida Provisória 2228. Disponible en: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/mpv/2228-1.htm>. Acceso el 2 jun. 2016), en cambio, en Argentina, las que exceden los 60 minutos de proyección (Ley 17741 (T.O 2001) <http://biblioteca.afip.gob.ar/dcp/TOR_C_017741_2001_10_10>. Acceso el 30 jun. 2017).

5 En el mismo período, en Argentina, se produjeron 122 documentales que abordan el tema de la dictadura. El período considerado, 2003-2010, corresponde a las presidencias del Partido de los Trabajadores en Brasil, y del Frente para la Victoria, en Argentina.

se caracterizan por utilizar el testimonio de quienes participaron directa o indirectamente en los hechos relatados y por poner de manifiesto el carácter subjetivo del material presentado. Dice Gauthier que el “interés no está en la verdad —a no ser para la investigación histórica—, sino en el propio funcionamiento de la memoria” (2011, 245); así, lo importante para este tipo de documental no es solo traer el pasado al presente, sino también colocar en escena el momento de la evocación de ese pasado (Aprea, 2015, 92). El testimonio va más allá de la pura información ya que destaca sensaciones, sentimientos y opiniones de los que sufrieron las consecuencias del momento histórico recordado. En ese sentido, en lo que se refiere al uso del testimonio, cuando analiza veinte años de producción documental en Argentina (1994-2014), Aprea observa que en los filmes cuyo foco es la militancia revolucionaria, hay un camino que va desde el rescate de su valor informativo, que busca hacer pública una versión de la historia, hasta un énfasis en el valor subjetivo de los recuerdos (2015, 198), en los que se acentúa tanto el contenido como la exhibición del momento que se rememora⁶ (2015, 173-174). Es en esa característica, la de explicitar el carácter subjetivo, que el documental de memoria se legitima (Aprea, 2015, 96). En relación a Brasil, en general, podría decirse que en las películas que abordan el tema de la militancia, el foco está puesto, más que

⁶ En Brasil, la puesta en escena del momento del recuerdo ya está presente en el primer documental que reflexiona sobre el lugar de las mujeres guerrilleras en la inmediata posdictadura, *Que bom te ver viva* (Murat, 1989). Puede leerse un análisis comparativo entre esa película y *Montoneros, una historia en Foglia* (2011).

en las argentinas, en la repercusión que la violencia dictatorial tuvo en lo personal de cada participante⁷.

Los documentales de memoria también pueden ser pensados como los que, en la tipología de Nichols, se denominan *performáticos*⁸, que son aquellos que enfatizan las dimensiones afectivas y subjetivas, que si “tienen algún propósito es ayudarnos a sentir cómo sería una cierta situación o experiencia. Quieren que sintamos a un nivel visceral, más que entender a un nivel conceptual” (Nichols, 2013, 231). Algunas de sus características, que interesan para este trabajo, coinciden con las apuntadas para la literatura de testimonio: un conjunto de recursos que muestran la imposibilidad de una sintaxis tranquilizadora: “escribir significa convivir con la mudez, [con] el dominio de la lengua y sus límites” (De Marco, 2004, 57), sentimiento apuntado por los sobrevivientes que volvían de los campos de concentración, en la Segunda Guerra, y que es sintetizada por la afirmación de Primo Levi: “Entonces por primera vez nos damos cuenta de que nuestra lengua no tiene palabras para expresar esta ofensa, la destrucción de un hombre” (2002, 13).

Entre otros aspectos, en los documentales de memoria, dicha dificultad se traduce, en lo que se refiere a la estructura, en su carácter abierto, no conclusivo; en la sensación de *work in progress* y en la hibridación genérica;

7 En el guion de *Vlado, 30 anos depois* se lee al principio: “*Gracias a todos los que se dispusieron a hablar para esta película, muchas veces asumiendo con coraje el tono confesional, extremadamente personal de sus relaciones con esta historia...*” (Andrade, 2009, S/N) [cursivas mías].

8 También traducido como “modo expresivo” (Nichols, 2013, 228), documentales de creación (Aprea, 2015, 124) o documental performativo (Bruzzi, 2001, 154).

con relación a las imágenes, en la inclusión de material de archivo como fotos y/o fragmentos de películas familiares; y en cuanto al testimonio, en la forma de poner en escena las entrevistas y en la forma de editarlas; en la presencia o no del realizador, en el tipo de voz *over* u *off* (si es poética, si está en primera persona, etc.) (Aprea, 2015, 122-133).

A continuación, hago una breve descripción de las películas y me detengo en algunos de esos aspectos para observar semejanzas y diferencias en los modos de abordar el pasado traumático en cada país.

SONIDO / PALABRA

Paco Urondo, la palabra justa rescata la vida y la muerte del poeta Francisco Urondo (1930-1976), periodista, guionista, dramaturgo y cuadro importante de las Fuerzas Armadas Revolucionarias (FAR) y de Montoneros⁹, que tomó una pastilla de cianuro cuando era perseguido por un grupo de represión, para no delatar a los compañeros bajo tortura¹⁰;

-
- 9 Las FAR provenían de una fractura de la Federación Juvenil Comunista, del PC argentino. Montoneros fue la mayor organización de guerrilla urbana en Argentina, de extracción peronista.
- 10 A Urondo lo matan en una emboscada, en Mendoza, cuando manejaba un coche en el que iban Alicia Raboy, su compañera, la hija bebé de ambos, Ángela, y la compañera de militancia René Ahualli. En los últimos años, circula la versión de que a Urondo lo mataron los miembros del ejército a golpes, aunque en el documental, Ahualli cita a Urondo diciendo que se había tomado la pastilla. Su hijo Javier considera que eso es una anécdota, la cual podría ser aprovechada como artimaña judicial para “cambiar el concepto de asesinato por suicidio”. Lo cierto es que el ejército persiguió el coche en que iban los tres y tiró a matar. Según el forense del caso, Urondo fue asesinado de un fuerte culatazo. Otra versión es que Urondo habría dicho que se había tomado la pastilla para que las compañeras tuvieran tiempo de huir. Esta información se puede escuchar en una entrevista radial a Javier Urondo (AM 870, 2011, 07.21-11.03). Ver el link del programa en la bibliografía.

Vlado, 30 anos depois también recupera la vida y la muerte de Vladimir Herzog (1937-1975), periodista y guionista, vinculado con las artes y con el Partido Comunista Brasileño (PCB), que fue torturado y asesinado en una prisión militar en 1975. A diferencia de Urondo, Herzog, hasta donde consta en el propio documental, no fue militante revolucionario ni estuvo en la clandestinidad; tampoco los entrevistados. Varios de ellos, como el propio director, fueron del Partido Comunista Brasileño (PCB), que creía posible hacer alianzas con la burguesía nacional y participar en el poder de esa forma¹¹.

La vida y la muerte de ambos se reconstruyen con la memoria de familiares, compañeros y amigos así como con fotos, imágenes y metraje de archivo, fragmentos de filmes documentales y/o ficcionales y de películas domésticas. En el caso de Urondo, la reconstrucción de su trayectoria también se hace mediante la lectura de algunos de sus poemas y de sonidos de fondo, a veces murmullos (voces de gente feliz en una playa o en un teatro), a veces inquietantes (frenadas, gritos, persecución de coches), que acompañan situaciones para las cuales no hay otro tipo de registro. En

11 El PCB, en la época del golpe, no optó por la lucha armada. Había participado en el gobierno de João Goulart y tenía la convicción, a diferencia de los otros dos importantes movimientos de la época, POLOP y PCdoB, de que podría gobernar con la burguesía nacional (Reis Filho, 1989, 23). Parece relevante saber, además, que algunos de los entrevistados, incluso el propio director de la película, vienen ocupando cargos en los gobiernos del estado de São Paulo, que desde 1995 está en manos del Partido de la Social Democracia Brasileña (PSDB), un partido de centro derecha (al cual pertenece el ex presidente Cardoso), y en el Estado Nacional, que desde 2016 está en manos de la oposición al Partido de los Trabajadores (PT), después de derrocar a la presidenta Dilma Rousseff, democráticamente elegida en 2014. João Batista de Andrade fue Ministro de Cultura interino, entre mayo y junio de 2017, en el gobierno nacional.

el de Herzog, en un presente que poco sabe del pasado dictatorial y que sigue sumergido en la miseria, como muestran el comienzo y el final de la película¹², la evocación además es hecha por el propio João Batista de Andrade, que empieza presentándose como un amigo en deuda, director con una larga experiencia, que frente al choque que esa muerte le produjo, nunca consiguió filmar nada al respecto: “Vlado, como era conocido por familiares y amigos, era muy amigo mío, y su muerte me desconcertó profundamente. Yo, que siempre filmaba todo, abrumado, abatido con la muerte de un amigo, no filmé nada¹³.” (01.02).

Testimonios, objetos personales, material de archivo, etc. construyen una verdad; reforzar su credibilidad, depende de cómo se usen. En ambos documentales, en lo que se refiere al metraje de archivo, su utilización sigue una línea casi hegemónica en América Latina, que es la de servir como documentos comprobatorios, como “portadores de verdad y registro inalterable” (Lanza, 2010). Por otro lado, en relación a los testimonios, a pesar de que predomina la suma de voces que se complementan, ambas películas ponen en tensión algunas declaraciones. En el caso de V30, dicha tensión se refiere a la militancia política de Herzog; tanto Luis Weis, uno

12 Al principio del documental hay entrevistas a transeúntes en la Praça da Sé, centro de São Paulo, sobre el nombre Herzog y sobre la dictadura; la mayoría de los entrevistados no sabe, o tiene una vaga noción y uno llega a decir: “No sé, no es de mi época [la dictadura], pero tendría que volver...” (09:22); en la secuencia final, mientras el director se aleja de la plaza, se ve a un mendigo tendido en el piso, durmiendo.

13 A pesar de esta afirmación en primera persona, y a pesar de que la voz del realizador será omnipresente, esta es la única manifestación de corte personal; a partir del documental no es posible conocer detalles sobre Andrade y su participación política, aun cuando trabajó, al igual que varios de los entrevistados, junto a Herzog.

de sus amigos, como Clarice, su compañera, niegan el interés del periodista por la política: "...política, años luz de distancia, no quería saber" (Weis, 03.53); "no tenía absolutamente nada [que ver]... el problema [era si no pensabas] dentro de la misma línea del gobierno, de la dictadura... eras un comunista" (Clarice, 15.10). Pero Paulo Markun, también amigo y compañero de trabajo y de militancia, afirma categóricamente "...Vlado también formaba parte del *Partidão* [PCB], así como los otros periodistas..." (49.48). En el caso de PU, Noé Jitrik, amigo de juventud de Urondo, se coloca abiertamente contra "el deslumbramiento" de Urondo con la militancia política (21.20); y también se adivinan cuestionamientos en Javier, el hijo mayor, que habla de recordar a su padre con menos rencores o menos tristezas (27.45).

Además, en el caso de V30, también refuerza la credibilidad la voz en *off* del director, que es una presencia constante, no como testigo, sino como organizadora del relato, lo que lo aproxima al tipo de documental que Nichols llama expositivo, el que "hace hincapié en la impresión de objetividad" (1997, 68). Si bien, cuando Nichols define los modos, se refiere al predominio de algunas características sobre otras, o sea, que no son formas estancas, se podría hablar aquí de una cierta hibridación modal, entre lo performático y lo expositivo. No sucede lo mismo en el caso de PU. En este caso, la hibridación se produce dentro del propio género documental (no entre modos). Desaloms recurre a una forma ficcional: risas de fondo cuando se ve una foto de la familia Urondo en la playa, o murmullos de gente en un teatro vacío, que estuvo lleno en la época en que

el poeta y Juan Gelman leían poesía para amigos. La hibridación genérica, como vimos, tan característica en la literatura de testimonio, suele aparecer porque las formas tradicionales no son suficientes para dar cuenta del relato (en este caso, del filme documental).

Hasta aquí hemos visto que ambos documentales usan varios recursos (imágenes de archivo, testimonios, hibridación) de forma semejante. Veamos ahora algunos aspectos en los que se diferencian.

CLANDESTINIDAD / TORTURA



(15:04)

A pesar de la fuerte presencia del realizador y de las marcas de lo precario, de lo inacabado (como micrófonos apareciendo en la filmación, por ejemplo), el documental de Andrade parecería ser bastante menos subjetivo que el de Desaloms. Aunque ambos se organizan cronológicamente, con saltos y elipsis, abordando el relato de la historia de vida de sus protagonistas y la historia del país, en V30, la voz del director, *over u off*, en una construcción

fuertemente enmarcada¹⁴, acompaña al espectador del principio al fin, informando, opinando, ordenando el relato que además también se organiza con los intertítulos que separan las secuencias bien demarcadas con carteles: “Casamiento”, “Londres ida y vuelta”, “Revista Visão”, “TV Cultura”, “PCB”, “Prisiones”, “DOI-CODI”, “Tortura”, “La prisión de Vlado”, “La muerte”, etc., que van desde la llegada de Herzog a Brasil¹⁵, después de la Segunda Guerra Mundial, hasta las consecuencias que tuvo su muerte, según el punto de vista del documental, para la dictadura.

En PU, en cambio, aunque la película también se organiza a partir del nacimiento del poeta, al no haber una voz que oriente y al hacerse la transición entre secuencias con diferentes tipos de fundidos (encadenado o negro) o cortes, con muchos carteles sobreimpresos en las propias imágenes, es bastante más difícil seguir la cronología; como cada parte queda librada a la memoria de los testigos, estos pueden volver en el tiempo o adelantarse y así, a veces, los hechos relatados permanecen en un tiempo difuso. En este caso, si no se conoce la historia de Argentina o la biografía de Urondo, es bastante más difícil localizar los hechos¹⁶.

14 Hablo de enmarcado en sentido literal, no en abismo, como si fuesen paréntesis que se abren al principio y se van cerrando al final (esos paréntesis contienen, entre otros, los carteles inicial y final de la película; a JBA en la Praça da Sé abriendo su silla de director y cerrándola al final, etc.).

15 Herzog nació en Yugoslavia en 1937. Durante la Segunda Guerra su familia tuvo que huir a Italia y cuando terminó, se mudaron a Brasil.

16 Un ejemplo es el salto y la fusión que hay entre el relato del levantamiento popular en Córdoba, el Cordobazo, el trabajo de Urondo en el diario *La Opinión*, y la corrección de las pruebas de Los pasos previos, novela donde Urondo cuenta su estadía en Cuba, su entrenamiento militar y sus novelas, todos en la voz de Bonasso. Por la forma como están montados (poco más de un

Desorden de la memoria, por un lado; claridad y orden, por el otro, parece contraponerse, en este caso, al sentimiento de la “escasez de sintaxis explicativa” (De Marco, 2004, 57). Sin embargo, ese “parece” se desvanece en las secuencias en que los entrevistados se refieren específicamente a la experiencia de la destrucción del propio ser. En V30, esas secuencias, que incluyen el recuerdo de la prisión y de la tortura de Herzog, así como de los propios entrevistados, duran unos veinte minutos y se extienden desde el cartel que anuncia “DOI-CODI” (43.20) hasta el final de “La muerte” (1.02.07), intercaladas por otras dos: “Tortura” (46.04) y “Prisión de Vlado” (54.38). En “Tortura”, durante largos ocho minutos, las víctimas describen los apremios ilegales a los que fueron sometidas: con distanciamiento, en tono casi de informe; con rabia o con lloro, con resignación. Andrade encadena las voces de las víctimas, construyendo un relato que quiere transmitir “no una crítica exterior, racionalizada, sino lo que era vivir aquellos momentos de dolor y humillación bajo tortura” (Andrade, 2009, 69). La suma de declaraciones y detalles parece querer aprehender un sentido por acumulación. Silencios, frases cortadas, muletillas, repeticiones; recuerdos de insultos, de gritos, de capuchas apestosas, de picana, de golpes, patadas y puñetazos; miedo, pavor... Una galería de horror compone el cuadro. A modo de ejemplo:

minuto seguido, 25:04-26:10), parecería que los hechos fueron concomitantes. Sin embargo, el Cordobazo fue en 1969, el diario fue fundado en 1971 y la novela publicada en 1974.



Frederico Pessoa (55.22)

Eu não sei, quer dizer... você ser fisicamente destruído, né? E tem certo momento em que você se sente literalmente desmontar. Quando te aplicam choque no ouvido, na boca, no ânus, você sente como se tivesse desmoronando, entendeu? E essa sensação te acompanha para o resto da vida, quer dizer... de você desmanchando por dentro¹⁷. (52.13)

Están ahí los silencios, las repeticiones, las marcas de las dudas sobre la comprensión del interlocutor; la búsqueda de la palabra justa: desarmar, desmoronar, desestructurar...

17 “No sé, es decir... ser físicamente destruido, ¿viste? y en un determinado momento sentís literalmente que te desarmás. Cuando te picanean el oído, la boca, el ano, sentís como si te estuvieses desmoronando, ¿entendés? Y esa sensación te acompaña el resto de la vida, es decir... la de la desestructuración interior.”



Rose Nogueira (53.54)

Incluso en el testimonio de Rose Nogueira que cierra la secuencia “Tortura” y que, de los siete entrevistados, es la única que intenta alejarse de lo personal y hacer una interpretación sobre el uso de la tortura, la repetición parece buscar asegurarse de que el interlocutor entiende: “na verdade, a tortura foi usada como sistema exatamente igual aos nazistas, ela foi usada aqui no Brasil e não pela primeira vez. O Estado Novo também usou. Mas ela era o *sistema* que segurava a ditadura. Foi usada como *sistema*”¹⁸. (53.40) [cursiva mía]

A diferencia de V30, en PU el clima de terror se construye con imagen y sonido, pero sin palabras. Desde que aparece el intertítulo “La Triple A, liderada por López Rega, se cobra 3000 víctimas entre 1973 y 1975” (56.13) hasta el fin de las declaraciones de un vecino que vio cómo la policía le disparaba a Urondo “a boca de jarro” (1.15.03), durante más de un minuto se suceden imágenes de archivo que muestran destrucción

18 “En realidad, la tortura fue usada como *sistema* exactamente igual a los nazis, fue usada aquí en Brasil y no por primera vez. El Estado Novo [gobierno de Getúlio Vargas (1937-1946)] también la usó. Pero era el *sistema* que aseguraba la dictadura. Fue usada como *sistema*...”

Miguel Bonasso (58.53)

y muerte: balazos, vidrios rotos, bombas, coches destrozados, velorios... Cuando la palabra entra, aunque mucho menos que en V30, también muestra escasez, pudor y reticencia. Dice Miguel Bonasso, amigo y compañero de militancia de Urondo, mirando insistentemente a quien lo entrevista, como interrogándolo también con la mirada:



Miguel Bonasso (58.53)

...la clandestinidad es un terrible dolor, una terrible angustia. Es una pérdida continua. Nadie en su sano juicio puede... puede considerarla... por supuesto uno sigue viviendo, ¿no...? Sigue comiendo, sigue haciendo el amor, bebiendo, leyendo, discutiendo, militando... pero... es atroz... entre otras cosas por la pérdida de identidad también, uno tiene que dejar de ser quien es. (58.53)



Beatriz Urondo (58.15)



Javier Urondo (58.10)

A la reticencia de la palabra se suma la búsqueda de la cámara. Una, siempre fija, registra los pocos movimientos de los entrevistados (gestos, manos, cuerpo...), contrasta fuertemente con otra que va de izquierda a derecha, de arriba a abajo, en diagonal, encuadrando las fotos que guardan la memoria de los primeros años de vida de Urondo y su familia. Ese movimiento imprimido a lo que ya no lo tiene, el contraste entre el movimiento de la vida y la quietud de la muerte parece querer entender, abarcar lo inabarcable, como un “buscarle la vuelta” a la historia.



Rodolfo Konder (46.10)



Paulo Markun (48.55)

Lo mismo se puede decir en V30. Pero aquí, al contrario de PU, las “declaraciones, siempre en tono confesional, son grabadas por la cámara en mano de João Batista de Andrade, sentado muy cerca del entrevistado, intentando transmitir una intimidad en busca de la vivencia personal de cada uno” (Andrade, 2009, 24), así abundan el primer plano y el plano detalle sobre los rostros de los entrevistados y los encuadres fragmentados que nos confrontan con imágenes deformadas: caras y cabezas incompletas que evocan cuerpos mutilados; recursos que parecen buscar, aquí también, una forma de entender y de contar esa historia de violencia.

Clandestinidad y tortura, violencia sobre los cuerpos y la identidad; sin embargo, la diferencia en el tipo de plano dominante —narrativo en PU, expresivo en V30— y la duración y concentración de los relatos hacen que en la película de Andrade, el sufrimiento personal de los testigos se haga casi omnipresente. En este caso, la saturación visual, si por un lado desnuda el horror, también podría alejar al espectador¹⁹ e invisibilizar el tema; sin embargo, también es posible que después de tantos años de silencio, abra la posibilidad de sensibilizar a quienes desconocen o a quienes minimizan la violencia dictatorial.

19 En Argentina, hubo una intensa discusión cuando, en los medios de comunicación por “irresponsabilidad, por frivolidad, porque eso vendía, pero también porque había enorme necesidad de saber qué había pasado, la tragedia de la dictadura se transformó en show periodístico. El tratamiento de esas informaciones resultó en muchos casos de tal nivel de impudicia que al poco tiempo los *lectores empezaron a clamar para que no se siguiera hablando del tema*” (Ulanovsky, 2005, 119) [cursiva mía].

CONFRONTAR LA MUERTE

La muerte violenta es el denominador común. Pero la forma como cada documental se posiciona frente a ella, treinta años después, los diferencia. Uno, V30, propone una explicación y algún consuelo para la muerte; el otro, PU, da constancia y pone en tensión elecciones y resultados. El momento más evidente de esta diferenciación se encuentra en el montaje entre las últimas declaraciones de los entrevistados, João Bosco, compositor y amigo de Herzog, y Ángela, hija menor de Urondo, y las secuencias finales de cada documental. Para ordenar el comentario, empiezo analizando las últimas declaraciones de los entrevistados.

En *Vlado, 30 anos depois*:

João Bosco: Era uma pessoa [...] que apoiava muito, vamos dizer assim, a exposição das ideias, e não a clandestinidade delas.

JBA: O que aumenta a covardia...

João Bosco: Exatamente. É isso que começa a ficar chocante, porque você vai vendo que *a brutalidade com aquela pessoa* é uma brutalidade acima de qualquer experiência vivida até ali, *o fato de ser aquela pessoa e o que ele representava*²⁰. (1.17.09) [cursiva mía]

Y en *Paco Urondo, la palabra justa*

Ángela: Cuando entendí que ellos conocían el riesgo, pero elegían correrlo porque si no lo que se venía... hubiesen sido personas indignas si no

20 Bosco: Era una persona [...] que apoyaba mucho, digámoslo así, la exposición de las ideas, y no su clandestinidad. / JBA: Lo que aumenta la cobardía... / Bosco: Exactamente. Es eso lo que empieza a ser desconcertante, porque te vas dando cuenta de que la brutalidad con aquella persona es una brutalidad que sobrepasa cualquier experiencia vivida hasta ahí, el hecho de ser aquella persona y lo que representaba.

hubiesen sostenido su lucha. No hubiesen sido padres que me dieran buenos ejemplos. Entonces, yo siento que si bien el riesgo de muerte es un ejemplo que *a un hijo* le puede significar no demasiado favorablemente, la indignidad es mucho peor, *genera hijos mucho más mutilados.* (1:28:27) [cursiva mía]

Por un lado, asesinato desproporcionado y cobarde (en portugués, *covardia*, según el diccionario Houaiss, tiene el sentido también de “violencia contra el más débil”): Herzog como víctima inocente de las fuerzas de represión. Por otro, reconocimiento y aceptación de la elección política: Urondo y Alicia Raboy, madre de Ángela, como víctimas a secas. En el mismo movimiento, las muertes aparecen como más o menos representativas de lo colectivo: João Bosco resalta que la violencia ejercida sobre Herzog, por quien era y por lo que representaba, hace que su muerte sea algo más brutal e incomprensible; Ángela, en cambio, usa la impersonalidad para construir el ejemplo: “un hijo” [cualquiera] / “hijos mucho más mutilados”, lo que amplía el caso individual al grupal.

En el caso brasileño, la insistencia en lo personal y en lo despolitizado; la elección de destacar, al principio, el desinterés de Herzog por la política (Weis, 03.53; Clarice, 15.10) y, al final, la visión de la víctima inocente, en una sociedad que sospecha de lo político, sin duda ayuda a reforzar la solidaridad del público. Pero además, esas diferencias de visiones son un indicio de los distintos tratamientos que el tema de las dictaduras ha tenido en cada país. En Argentina hubo una primera etapa, en los años 80, en la que se despolitizó a las víctimas de la dictadura: “eran jóvenes que no

estaban en nada" (Stejilevich, 2006, 63), hasta que las Madres de Plaza de Mayo comenzaron a recuperar el carácter político de la lucha de sus hijos (Lvovich & Bisquet, 2008, 34-35). Así, las palabras de Ángela hablan de una conciencia generacional, construida a lo largo de años en que el tema de la violación de los derechos humanos fue trabajado con mayor o menor intensidad, pero nunca totalmente silenciado. En cambio, en Brasil, la lucha por verdad y justicia, después de la amnistía en 1979, fue una batalla solitaria de los familiares (Almeida Teles, 2010, 266-268); solo en 1995 y 2002 fueron sancionadas la "Ley de los desaparecidos" y la de reparación a los perseguidos políticos, pero esas leyes no incluyeron ninguna medida simbólica de reparación²¹: "no hubo ninguna campaña involucrando a la sociedad cuando se trataba de discutir las obligaciones del Estado democrático en relación a los crímenes del pasado y a los derechos de las víctimas" (Mezarobba, 2010, 115). Medidas simbólicas y campañas que hubiesen llevado la problemática del ámbito privado al público; de lo individual a lo colectivo.

Pero volvamos al montaje de las secuencias finales. Al desconcierto de Bosco, le sigue la imagen de la esperanza en su propia voz y en la de Aldir Blanc, que cantan *O bêbado e a equilibrista*, símbolo de la lucha por la amnistía (Andrade, 2009, 98), mientras se vuelve a ver a algunos de los/las

21 Muy al contrario, por ejemplo, cuando en 1996 murió el general Ernesto Geisel, ideólogo y cómplice del golpe de 1964, su figura fue enaltecid por los medios de comunicación y hasta fue homenajeado por el expresidente Cardoso, con ocho días de luto nacional (Napolitano, 2014, 230-231); diferentes formas de seguir ofendiendo a las víctimas y a la memoria.

entrevistados/as. Una esperanza, que aunque equilibrista y consciente de que puede lastimarse, sabe que el show debe continuar:

[...] *A espe...rança dança* na corda bamba de sombrinha // E em cada passo dessa linha pode se ma...chu...car // Azar, a esperança equilibrista // Sabe que o show de todo artista // tem que continuar²² (1.17.20). [cursiva mía]

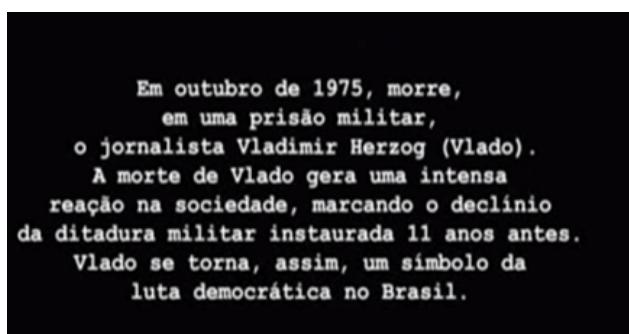
Y, aunque cuando se escucha “danza”, la cámara muestra la lápida de Herzog, remitiendo así al sentido que la palabra *dançar* tiene en la jerga brasileña de “no acontecer”, “no salir bien”, “ser asesinado”, la palabra “esperanza” coincide con el rostro de Clarice, que está viva, que luchó por el juicio contra el Estado y que mantiene viva la memoria de su marido y la de aquellos tiempos, mostrando de esa forma que la vida continuó, a pesar de todo.

En la misma línea de la esperanza o en busca de alguna resignación frente a tamaña violencia (“sé que un dolor así de punzante no ha de ser inútil”, dice la letra de *O bêbado e a equilibrista*), podrían leerse las interpretaciones que dos de los entrevistados hacen sobre la muerte de Herzog, así como los carteles del inicio y del final del documental. Por un lado, según el periodista Mino Carta (1.06.11) y el empresario José Midlin (1.06.53), la muerte de Herzog se produjo como consecuencia de un enfrentamiento interno entre las fuerzas más “progresistas” de los militares, representada

22 “La esperanza baila en la cuerda floja con paraguas / Y en cada paso en esa cuerda puede lastimarse /Mala suerte, la esperanza equilibrista /Sabe que el show de todo artista /tiene que continuar”. Letra completa en “Conheça a história de 'O Bêbado e a Equilibrista'”. Disponible en: <<http://jornalggm.com.br/blog/joao/conheca-a-historia-de-o-bebado-e-a-equilibrista>>. Acceso el 25 ene. 2017.

por Ernesto Geisel, y la llamada línea dura. De esa forma, para ambos, no solo Herzog (y la sociedad) es víctima, sino que el propio presidente de facto. Esta es, según el historiador Marcos Napolitano, la interpretación consagrada por “la memoria liberal y por historiadores identificados con esa perspectiva ideológica”, para quienes “aterrorizada por la guerrilla, la sociedad impotente fue víctima también de la arbitrariedad y de la violencia de las fuerzas de represión, vistas como autónomas, casi un actor político en sí mismo” (2014, 232).

Por otro lado, y a modo de epígrafe, dice el cartel inicial:



(00.07)²³

Y en el final, antes de los créditos, se puede leer: “1978 – El juez Márcio de Moraes sentencia favorablemente sobre la acción presentada por la

23 “En octubre de 1975, muere en una prisión militar el periodista Vladimir Herzog (Vlado). *La muerte de Vlado genera una fuerte reacción en la sociedad, marcando la decadencia de la dictadura militar instaurada once años antes.* Así, Vlado se vuelve un símbolo de la lucha democrática en Brasil.”

familia Herzog, *responsabilizando al Estado* por la muerte de Vlado. *La acción [...] se vuelve un marco histórico en la justicia brasileña*” (1.22.00) [cursivas mías]. El poder de movilización y la indignación de la sociedad, la decadencia de la dictadura y la sentencia favorable contra el Estado como consecuencias de la muerte de Herzog, de alguna manera, aparecen como hitos tranquilizadores: hubo organización colectiva contra la impunidad y resultados positivos. Sin embargo, cada uno de esos hechos invisibilizan el hecho de que después de 1979, no hubo ni medidas simbólicas de reparación histórica, como vimos, y ni un solo condenado individual por los crímenes de la dictadura hasta el juicio contra el coronel Ustra en 2014; además, por sobre todas las cosas, invisibilizan también que torturadores y asesinos siguen gozando de sigilo e impunidad. En ese sentido, es llamativa la elección del verbo “morir”, para el cartel inicial, en lugar de “matar” (“matan” o, en portugués, *é morto*) o “asesinar” (“asesinan” o *é assassinado*), que aminora la verdad de los hechos: a Herzog lo mató un régimen que no fue investigado y mucho menos juzgado.

En el caso de *Paco Urondo, la palabra justa*, el movimiento del documental es diferente. Un cementerio, una voz en off y fragmentos de un poema de Urondo dan entrada al documental:

No quiero volver / a ese lugar / intransitable / y escuálido donde todo parece dormido. / No tengo ganas de regresar, / que mi santo sepulcro no pretenda esperarme. Quiero / inventarlo a último momento / sin pensar demasiado, sin mucho rencor, / cuando sea necesario (00:21) [cursiva mía]

Fragmentos de una vieja película familiar, una foto y la voz en off de Urondo recitando otro poema, indican la salida.

Queridos hijitos, su papá poco sabe de ustedes / y sufre por esto. Quiero ofrecer un destino / luminoso y alegre, pero no es todo / y ustedes saben / las sombras, / las sombras, / las sombras, / las sombras / me molestan y no las puedo tolerar.

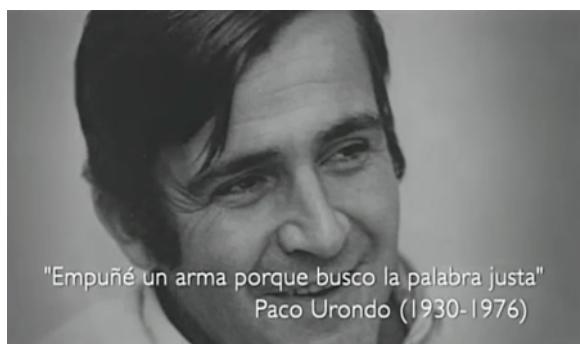
Hijitos míos, no hay que ponerse tristes / por cada triste despedida: / todas lo son, es sabido, / porque hay otra partida, otra cosa, / digamos / donde nada / nada / está resuelto. (1:29:04)

En el primer poema, “La vuelta al pago”²⁴, la relación del poeta con la muerte es la de aceptación, pero “cuando sea necesario”. La visión que tiene sobre “ese lugar”, que hasta el sexto verso es el pago (lugar natal, querencia) y después el sepulcro, y el querer y no querer, las no ganas y el deseo de inventar, llenos de vitalidad, contrastan con las imágenes del cementerio que la cámara recorre.

Y en la última secuencia, a la aceptación de Ángela de la elección hecha por Urondo y Raboy, se le oponen algunos sufrimientos: el de la ausencia, el de las sombras que amenazan el futuro, el de las partidas sin resolver. En el montaje con la película familiar, “destino / luminoso y alegre” coincide con la imagen de Claudia, así como la recomendación de no ponerse tristes, con una escena en la que Urondo, Claudia y Javier van de la mano, caminando alegres y divertidos. En esta última imagen, la fractura

²⁴ Publicado por primera vez en 1967 en *Del otro lado* (Urondo, 2006, 20). El poema completo está en la p. 285.

entre “destino” y “luminoso”, sutil en el poema, se vuelve definitiva con el sobrescrito que anuncia que en 1976 Claudia y su compañero Jote fueron secuestrados y asesinados. Además, la repetición de “las sombras” recae sobre Javier y Ángela; si para Urondo podían referirse a la injusticia social²⁵, en el documental quedan asociadas a los hijos que están vivos y que tendrán que cargar con la experiencia de la pérdida traumática. La parte final del poema, “porque hay otra partida...”, coincide con la foto sonriente de Urondo, decidido a enfrentar lo que no está resuelto, la partida, en su doble significado de partir y jugar.



"Empuñé un arma porque busco la palabra justa"
Paco Urondo (1930-1976)

(1.29.49)

Aquí parecería que el documental legitima sin tensiones las palabras de Ángela sobre la dignidad de la elección hecha por tantos militantes, idea

25 Dice Cella, organizadora de la *Obra poética*, que desde “la década del sesenta Urondo va asumiendo cada vez más un compromiso político” (Urondo, 2006, 20). Este poema, “Hoy un juramento” (Urondo, 2006, 293), también fue publicado por primera vez en 1967 en *Del otro lado*.

reforzada por la cita final, “‘Empuñé un arma porque busco la palabra justa’ / Paco Urondo (1930 – 1976)” (1:29:49), en la que confluyen el guerrillero y el poeta. Sin embargo, hay ahí un contraste entre la vitalidad de la búsqueda (aunque cueste la vida), el deseo de justicia y las fechas de nacimiento y muerte, que anuncian lo prematuro de esa “partida”.

A pesar de que Aprea sostiene que en los documentales argentinos que adoptan una postura testimonial se disminuye la dimensión traumática del pasado “y eso permite el sostenimiento de una imagen de la militancia como modelo que se proyecta hacia el futuro” (2015, 231), en PU, desde el principio, imágenes y palabras ponen en tensión vida-arte y muerte, de acuerdo a la visión de Desaloms, que aunque no fue militante orgánico, considera que “así como en algún tiempo fuimos devotos partidarios de aquel apotegma de que ‘el poder lo da el fusil’, hoy tenemos que poner en orden aquellos dilemas morales de los años de plomo para intentar comprender la década sangrienta”²⁶.

Dicen los poetas: “uma dor assim pungente não há de ser inutilmente” (Bosco); “que mi santo sepulcro no pretenda esperarme. Quiero / inventarlo a último momento / [...] cuando sea necesario” (Urondo). Tal vez la síntesis de las diferentes miradas sobre la muerte esté en esos versos. En el documental de Andrade, a la perplejidad de Bosco, le sigue el consuelo en su propia canción; en el de Desaloms, al optimismo de Ángela, la confrontación con la pérdida y el deseo de vivir. Además del

26 Entrevista por mail, concedida por el autor en septiembre de 2014. Le agradezco a Daniel Desaloms su generosidad en responder a mis preguntas.

consuelo en *Vlado, 30 anos depois* también hay una interpretación sobre el significado de la muerte de Herzog para la historia del país, mientras que en *Paco Urondo, la palabra justa* queda a criterio del/de la espectador/a cómo pensar la elección de Urondo por la militancia revolucionaria y las consecuencias de esa elección.

Tanto en Brasil como en Argentina, los años setenta estuvieron marcados por las luchas revolucionarias en busca de sociedades más justas, por la extrema violencia de Estado y por la resistencia a las dictaduras. Sin embargo, a pesar de la semejanza de contextos, la forma de representar esa lucha y confrontar lo indecible de la violencia dictatorial tiene, como vimos, algunas diferencias. Como en el analizado aquí, en varios documentales brasileños se recurre, más que en los argentinos, tanto a formas explicativas o didácticas, como a elementos que acentúan aspectos de lo personal o lo subjetivo (en sentido contrario de lo objetivo), como una manera de crear mayor empatía entre las víctimas de la dictadura y el/la espectador/a.

Creo que una interpretación posible para las especificidades de las películas son las marcas dejadas por las distintas políticas de verdad y justicias, llevadas a cabo en cada uno de los países, como producto de procesos distintos de transición: pactado en Brasil; no pactado o menos pactado en Argentina. Así, las políticas diversas han hecho que, entre otras cosas, mientras en Argentina los propios militantes pudieron empezar a repensar el período y la lucha armada, como reflexión o autocrítica, en

Brasil todavía sea necesario convencer al público sobre el carácter criminal de la dictadura²⁷.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Almeida Teles, Janaína de. “Os familiares de mortos e desaparecidos políticos e a luta por “verdade e justiça” no Brasil. In: Teles, Edson e Safatle, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

Andrade, João Batista de. *Vlado, 30 anos depois*. São Paulo: Imprensaoficial, 2009.

Aprea, Gustavo. *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial, 2015

_____. “El ciclo de los documentales sobre la izquierda revolucionaria peronista como testimonio y la discusión sobre la memoria social”. Disponible en: <<http://asaeca.org/Actas/zEl%20ciclo%20de%20los%20documentales%20sobre%20la%20izquierda%20revolucionaria%20peronista%20como%20testimonio%20y%20la%20>

27 En octubre y noviembre de 2016, se pudieron leer varios ejemplos de esta situación de desconocimiento e incomprendimiento de lo que significa una dictadura. Algunos titulares de medios electrónicos lo reflejan: “Justicia del DF [Distrito Federal, Brasilia] autoriza el uso de técnicas de tortura contra estudiantes en ocupaciones” <<http://www.redebrasilatual.com.br/politica/2016/11/justica-do-df-determina-uso-de-tecnicas-de-tortura-contra-estudiantes-em-ocupacoes-8772.html>>, “Educadores se unen a la policía para espionar estudiantes en Goiás” <<http://ponte.org/grande-irmao-goias/>>, “PMs [policías militares] llevan preso a un actor que critica violencia policial.” <http://www.cartacapital.com.br/politica/grupo-teatral-vai-ao-ministerio-publico-questionar-acao-da-pm-em-espetaculo?utm_content=bufferf4b60&utm_medium=social&utm_source=twitter.com&utm_campaign=buffer>. Acceso el 2 de nov. 2016.

discusion%20sobre%20la%20memoria%20social.pdf>. Acceso el 16 jan. 2017.

Bruzzi, Stella. *New documentary : a critical introduction*. New York: Routledge, 2001.

De Marco, Valeria. “A literatura de testemunho e a violência de Estado.” *Lua Nova*, N° 62, 2004.

Foglia, Graciela. “Aproximação a dois documentários sobre as ditaduras argentina e brasileira. Estratégias na luta contra o esquecimento”. In: *Baleia na Rede*, 1-8, UNESP Marília: Dez/2011, 175-187. Disponible en: <<http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/article/view/1760>>. Acceso el 2 mar. 2012.

Gauthier, Guy. *O documentário. Um outro cinema*. Campinas: Papirus, 2011.

Lanza, Pablo H. “Usos del archivo en el cine documental latinoamericano contemporáneo: los documentos sobrevivientes. En: *Cine documental* N 1. Año 2010. Disponible en: <http://revista.cinedocumental.com.ar/1/articulos_03i.html>. Acceso el 13 fev. 2015.

Levi, Primo. *Si esto es un hombre*. Barcelona: Muchnik Editores, 2002.

Lvovich, Daniel & Jaquelina Bisquet. *La cambiante memoria de la dictadura. Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. 1^a ed. Los Polvorines: Univ. Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.

Mezarobba, Glenda. “O processo de acerto de contas e a lógica do arbítrio”. In: Teles, Edson e Safatle, Vladimir (org.). *O que resta da ditadura: a exceção brasileira*. São Paulo: Boitempo, 2010.

Napolitano, Marcos. *1964: História do Regime Militar Brasileiro*. São Paulo: Contexto, 2014.

Netrovski, Arthur & Seligmann-Silva, Márcio (orgs.). “Apresentação”. In: *Catástrofe y representación*. São Paulo: Escuta, 2000.

Nichols, Bill. *Introducción al documental*. 2^a ed. Coyoacán, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

_____. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós, 1997.

Morettin, Eduardo V. & Napolitano, Marcos (Coord.). Grupo de Pesquisa CNPq “História e Audiovisual: circularidades e formas de comunicação. Disponible en <<http://historiaeaudiovisual.weebly.com/documentaacuteerios-e-o-regime-militar-brasileiro.html>>. Acceso 15 set. 2014.

Reis Filho, Daniel A. *A revolução faltou ao encontro. Os comunistas no Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

Ricoeur, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, 2004.

Stejilevich, Nora. *El arte de no olvidar. Literatura testimonial en Chile, Argentina y Uruguay entre los 80 y los 90*. Buenos Aires: Catálogos, 2006.

Urondo, Francisco. *Obra poética*. Ed. y prólogo Susana Cella. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

Urondo, Javier. Entrevista. *Argentina tiene historia*. Radio Nacional, AM 870. Programa 137. 29 jul. 2011. Disponible en: <<https://argentinatienehistoria.blogspot.com.br/2011/07/137-paco-urondo.html>>. Acceso el 07 feb. 2017.

Ulanovsky, Carlos. “Paren las rotativas Una historia de grandes diarios, revistas y periodistas argentinos”. Disponible en <<https://es.scribd.com/doc/93520941/Ulanovsky-Carlos-Paren-Las-Rotativas>>. Acceso el 09 jun. 2017.

FILMOGRAFÍA:

Andrade, João Batista de. *Vlado 30 anos depois*, Brasil, 2005.

Desaloms, Daniel. *Paco Urondo, la palabra justa*, Argentina, 2004.

En el Umbral de la Noche: *Dau al Set* entre las Vanguardias Históricas y el Arte Nuevo

Sol Enjuanes Puyol

Sol Enjuanes Puyol
Doctora en Historia del arte
por la Universidad Autónoma
de Barcelona. Es profesora de
la Universidad Autónoma de
Barcelona y de la Universitat
Oberta de Catalunya (UOC)
y responsable del catálogo
razonado de Joan Ponç (www.joanponc.cat). Ha sido becada
por la Fundació Pilar i Joan Miró,
el Consell Nacional per la Cultura
i les Arts (CoNCA) y por la
Comisión Interdepartamental
de Investigación e Innovación
Tecnológica (CIRIT). Sus
principales líneas de investigación
son el arte catalán del siglo XX y
la innovación pedagógica.
Contacto: sol.enjuanes@uab.cat

Recebido em: 04 de abril de 2017

ACEITO EM: 05 de setembro de 2017

PALABRAS CLAVE: Dau al Set; Vanguardia; Revista; Barcelona; Posguerra

Resumen: *Dau al Set* es una revista fundada en Barcelona en el año 1948. Sus creadores eran un grupo de jóvenes artistas e intelectuales que tenían las vanguardias del primer tercio del siglo XX como referente cultural. Este hecho, sumado a las conexiones que la revista estableció con el informalismo, han condicionado que posteriormente haya sido considerada un hito de la vanguardia española. Una interpretación reforzada por el retraso cultural de la España de aquel momento, que vivía bajo el régimen dictatorial del general Franco.

KEYWORDS: Dau al Set; Avant-garde; Magazine; Barcelona; Postwar

Abstract: *Dau al Set* is a magazine founded in Barcelona in 1948. Its creators were a group of young artists and intellectuals. The avant-garde movements of the beginning of the twentieth century were their cultural reference. This fact, added to the connections that the magazine established with the *art informel*, have conditioned that it has been considered a milestone of the Spanish avant-garde. An interpretation reinforced by the cultural backwardness of Spain at that time, ruled by the dictatorial regime of General Franco.

Vanguardia e innovación son dos conceptos que aparecen íntimamente asociados a la revista *Dau al Set*.¹ Sus páginas nos trasladan a universos literarios, plásticos y teóricos que fijan su mirada en el pasado y a la vez revelan ansias de avanzar por nuevos caminos. Plasman la voluntad de revisitar caminos transitados por el dadaísmo y el surrealismo y de restablecer unos vínculos que habían quedado interrumpidos abruptamente por la guerra civil española (1936-1939). Su primer número² vio la luz en 1948, en un ambiente hostil a la experimentación estética, cuando las heridas provocadas por la contienda bélica aún estaban abiertas y eran visibles. España vivía bajo un régimen dictatorial que coartaba todo tipo de libertades, era un “tiempo oscuro”, una larga noche poblada por cenizas.³

Es en la Barcelona de los años 1940 cuando coinciden los pintores Modest Cuixart, Joan Ponç y Antoni Tàpies, el poeta Joan Brossa, el filósofo Arnau Puig y el editor Joan-Josep Tharrats,⁴ un encuentro que dio pie a *Dau al Set*. Una revista clandestina que nacía con vocación de ir a contracorriente

1 *Dau al Set* está parcialmente disponible en: <http://mdc2.cbuc.cat/cdm/search/collection/dauset>. Última consulta agosto 2017.

2 En ningún número se incluyó pie de impresa para dificultar la acción de la censura. Solamente en el primero se hizo constar a Tharrats como fundador y a Ponç como director, unas atribuciones que de hecho tampoco se correspondían con sus funciones reales en la revista.

3 Las metáforas relacionadas con la noche y la oscuridad para referirse a los años de la guerra civil y la posguerra han sido muy habituales. A modo de ejemplo, ver: Bozal, Valeriano. “La posguerra. Periodos de un tiempo oscuro”. En: *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España*. Vol. II, 1940-2010. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2013; Foix, J. V. *Les irreals omegues*. Barcelona: L'Amic de les Arts, 1949; y Brossa, Joan. “Presència forta”. En: Algol, [Barcelona, 1946].

4 En 1948 Tharrats todavía no había desarrollado su trayectoria pictórica.

y de proyectarse hacia un futuro incierto a la vez que buscaba anclajes culturales en el pasado y que optaba por un posicionamiento estético que rehuía el conservadurismo impuesto por los organismos oficiales y las leyes del mercado.⁵ Era una publicación intelectualmente ambiciosa pero de formato y tirada modestos: algunos números constan tan solo de ocho páginas y los 100 ó 150 ejemplares que se podían llegar a editar se distribuían personalmente entre el grupo de conocidos de sus fundadores y colaboradores. A pesar de las dificultades y la escasa repercusión que tuvo en su momento ha acabado convertida en un referente vanguardista.⁶

El nombre en sí mismo era toda una declaración de intenciones. La elección de la lengua catalana, prohibida y perseguida por el gobierno del general Franco, era un desafío que no significaba la exclusión de otros idiomas. El castellano y el francés conviven en sus páginas con una normalidad que en la España de aquel entonces era una anomalía. Por otro lado, *Dau al Set* —en castellano, dado al siete— invocaba una realidad

-
- 5 Llorente Hernández, Ángel. "Artes plásticas y franquismo (1939-1951). En: *L'art de la victòria: Belles Artes y franquisme a Catalunya*. Barcelona: Columna, 1996, 34. Para un análisis más completo de la situación artística ver: Marzo, Jorge Luis y Mayayo, Patricia. "Del fascismo a la desideologización del arte". En: *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas*. Madrid: Cátedra, 2015. También la exposición *Campo cerrado*, celebrada en el Centro de Arte Reina Sofía de Madrid, ha puesto de relieve el conservadurismo que imperaba en el ámbito de la cultura durante los primeros años de la dictadura franquista y las dificultades de las propuestas vanguardistas para encontrar vías de difusión, ver: *Campo cerrado: Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 2016
- 6 Para conmemorar el cincuenta aniversario de la publicación se celebraron dos exposiciones que pusieron énfasis en esta visión, ver: *Dau al Set. El foc s'escampa. Barcelona 1948-1955*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 1998 y *Dau al Set*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1999.

imposible, la séptima cara del dado, un elemento que conecta con el juego y el azar, conceptos que nos remiten al universo creativo del dadaísmo y el surrealismo e incluso al poema de Mallarmé “*Une coup de dés jamais n’abolira le hasard*” y a *La septième face du dé* de Georges Hugnet.

Dau al Set no era un fenómeno aislado, se sumaba a iniciativas que apuntaban en la misma dirección: convertirse en altavoz de nuevos creadores y difundir un sustrato cultural que reivindicaban como propio en un momento difícil para la cultura catalana y también para el conocimiento todo aquello que acontecía fuera del territorio español por la imposición de una dictadura autárquica. Primero fue la revista *Poesia*, fundada por el poeta Josep Palau i Fabre y publicada entre 1944 y 1945, para dar a conocer la poesía catalana y también autores internacionales, con una especial atención a los autores franceses. Y en 1946 apareció *Ariel*, que estuvo en activo hasta 1953 con el fin de dar a conocer el panorama literario y artístico catalán e internacional. Incluso podemos mencionar la efímera *Algol*, un proyecto editorial considerado el embrión de *Dau al Set*, con la publicación de un solo número a finales de 1946 en el que colaboraron de algunos de los artífices de *Dau al Set* (Brossa, Ponç y Puig). Una diferencia sintomática entre estas revistas y *Dau al Set* es que mientras *Poesia* y *Ariel* mantuvieron un diseño y una cabecera estables a lo largo de los años, *Dau al Set* estaba abierta a un nivel de experimentación formal más intenso que dio como resultado cuadernos de apariencia dispar. Por otro lado, también partían de planteamientos ideológicos diferentes, *Ariel* tenía un claro compromiso patriótico con la cultura catalana y optó por

el monolingüismo, mientras que en *Dau al Set* la lengua catalana convivía con aportaciones en otras lenguas y el compromiso más que patriótico era estético.⁷ En cualquier caso, todas ellas compartían la voluntad de suplir un vacío cultural.

Y aún cabría mencionar *Cobalto*, una revista especializada en arte que apareció en 1947 y que acabó convertida en un referente de la divulgación del arte moderno y en una promotora de relevantes actividades artísticas.⁸ Una publicación con una entidad y ambición muy superiores a las de *Dau al Set* pero que ayuda a dibujar el panorama en el cual surgió esta modesta publicación impulsada por un grupo de jóvenes inquietos.

Estamos ante una revista irregular tanto en su periodicidad como en su concepción.⁹ Hojearla permite observar los giros de diseño y concepto que sufrió desde la publicación del primer número, en 1948, hasta el último, aparecido en 1956. Una falta de uniformidad que sirvió para suscitar cierta polémica sobre la verdadera cronología de la revista y cuestionar si todos los números publicados podían ser considerados realmente parte de *Dau al Set*. Brossa llegó a afirmar que solamente lo eran los ejemplares de la revista aparecidos entre 1948 y 1949 y su voz fue abiertamente crítica con ciertos

7 Samsó, Joan. *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública*. Vol. II. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995, 70.

8 Vidal Oliveras, Jaume. “Cobalto, història d'una iniciativa editorial (1947-1953). En: *Locus Amoenus*, n. 3, 1997, 215-240.

9 Cabe destacar que ni la periodicidad, ni la extensión de la revista se mantuvieron constantes. Así mismo vale la pena destacar que sus cuadernos no tienen una numeración correlativa, simplemente consignan la fecha de publicación.

planteamientos de la revista como explicitó en un poema-carta dirigido a Tàpies —que se hallaba en París:

*Dau al Set continua essent l'obscura revisteta
representativa només de les nostres minúcies.
En Ponç, en Puig i jo no volem respirar més
en aquest estretall i, davant les respostes
seques del director, hem deixat de col-laborar. Ja veuràs,
ja veuràs els números que surten i els propers que sortiran.
Són ben plens de mort, els desventurats!¹⁰*

Era el año 1951¹¹ cuando Brossa criticaba la línea editorial de Tharrats, a quien atribuía la función de “director”, y auguraba la muerte de la revista. Le restaba importancia y minimizaba su trascendencia al cualificarla de “oscura” y al denunciar que tan solo representaba sus “minucias”. Una visión que entra en clara contradicción con la actual, con la consideración de *Dau al Set* como una herramienta fundamental de la recuperación

10 Brossa, Joan. "Antoni Tàpies". En: *Ball de sang*, Barcelona, Crítica, 1982, 317-318. En el borrador de una carta inédita también dirigida a Tàpies, que se conserva en la Fundación Joan Brossa, el poeta insistía en su crítica a Tharrats: "Per ací tot segueix igual. En Ponç va treballant, jo intensament, com ja pots suposar; en Tharrats continua la carrera descendent del Dau al Set i Dau al sis... Dau al cinc... Dau al quatre... (aquest any, ja obertament, hi col-laborarà tot Cristo)".

11 Ese mismo se celebró una exposición de los miembros de *Dau al Set* (Sala Caralt, octubre de 1951) que para algunos estudiosos significó el punto final de la revista y atribuyen a Tharrats la continuidad de la cabecera. De todos modos vale la pena aclarar que sus fundadores siguieron colaborando hasta años después a pesar que Puig se trasladó a Madrid, Tàpies a París, Cuixart a Lyon y un poco más tarde, Ponç a São Paulo. Ver: Miralles, Francesc. *Història de l'art català*. Vol. VIII, *L'època de les avantguardes 1917-1970*. Barcelona: Edicions 62, 1987, 227; y Vicens, Francesc. "El «Dau al Set»". En: *Ética i estètica dels anys 40-50*. [Barcelona: Associació de Personal de la Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'estalvi, 1973], 21-43.

de la vanguardia. En realidad, aunque Brossa anunciaba el cese de su colaboración el mes de noviembre de aquel mismo año publicó “Oracle sobre Joan Ponç” y aún realizaría cinco nuevas aportaciones en cuadernos posteriores. De todos modos, el malestar expresado por el poeta y la continuidad de su vinculación con la revista, son indicativos de la falta de alternativas para dar salida a sus creaciones y que a pesar de la falta de entendimiento con Tharrats los dos siguieron vinculados a *Dau al Set*. Además pone de relieve las tensiones que se vivieron en el seno de la publicación y las dificultades para llegar a acuerdos y gestionar la suma de aportaciones de sus fundadores.¹²

Después de la publicación de dos primeros números marcados por la contención formal y el eclecticismo temático, *Dau al Set* experimentó un primer cambio que marcaba su transformación en un campo abonado para la experimentación. La cabecera elaborada con una tipografía diseñada exprofeso,¹³ que rehuía las tipos estandarizadas, desapareció definitivamente en el tercer número y el nombre de la publicación se convirtió en un elemento gráfico más de la cubierta diseñada por Ponç en blanco y negro, poblada por seres deformes y enigmáticos rodeados de símbolos y grafismos. Un cuaderno que además contenía dos dibujos de Tàpies, una breve obra de teatro de Brossa titulada “El crim”, un artículo de Tharrats y otro de Puig,

12 Coca, Jordi. *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona: Pòrtic, 1971, 56.

13 Según el testimonio de Tàpies, recogido por Imma Julián, el diseño fue obra de Ponç, ver: “Ruptura i renovació en el camp artístic a Catalunya: 1940-1955”. En: *D'Art*, n. 6-7, mayo 1981, 16-35.

“...Hi ha, també, el ballet” y “Jean-Paul Sartre” respectivamente. Así pues, tan solo entre septiembre y noviembre la revista había experimentado una transformación radical que acabaría por confirmarse en el cuarto número en un texto que anuncia la entrada de la revista “en un período intenso y más nutrido”.¹⁴ Una intensidad que quedó plasmada de forma extraordinaria en el número de enero-febrero de 1949, realizado íntegramente por Ponç y Brossa, donde la experimentación plástica y literaria conviven y dialogan en unas páginas que destilan unas ansias de experimentación inéditas.¹⁵ Textos e imágenes comparten página y dan forma a un cuaderno donde impera el componente visual: las palabras entran en juego con los dibujos y adquieren un explícito protagonismo gráfico. Algunas de ellas carecen de significado (“Brinquis”, “Uou”, “Ne tavai”) mientras otras forman frases enigmáticas (*I patarau diu: /”En una cova fosca les berrugues / fan un fil vermell”*). Los dibujos recrean figuras raras, algunas con resonancias humanas, son formas que renuncian al naturalismo para trasladar al lector a un espacio imaginario, al universo creativo de sus autores. No se trata de una suma de colaboraciones, ni de una sucesión de grafiás y dibujos, sino de una creación con una doble dimensión: la plástica y la literaria, que conviven en un plano de igualdad.¹⁶ Esta línea de trabajo se mantuvo

14 “Al sud de l'hivern”, *Dau al Set*, diciembre 1948, [p. 2].

15 Ponç y Brossa colaboraron muy estrechamente en dos números de *Dau al Set*, el mencionado de enero-febrero de 1949 y en el de abril de 1950. Sobre la relación entre estos dos creadores ver: Bordons, Glòria. “Fer reviure unes flamarades exemplars”. En: Brossa, Joan. *Carrer de Joan Ponç*. Barcelona: Edicions Poncianes, 2010, 13-54.

16 Se conserva la maqueta de un número que quedó inédito también elaborado por Ponç y Brossa elaborado bajo las mismas premisas que el citado.

en los números siguientes a pesar que el grado de complicidad alcanzado por Ponç y Brossa sea difícil de reencontrar: Cuixart y Tàpies elaboraron conjuntamente un número que incorporaba un texto de Enrique de Villena manuscrito; Tharrats realizó un cuaderno en homenaje a Georges Méliès donde el uso del collage convertía cada ejemplar en único; y el poeta Juan-Eduardo Cirlot y Cuixart colaboraron en un número más modesto, cuatro páginas con la portada y un colofón realizados por Cuixart, pero de especial significación porque marcó el inicio las contribuciones de este poeta en la revista.

A partir del número elaborado por Ponç y Brossa, la revista abandonó la rigidez de un formato estandarizado para dar un mayor protagonismo a la creatividad. Se iniciaba una nueva manera de entender y crear *Dau al Set* que se mantuvo con altibajos pero que marcó un punto de inflexión en su evolución porque posibilitó creaciones insólitas que ponían un especial acento en el componente visual de la publicación. Hizo posible que *Dau al Set* se situara en la órbita del arte más avanzado y que con el tiempo quedara definitivamente vinculada a la recuperación de la vanguardia.

Hablar de vanguardia artística a inicios de 1949 significaba referirse al informalismo y al expresionismo abstracto, tendencias que exploraban en Europa y Estados Unidos artistas como Dubuffet, Fautrier, Pollock, de Kooning, etc. La imágenes de *Dau al Set* están todavía lejos de conectar con este campo de experimentación a pesar que Tàpies había iniciado el uso de

materiales y texturas en algunas de sus obras. En la revista se observa una línea estética que conecta más con los movimientos de vanguardia anteriores a la guerra civil que con las nuevas propuestas surgidas y difundidas, sobre todo, en Francia y en Estados Unidos. Las figuras deformadas y monstruosas, la profusión del collage y la creación de asociaciones extrañas y sorprendentes, así como la recuperación de grabados antiguos y de ciertas imágenes de la cultura popular, nos remiten a la sensibilidad del expresionismo, del dadaísmo y del surrealismo. Así mismo, los textos de Brossa encajaban con recursos expresivos del dadaísmo y el surrealismo, con el gusto por la apropiación y la exploración de los sinsentidos de las palabras, por recrearse en sus formas gráficas y por la creación de universos imaginarios.

Cuando *Dau al Set* amplía su nómina de colaboradores se producen incorporaciones muy diversas y heterogéneas que confirman el eclecticismo de la revista y su doble mirada, la proyectada hacia los creadores coetáneos y la que se esforzaba en recuperar lazos con referentes culturales que eran denostados por la dictadura franquista. Es precisamente esta doble mirada la que conecta definitivamente esta publicación con la vanguardia porque mientras se ocupaba de difundir jóvenes poetas y artistas también reservaba espacio para creadores que habían tenido una relación clara con los movimientos de vanguardia del primer tercio del siglo XX. En este punto es especialmente significativa la presencia del poeta J. V. Foix, una figura clave de la generación que había estado en activo antes de la guerra y atento a los ismos que nacían en la Europa de aquellos años, sintió un gran interés

por el maquinismo futurista y los recursos creativos del surrealismo. En *Dau al Set* Foix publicó: “Telegrames” (diciembre 1948), “Balada dels cinc mariners exclusius, i del timoner que era jo”¹⁷ (octubre 1950), “Còpia d’una lletra tramesa a na Madrona Puigarnau, de Palau ça Verdera” (diciembre 1951) y “Tot alejava aquella nit...” (junio-julio 1952). Además, la revista además se hizo eco de la aparición de su poemario *Les irreals omegues* con la publicación de una reseña (mayo 1950).

Foix representaba una generación de intelectuales que había luchado por la difusión y la práctica de unas técnicas creativas avanzadas en una época compleja, marcada por los vaivenes políticos, pero que no arrastraba el lastre de una guerra fratricida. Con la imposición de la dictadura su proyección intelectual quedó en suspenso momentáneamente pero en breve se convirtió en una figura clave para una joven generación que consideraban que la creación era experimentación. En un momento de acusado aislamiento cultural y económico, Foix representaba un sustrato cultural vanguardista accesible para los creadores de *Dau al Set*. Él y también su biblioteca ayudaron a forjar la personalidad creativa de los miembros de la revista, de los artistas plásticos pero en especial la de Brossa, quien reconoció el papel de este poeta en su formación.¹⁸

En esta línea hay que situar también la colaboración de Sebastià Gasch un crítico de arte alineado con la vanguardia de los años 1920 y acérrimo defensor de Miró desde los inicios de su trayectoria que había firmado un

17

18 Coca, Jordi. *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona: Editorial Pòrtic, 1971, 28.

demoledor manifiesto artístico en 1928.¹⁹ En *Dau al Set* publicó “Elogio de la deformación”,²⁰ un alegato en favor del arte que evitaba la imitación naturalista y que apostaba por la deformación como herramienta para conseguir una mayor expresividad. Un recurso presente en numerosas culturas: desde la egipcia, pasando por la asiática y la africana, hasta llegar a la pintura románica y el Greco. Así mismo vale la pena destacar la reproducción de dos dibujos de Dalí, uno para encabezar los “Telegrames” de Foix (diciembre 1948) y otros para ilustrar la portada de un artículo del historiador y crítico de arte Juan Antonio Gaya Nuño, “Medio siglo de movimientos de vanguardia en nuestra pintura” (diciembre 1950). Para completar la conexión de *Dau al Set* con las figuras más relevantes de la vanguardia afincada en Cataluña tan solo falta Miró,²¹ a quien Brossa dedicó un artículo ilustrado con un pequeño dibujo del artista (mayo 1949).

Estas colaboraciones delatan el interés por el sustrato cultural de los años 1920. Foix, había contribuido a la difusión de las vanguardias a través de revistas como *L'Amic de les Art* y en su poesía aunaba vanguardia y

19 *El Manifest groc* denunciaba la cultura catalana más conservadora y apostaba por un arte nuevo, reivindicaba una modernidad que incluía el deporte, la aviación, el jazz, la fotografía, etc. y ensalzaba una lista de creadores entre los cuales destacamos a Picasso, Gris, Miró, Le Corbusier, Tzara, Elouard, Cocteau, García Lorca, Strawinsky y Breton. Además de Gasch el manifiesto estaba firmado por Dalí y Lluís Montanyà.

20 *Dau al Set*, julio-septiembre, 1949.

21 Enjuanes Puyol, Sol. "Reflexiones entorno a la visita de Dau al Set a Joan Miró". En: *Dau al Set: Joan Brossa, Juan Eduardo Cirlot, Modest Cuixart, Joan Ponç, Arnau Puig, Antoni Tàpies, Joan Josep Tharrats*. Barcelona: Fundación Fran Daurel, 2009, 89-95.

tradición, incorporaba la experimentación formal de los ismos europeos a la vez que reseguía las raíces de la lengua catalana. Gasch era un crítico atento a los avatares artísticos de Miró pero también a la cultura entendida con un sentido suficientemente amplio para incluir no solo la denominada alta cultura sino también las artes circenses y el mundo del espectáculo. Unas presencias que sumadas a las puntuales de Dalí y Miró dibujan unas líneas de filiación que enlazan con creadores e intelectuales que estuvieron en activo antes del obligado y trágico paréntesis de la guerra civil. En realidad, a través de *Dau al Set* asistimos a la construcción de la identidad artística de sus fundadores, de su esfuerzo por enlazar con una tradición que había quedado en suspenso y que se caracterizaba por sus contactos con las vanguardias internacionales.

Los jóvenes artistas que habían fundado *Dau al Set* estaban en el inicio de su trayectoria, de hecho su lenguaje plástico evolucionó en paralelo a la revista. El proceso de experimentación plástica de Cuixart, Ponç y Tàpies, iniciado bajo el influjo de los recursos expresivos explorados en el expresionismo, el cubismo y el surrealismo, determinó personalidades artísticas propias y caminos diferentes. También Brossa siguió su búsqueda transitando por formas poéticas tradicionales, como el soneto, hasta llegar a la apropiación de frases extraídas de contextos cotidianos y a los juegos gráficos con las grafías. Para todos ellos, *Dau al Set* fue un acicate creativo pero no una ocupación principal: Cuixart participó en diez números, Ponç en trece, Tàpies en once y Brossa en dieciocho, de los más de cincuenta que

se llegaron a publicar.²² Sus colaboraciones se concentran en los primeros años de vida de la revista, entre 1948 y 1951, y a partir de este año fueron esporádicas y más cuando en 1953 dio un importante giro: los cuadernos se convirtieron en monográficos temáticos más voluminosos, con una trabajo de edición más profesional, se pasó a publicar trimestralmente y en ocasiones se contó con el patrocinio de algunos mecenas. En 1956 salió a la luz el último número con un texto de Michel Tapié, el crítico de arte que en el número anterior ya había publicado un ensayo sobre Tàpies.²³ Dos cuadernos que reafirman el cambio de dirección que habían tomado las artes plásticas en los años 1950 con la aparición del informalismo en Europa y el expresionismo abstracto en Estados Unidos. Tapié había acuñado el término *art autre* para referirse a un arte basado en el gesto y la improvisación, una tendencia que rompía los conceptos tradicionales de composición y que relacionaba con el término *informe*, sin forma, que derivaría en informal y se consolidaría como término para definir una tendencia artística.

22 Incluimos el texto "Al sud de l'hivern" (*Dau al Set*, diciembre 1948), que aparece sin firmar pero razonablemente atribuido a Brossa, ver: Granell, Enric. "Dau al Set, una conjunción de volcanes desconocidos". En: *Dau al Set: Joan Brossa, Juan Eduardo Cirlot, Modest Cuixart, Joan Ponç, Arnau Puig, Antoni Tàpies, Joan Josep Tharrats*. Barcelona: Fundación Fran Daurel, 2009, 72. También el número extraordinario diseñado por Enric Tormo (*Dau al Set*, diciembre 1949) aunque este cuaderno no siempre se considera parte integrante de la colección, ver: "Sumari de la revista Dau al Set", *Dau al Set*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1999, 150.

23 "Antoni Tàpies et l'oeuvre complète". En: *Dau al Set*, 1955 ; y "Esthétique en devenir". En: *Dau al Set*, 1956.

Los insólitos textos de Brossa y las aportaciones plásticas de Cuixart, Ponç y Tàpies apuntaban hacia las vanguardias del pasado con la idea de construir un arte “nuevo”, un concepto que en aquella época se prefería al de vanguardia. Las páginas de *Dau al Set* constatan el camino seguido por la revista pero también de sus creadores, que tenían la clara voluntad de alejarse de la estética imperante, de los kilómetros de aburrida pintura de paisaje y de retratos que llenaban las salas de exposiciones, de las obras concebidas como una muestra de habilidad más que de creatividad.²⁴ En el punto inicial de la trayectoria se acercaron a los logros de las vanguardias del primer tercio del siglo XX para aproximarse finalmente al informalismo, una corriente estética que había marcado la recuperación del arte de vanguardia en Europa después de la segunda guerra mundial.

Sin lugar a dudas *Dau al Set* tejió conexiones con la vanguardia pero aún así cabe preguntarse sobre si fue realmente una revista vanguardista puesto que dichas relaciones son extemporáneas. Por ejemplo, los ensayos de Tapié se publican a mediados de la década de 1950, cuando el arte informal hace una década que se desarrolla en Francia. La respuesta la dio el escritor José Marín-Medina:²⁵

La verdad es que *Dau al Set* considerado en sí mismo supondría un hecho cultural de poco alcance, un lance juvenil basado en la amistad y la concurrencia de ciertos ideales de seis artistas y escritores que celebraron

²⁴ Gaya Nuño, Antonio. "Medio siglo de movimientos vanguardistas en nuestra pintura". *Dau al Set*, diciembre 1950.

²⁵ Marín Medina, José. "Dau al Set: contexto y plenitud". En: *Cuadernos Guadalimar*, n. 7 [1978], 35.

algunas convivencias, exposiciones y representaciones, y que se expresaron colectivamente a través de una pequeña revista de tirada y repercusión mínimas. Pero igualmente es cierto que si comprendemos aquella práctica artística en el contexto temporal y cultural en que y frente al que se produjo, *Dau al Set* cobra entonces otras y sobresalientes dimensiones. (Martín-Medina, 1978, 35)

Esta visión puede chocar con la visión actual que da por hecho el carácter avanzado de *Dau al Set* hasta considerarla un emblema de la recuperación de la vanguardia.²⁶ De hecho, el crítico literario Enric Bou,²⁷ la ha definido como una revista plenamente vanguardista por su aproximación al surrealismo, tanto en el ámbito literario como artístico.

A pesar de no poder ser considerada un gran logro de la vanguardia por sus características intrínsecas, *Dau al Set* adquiere una relevancia sobresaliente por la precariedad del contexto cultural en el que surgió. Su excepcionalidad es consecuencia del entorno pero cabe añadir su función como vía de investigación y de encuentro de los creadores más inquietos de la Barcelona de la posguerra. En el momento de la publicación del primer número, los artífices de *Dau al Set* eran unos jóvenes de apenas veinte años que se hallaban en el inicio de su camino.²⁸ Efectivamente fue una aventura de juventud que trascendió el ámbito individual y ha acabado convertida en

26 *Dau al Set: La segona avantguarda catalana*. Barcelona: Fundació Lluís Carulla, 2011.

27 Bou, Enric. "Temps de resistència. Gèneres i autors". En: *Panorama crític de la literatura catalana*. Vol. VI, *Segle XX: De la postguerra a l'actualitat*. Barcelona: Vicens Vives, 2009, 99.

28 Brossa (1919-1998), Cuixart (1925-2007), Ponç (1927-1984), Puig (1926), Tàpies (1923-2012) y Tharrats (1918-2001).

un hito cultural. *Dau al Set* fue un espacio intelectual donde los creadores e intelectuales pudieron compartir sus afanes creativos y poner de manifiesto su ansiedad de influencias.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bordons, Glòria. “Fer reviure unes flamarades exemplars”. En: Brossa, Joan. *Carrer de Joan Ponç*. Barcelona: Edicions Poncianes, 2010, 13-54.
- Bou, Enric. «Temps de resistència. Gèneres i autors». En: *Panorama crític de la literatura catalana*. Vol. VI, *Segle XX: De la postguerra a l'actualitat*. Barcelona: Vicens Vives, 2009. 98-146.
- Bozal, Valeriano. *Historia de la pintura y de la escultura del siglo XX en España*. Vol. II, 1940-2010. Madrid: La Balsa de la Medusa, 2013.
- Brossa, Joan. *Ball de sang*, Barcelona, Crítica, 1982.
- Brossa, Joan. “Presència forta”. En: *Algol*, [Barcelona, 1946].
- [Brossa, Joan]. “Al sud de l'hivern”. En *Dau al Set*, diciembre 1948, [2].
- Campo cerrado: Arte y poder en la posguerra española. 1939-1953*. Madrid: Centro de Arte Reina Sofía, 2016.
- Coca, Jordi. *Joan Brossa o el pedestal són les sabates*. Barcelona: Pòrtic, 1971.
- Dau al Set*, 1948-1956.
- Dau al Set*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 1999.
- Dau al Set. El foc s'escampa. Barcelona 1948-1955*. Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 1998.
- Dau al Set: La segona avantguarda catalana*. Barcelona: Fundació Lluís Carulla, 2011.
- Enjuanes Puyol, Sol. “Reflexiones entorno a la visita de Dau al Set a Joan Miró”. En: *Dau al Set: Joan Brossa, Juan Eduardo Cirlot, Modest Cuixart, Joan Ponç*,

Arnau Puig, Antoni Tàpies, Joan Josep Tharrats. Barcelona: Fundación Fran Daurel, 2009, 89-95.

Foix, J. V. *Les irreals omegues.* Barcelona: L'Amic de les Arts, 1949.

Granell, Enric. “Dau al Set, una conjunción de volcanes desconocidos”. En: *Dau al Set: Joan Brossa, Juan Eduardo Cirlot, Modest Cuixart, Joan Ponç, Arnau Puig, Antoni Tàpies, Joan Josep Tharrats.* Barcelona: Fundación Fran Daurel, 2009, 71-79.

Julián, Imma. “Ruptura i renovació en el camp artístic a Catalunya: 1940-1955”. En: *D'Art*, n. 6-7, mayo 1981, 16-35.

Llorente Hernández, Ángel. “Artes plásticas y franquismo (1939-1951). En: *L'art de la victòria: Belles Artes y franquisme a Catalunya.* Barcelona: Columna, 1996, 31-44.

Marín Medina, José. “Dau al Set: contexto y plenitud”. En: *Cuadernos Guadalimar*, n. 7 [1978], 35-41.

Marzo, Jorge Luis y Mayayo, Patricia. “Del fascismo a la desideologización del arte”. En: *Arte en España (1939-2015): Ideas, prácticas, políticas.* Madrid: Cátedra, 2015, 19-146.

Miralles, Francesc. *Història de l'art català.* Vol. VIII, *L'època de les avantguardes 1917-1970.* Barcelona: Edicions 62, 1987.

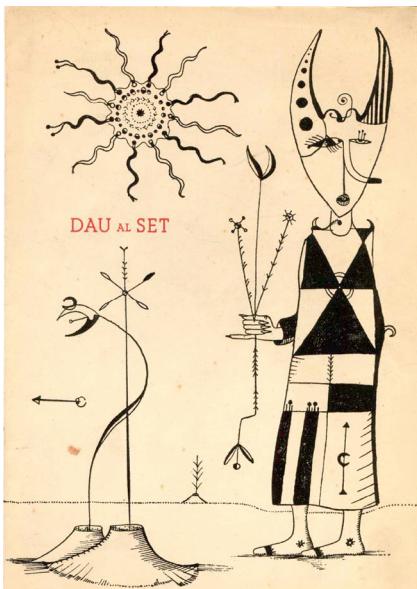
Samsó, Joan. *La cultura catalana: entre la clandestinitat i la represa pública.* vol. II. Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1995.

Vicens, Francesc. “El «Dau al Set»”. En: *Ética i estètica dels anys 40-50.* [Barcelona: Associació de Personal de la Caixa de Pensions per a la Vellesa i d'estalvi, 1973], 21-43.

Vidal Oliveras, Jaume. “Cobalto, història d'una iniciativa editorial (1947-1953). En: *Locus Amoenus*, n. 3, 1997, 215-240.

ILUSTRACIONES

Dau al Set (enero-febrero 1949) realizado por Joan Ponç y Joan Brossa, portada y página interior



Narrativas com imagens. Cinema, literatura e fotografia

Lucía Caminada Rossetti
Rodrigo Ribeiro Vitorino

Enviado em: 09 de setembro de 2017

Aceito em: 22 de janeiro de 2018

Lucía Caminada Rossetti

Lucía Caminada Rossetti atualmente é Professora Titular do Seminário de Literatura Argentina II na Universidade Nacional do Nordeste, em Resistencia, Argentina. Ensimismo é pesquisadora de CONICET com a Bolsa de Pós-doutorado na Universidade Nacional de Córdoba (Argentina) no Instituto de Humanidades (IDH). É doutora em *Cultural Studies in Literary Interzones* pelo Programa de Bolsas da União Europeia Erasmus Mundus Joint Doctorate, na Università degli Studi di Bergamo, Itália, Universidade Federal Fluminense, Brasil e Université Paris X Nanterre, França. Com o mesmo programa, fiz o Master "Crossways in Literary Narratives and Humanities em Espanha, França e Itália.

Contato: lucia.caminada@gmail.com

Rodrigo Ribeiro Vitorino

Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Espírito Santo, com a monografia "O Mal-Estar no Cinema", na qual abordava o entrelaçamento entre discurso e imagens de violência no cinema. Mestre em sociologia pelo Instituto de Estudos Sociais e Políticos da Universidade Estadual do Rio de Janeiro
Contato: rodrigo.ribeiro23@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE: Fotografia; Literatura; Teoria da Imagem; Cultura; Júlio Cortázar

Resumo: Como ler a imagem visual junto ao texto verbal como estudos experimentais sobre a cultura? Que narrativas emergem dos interstícios da imagem e da palavra? Estas são as perguntas fundamentais de que partem este artigo que busca compreender o cruzamento entre imagem e literatura tomando como referência central a obra de Julio Cortázar e suas experimentações. Notamos que o estabelecimento desta forma particular de narrativa sugere não apenas uma hibridização de formas, mas também desafios teóricos e metodológicos alternativos para sua interpretação. Para isso, este artigo recorre a narrativas com imagens como formas de investigação mais próximas à literatura, cinema e fotografia. É interessante ressaltar que o recurso à interdisciplinaridade fornece os melhores meios para o texto híbrido de imagem e escrita e à teoria literária é necessária a incorporação destes elementos teóricos que atravessam diferentes campos.

KEYWORDS: Photography; Literature; Image theory; Culture; Júlio Cortázar

Abstract: How may we read the visual image together with the text as experimental studies on culture? Which narratives emerge from the in-between zone of image and word? This article considers these fundamental questions and intends to point out the relation between image and literature taking as a main reference Julio Cortázar's works and its experimentations. It is important to notice that, by setting this particular type of narrative, he suggests not only a hybridization of forms, but also alternative practices of theory and methodology for its interpretation. This article takes advantage of photography and cinematography theories, as they are closer of the production of images in culture. We conclude that an interdisciplinary strategy provides the best mediums for understanding the hybrid text of image and writing. Furthermore, it is necessary to incorporate these elements to literary theory.

INTRODUÇÃO

A literatura parece ser, no interior das disciplinas que trabalham com a incorporação da imagem, distanciada dos estudos da teoria da imagem seja do lado da história da arte ou humanas em geral. Como dispositivo que interage com o texto verbal, a imagem também é incorporada na literatura de diferentes maneiras: Através de histórias em quadrinhos, histórias ilustradas, na forma em que o texto constrói internamente a imagem poética (poesia visual, por exemplo), o diálogo interno no texto, a literatura do blog, etc. A cultura da imagem é instalada de forma conflitiva e a partir do campo puro da literatura. A partir das teorias da imagem, acontece mais ou menos o mesmo, mas com uma reação diferente: a literatura parece não desenvolver elementos suficientes que sejam próprios de uma análise da questão imagética.

Então, vamos tomar emprestada parte das teorias narrativas literárias para interpretar a imagem, emprestado de Deleuze sua imagem em movimento, de Didi-Huberman seu anacronismo e de Walter Benjamin o conceito de aura. Este é um caminho possível, entre muitos outros. O que é interessante neste artigo é tentar estabelecer ou construir um método de pesquisa da literatura que incorpore a imagem. Como ler a imagem quando não é ilustração? Em outras palavras: Como ler a imagem visual junto ao texto verbal como estudos experimentais sobre a cultura? Que narrativas emergem dos interstícios da imagem e da palavra?

Há que se considerarem dois componentes analíticos: primeiro, com base na forma como a literatura constrói, no quadro textual, conceitos da

imagem (referindo-se às teorias de arte, fotografia e cinema). Tal é o caso da história de Julio Cortázar “As babas do diabo”, incluída em *As armas secretas*, que discute várias questões que relacionamos com a fotografia e cinema. Esta história foi adaptada para o cinema no filme *Blow-up* produzido em 1967 pelo renomado diretor Michelangelo Antonioni.

Como uma segunda instância, analisamos a relação entre literatura e fotografia. Mais uma vez, as narrativas que criam um novo território discursivo fundado na diferença entre palavra e imagem são encruzilhadas teóricas e metodológicas a respeito de como lidar com estas pequenas obras ou livro-objeto. Será tido em consideração um *corpus* de obras de Cortázar também, que incluem fotografia e que se relaciona com a sensualidade e o erótico como em *Territórios* (1979), onde por um lado, se estabelece o território do fotógrafo ou artista cujas obras servem como suporte da obra literária, e por outro, o contexto da foto mesma em sua relação com o narrado, bem como o suporte visual que complementa o narrativo. Além disso (e quase em oposição), outras funções da fotografia surgem da nostalgia e da memória, como em *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968) e *A volta ao dia em Oitenta Mundos* (1967).

Esta seleção de entrediscursos traz à luz questões como: de que forma a incorporação de imagens na literatura ajuda a visualizar o *nostos* das cidades e as identidades latino-americanas? Como ler o texto verbal em diálogo com a imagem visual? Como a imagem é parte de experimentação literária nas obras do escritor? Os textos e imagens dão conta das cidades

sobrepostas, personagens e territórios discursivos assediados por fronteiras imaginárias.

FOTOGRAFIA E LITERATURA: ENTRE A MEMÓRIA E A CORPORALIDADE

Como ler as imagens é um grande desafio teórico; como lê-las em relação à escrita literária é uma aposta forte no campo teórico. Uma teia de relações caracteriza a heterogeneidade discursiva na qual a interação dos discursos de fotografia e literatura gera obras literárias difíceis de classificar. Todos esses discursos ocupam a periferia do sistema discursivo, como desentendimentos com o hegemônico. Didi-Huberman pensa a imagem em seu caráter inseparável – e insuperável- do tempo “sempre ante a imagem, estamos ante o tempo” (Huberman, 2011, 31). Com base em leituras de Walter Benjamin, Aby Warburg e Carl Einstein, o anacronismo da imagem é baseado na história da arte, ou melhor, em uma arqueologia do presente.

Gilles Deleuze constrói a noção de imagem em movimento que se pensa nas suas relações com as imagens-percepção, imagem-afeto e imagem-ação. Estes sistemas de sinais ópticos e sonoros estão interligados. A imagem está no mesmo plano que o movimento associativo “*A imagem-movimento e fluxo de materiais são rigorosamente o mesmo*” (Deleuze, 1983, 91). A imagem em movimento é a matéria, ou seja, tem um corpo.

Tal como acontece com a arte, a identidade da imagem está correlacionada com a luz. O plano de imanência ou a matéria são “imagens de todo o movimento, coleta de linhas ou figuras de luz; séries de blocos

de espaço-tempo” (Deleuze, 1983: 94). As imagens viventes são centros de indeterminação e quando são refletidas entre si mesmas, produzem a imagem-percepção intimamente associada com o espaço. Agora: entre Didi-Huberman e Deleuze já há duas abordagens, entre o temporal e espacial, bastante dicotômicas como ferramentas teóricas para entrar no campo literário que contém imagens.

A incorporação do dispositivo fotográfico consente o *divague* por lugares comuns do passado que se refletem na grafia, ou seja, na escrita. Em *Último Round* (1969), *A Volta ao Dia em Oitenta Mundos* e *Buenos Aires, Buenos Aires* (1968), podemos observar como o *nostos*, ou seja, a pena causada pela distância que produz certa tristeza melancólica gerada pelos traços da memória, é construído numa viagem literária com base nessas memórias que testemunham uma realidade e que permitem a sobrevivência desta. Entre ficção e testemunho, o desenraizamento é interpretado com maior ou menor distância de acordo com a invocação da imagem: “*¿Con qué derecho se entra a la ciudad que es sueño y es distancia, simulacro de reflejos? Ella misma contesta y consiente, también Buenos Aires es una abstracción*” (Cortázar, 1968).

Buenos Aires, Buenos Aires, é um livro escrito em colaboração com as fotógrafas argentinas Sara Facio e Alicia D’Amico, em 1968. Ele exibe uma série de imagens que evocam a vida cotidiana da cidade e seu movimento: Mostra um repertório de imagens que descrevem a realidade latino-americana, muitas vezes marcada pela tensão entre a pobreza e as grandes “pompas” da metrópole. É interessante como neste livro, Cortázar escreve

descrições ficcionais, espécie de micro-histórias ou poemas em prosa que parecem emergir da própria imagem. Neste jogo, identifica-se um lado nostálgico e, por outro, a distância aparece como panóptico a partir do qual a memória visual estimula a escrita:

Por ósmosis, por lentos reflujo, a través de inconcebibles síntesis, ocurre que de tanto anónimo trajinar asoma la excepción, el individuo que de alguna manera crea esa ciudad que lo creó, la modela otra vez exigentemente, la arranca al hábito y a la conformidad. Inmóvil en sus cimientos, Buenos Aires es una ola que se repite al infinito, siempre la misma para el indiferente y cada vez otra para el que mira su cresta, la curva de su lomo, su manera de alzarse y de romper (Figura I)(Cortázar, 1968).

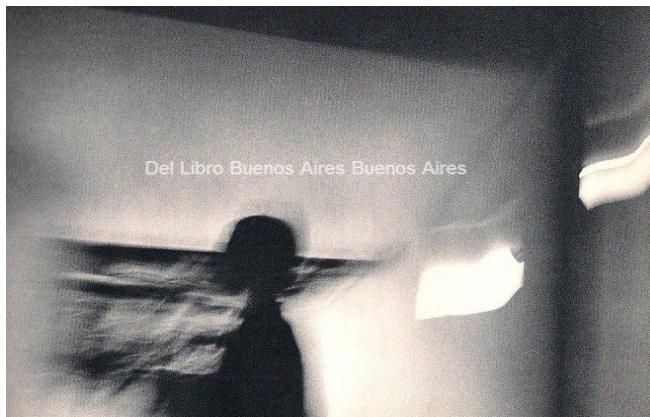


Ilustração |
Foto: Instituto di Tella
Buenos Aires, Buenos Aires (1968)

A fotografia traça um percurso pela cidade e também é a criação de uma área urbana caracterizada pela modernidade periférica (Sarlo, 2003). O ato de narração põe em movimento a memória e o passado torna-se presente, encurtando a distância física, a cidade torna-se um “aqui” simbólico. “*Decir Buenos Aires es decir el mundo, ahora*” (Cortázar, 1968). A fotografia torna-se lembrança palpável: existe uma obsessão, feita de distância em volta da vizinhança e que dá o toque de aura e faz deste o equivalente da lembrança (Dubois, 2010, 313-314).

A partir desta perspectiva, o interstício desde o qual podemos ler a imagem e a palavra, a fotografia funciona como imagem mental e o texto verbal como traço memória e como modo de reflexão: “*También yo la invento desde aquí, desde fuera como cualquier otro, más cerca quizá que otros. Buenos Aires, como toda ciudad, es una metáfora; nace a la realidad por el contacto de términos distantes y extranjeros, de alianzas secretas*” (Cortázar, 1968).

No ato de lembrar através da imagem, estabelece-se uma ligação entre a imaginação identificadora e a razão distanciada. O *pathos* é cristalizado nos “acessórios animados” e o impulso emocional está na sua origem (Recht, 2012: 21). Graças à arte, a consciência desta distância pode reverter uma função social durável. A memória desempenha um papel considerável já que ela liberta o sujeito dos modelos opostos. Da mesma forma, o retorno para a infância e os lugares-comum são dos passeios do atlas Cortazariano (Ilustração III): “*De los porteños se podrá decir que no hemos hecho gran cosa*

y a lo mejor es cierto, pero nadie nos quita la fiaca, madre de la poesía, amiga de la silla en la vereda y de tanto mate amargo” (Cortázar, 1968).



Ilustração II

Foto: Plaza de Mayo, Cabildo e Intendencia Municipal
Buenos Aires, Buenos Aires (1968)

Nesse mesmo resto de memória que é ativado através da fotografia, também se revela um processo de passagem antes/depois acentuado pelo crescimento da população e da modernização da cidade que se torna metrópole, cosmopolita e marginal. A imagem fotográfica, que complementa esta citação mostra o arranha-céu Alea no centro da cidade (Ilustração III), que foi tomada a partir de um ângulo no qual ela é erguida a imponente arquitetura simbolizando a metrópole e ofuscando o resto da paisagem e o horizonte.

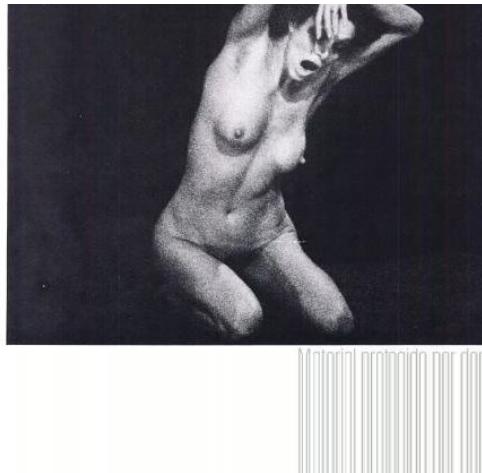


Ilustração III

Foto: Edificio Alea. Leandro N. Alem e Viamonte.
Buenos Aires, Buenos Aires (1968)

Ao considerar a fotografia como intersecção entre o verbo e a imagem, vale mencionar a carta enviada ao escritor cubano Roberto Fernández Retamar por Cortázar “Sobre a situação do intelectual latino-americano”, que foi originalmente publicada em 1967 na casa de revista das Américas. No segundo volume do *Último Round*, que inclui “*a título de documento dado que por razones de gorilato mayor impiden que la revista citada llegue al público latinoamericano*” (Cortázar 2009b, 265). O que é interessante é que na versão de UR se inclui reproduções fotográficas de esculturas pré-colombianas. É um lado latinoamericano que vem à luz nesta carta cuja posição política e horizonte ideológico são bastante acentuados.

O uso da fotografia no presente exemplo serve como uma referência de mumificação. Ou seja, o referente está presente e por isso continua a ser a sua intensidade. Além disso, a fotografia “*recoge una interrupción del tiempo a la vez que construye sobre el papel preparado un doble de la realidad*” (Barthes, 2009, 21) e acaba por reforçar o sentimento das origens latinoamericanas apoiadas na memória e conhecimento, para além dos horizontes da escrita que enfatizam o peso das palavras. As duas versões diferem apenas (e modifica a leitura da carta) pela inclusão de fotografias destas reproduções. Um pequeno detalhe que não é menor, já que Cortázar reforça sua estratégia narrativa da criação de um artigo, em forma epistolar e de caráter combativo, ou seja, o lugar da fala é politizado e tem um passado, uma missão política e histórica para resgatar.

A reflexão da fotografia pode ser analisada como uma categoria epistêmica, está claro: de pensamento (Dubois, 2010, 60). Neste sentido, observamos anteriormente que a imagem funciona como uma forma de complementar um pensamento político e está incluída em uma linha ideológica que atravessa a imagem epistemológica. Enfrentando outra forma de axiologia, em “Álbum com fotos” (UR) a imagem só fica na palavra e na sua invisibilidade (a falta de imagem) está relacionada com o poder das palavras para montar um álbum de fotos que consiste em retratos de pessoas “*la cara de un negrito hambriento, la cara de un cholito mendigando*” (Cortázar, 2009^a, 157). Destaca-se a questão da fotografia como prova, como um espelho da realidade (Dubois, 2010) em sua capacidade como

ícone. Como prática, o ato de colecionar fotos também é uma maneira de coletar o mundo (Sontag, 2005).

IMAGENS CORPORAIS NA FOTOGRAFIA E A ESCRITA

Territorios (1979) é uma das obras de Cortázar que estabelece, de um lado, o território do fotógrafo ou artista cujas obras funcionam como suporte literário; por outro lado, o contexto da foto mesma em relação ao narrado, bem como o suporte visual completa o narrativo. O erotismo através do visual transforma o leitor em um *voyageur*, em “*un ser dotado de mirada, pero no de voz, que terminará convirtiéndose en irremisiblemente en confidente y a veces cómplice de las imágenes que se reflejan en su retina*” (Ledesma Pedraz, 2000, 1). Por exemplo, no território de Rita Renoir explora “*la impugnación, el cuerpo femenino como mero objeto*” sobre o drama de dança apresentado nas fotos da atriz. Em “*Cuerpo escrito, cuerpo a la vista*”, Joaquín Manzi formula que na prática e contemplação da fotografia se expande um laboratório pulsional, ou seja, se constitui um lugar de revelações e revelados dos desejos tanto do corpo estranho como o próprio (Manzi, 2003, 192). No “*Territorio de la joven bruja*”, o corpo de Rita Renoir põe em cena, através da fotografia em preto e branco “*la expresión artística es aquí un agente que al modificar el comportamiento del espectador ayuda a la creación del ‘hombre nuevo’*” (Cisneros, 1978, 314).



Ilustração VI

Foto: Rita Renoir .

"Homenaje a una joven bruja". In Territórios (1969)

Com isso, o que se pretende esclarecer é a experimentação literária que supõe a presença da imagem. A palavra e a imagem interagem de formas diferentes, de acordo com o território literário. Cada seção pressupõe uma posição de leitura diferente: em geral, apresenta-se o processo de redefinição da própria literatura, ou seja, o diálogo com outros elementos. Na leitura da *"Carta del viajero"*, estamos no território do desejo: se questiona a dualidade corpo-escrita. Além do corpo como território discursivo onde imagem corporal é confundida com geografias literárias. Cortázar considera o ato de fotografar como parte do processo de escrever e criar, que surge a partir da memória: *"Fijar imágenes en la memoria o en un papel sensible no*

lleva a ninguna cartografía. En este caso, los usos del cuerpo delinean una tekné que acerca la práctica amorosa y artística” (Manzi, 2003, 191).

Incorporam-se fotografias de Frédéric Barzilay que se destacam por “*su manera de particularizar y segmentar el cuerpo humano, hacen que el escritor se convierta en viajero que se desplaza por un país nunca lo suficientemente conocido*” (Cisneros , 1978: 313); olhamos uma viagem através do corpo e se faz uma leitura de um artigo sobre o erotismo na literatura “*en donde el viaje se realiza a través del perfume y del silencio del tacto; el texto resultante es una exploración poética del cuerpo desnudo de una mujer*” (Cortázar, 2002, 38).



Ilustração √
Foto: Frédéric Barzilay
“Carta al viajero”. In Territórios (1969)

Consequentemente, ao propor reconsiderar o conceito de literatura com termos geográficos é porque ele nos permite repensar as interzonas da literatura. Interzonas que surgem nos interstícios do erotismo como uma expressão: “*País de dulce orografía, de sabores naciendo al término de un día que no acaba, país sin palabras*” (Cortázar, 2002, 41). Territórios funda uma maneira de posicionar-se frente à arte, seja para fazer-lhe críticas ou para apoiar o processo criativo. Além do objetivo de confrontação feroz ou total apoio, Cortázar incorpora a imagem para que também se possa “olhar” o sujeito da escrita. Assim mesmo, na seleção dos territórios que investigamos, as imagens corporais constroem, reciprocamente, os territórios literários.

A RELAÇÃO ENTRE IMAGEM E O INVISÍVEL

Na primeira parte deste artigo, trabalhamos com o cruzamento entre a experiência fotográfica e a literária, tomando como referência obras de Julio Cortázar em que ele utiliza o recurso da imagem visual proporcionada pela fotografia. Utilizando-as de maneira a ativar pela imagem a memória e a imaginação identificadora (como nos microcontos que compõem as fotografias de Buenos Aires) ou modificando pelo texto a maneira como seu interlocutor se relaciona com a imagem e com o que é narrado. Nesta segunda parte, o mesmo autor é evocado através de sua elaboração particular de uma teoria da imagem presente em um de seus contos e a relação da mesma com a investigação proposta neste artigo.

A tentativa de investigar as interseções entre literatura e imagem (cinema ou fotografia) requer referenciais teóricos interdisciplinares que deem conta deste objeto inerentemente heterodoxo. É necessário compreender, antes disso, a natureza desta heterodoxia e como se dão os contatos entre estas formas de representação. O que possuem em comum texto literário e imagem visual e quais suas especificidades? Abordar a apropriação, por parte da palavra escrita, de recursos visuais requer também que pensemos a respeito da polaridade entre dependência/autonomia da imagem em relação ao texto. Ao perguntar-nos: “que mensagem pode transmitir a imagem sem que necessite de uma narrativa?” podemos dar um passo inicial para compreendermos como a imagem pode transformar o texto escrito.

Buscamos na teoria cinematográfica, primeiramente, os argumentos a respeito da dependência e autonomia da imagem frente ao texto. O conceito de “imagem-presença” de Maya Deren é evocado para tratar de uma forma específica de relação entre imagem e sentido. Propomos um debate acerca das reflexões de Michelangelo Antonioni em seu filme *Blow-Up*, baseado no conto “*Las babas Del diablo*” de Julio Cortázar, incluído no livro *Las armas secretas*. Ambos, filme e conto, problematizam a imagem captada fotograficamente e tecem uma teoria da imagem fotográfica (e também cinematográfica, no caso de Antonioni), ainda que tomem caminhos distintos. As duas obras servirão de referência para a investigação conduzida sobre a presença da imagem na literatura e as transformações potencializadas por sua introdução. A seguir, pensamos de maneira mais específica sobre as concepções analisadas e sua relação com o Invisível, em

sua capacidade de manipular a realidade para além de seu mero registro. Esta é uma reflexão relevante, pois a apropriação de Cortázar da imagem fotográfica é similar às experimentações imagéticas da fotografia e das elaborações cinematográficas de artistas como Maya Deren.

A EXALTAÇÃO À IMAGEM

Ao surgimento da fotografia e, posteriormente, do cinema, o que se viu foi o progressivo crescimento das expectativas em torno das possibilidades da utilização de imagens, bem como a disseminação destas e sua penetração no cotidiano e imaginário moderno. O século XX testemunhou uma explosão de novidades em termos de experiências perceptivas, e grande parte destas experiências traduzia-se em imagens, tal como atestado por Walter Benjamin em seu ensaio sobre Baudelaire e a respeito do nascimento daquilo a que chamamos ‘moderno’ representado nas infindáveis estimulações visuais experimentadas pelo poeta e *flâneur*. Em “O Cinema e a Invenção da Vida Moderna”, Leo Charney (2004) apresenta uma série de influências do cinema em esferas tão diversas quanto o comércio e jornalismo.

A disseminação da imagem foi recebida tanto com otimismo quanto pessimismo, tendendo, de maneira geral, para o primeiro. Mesmo um pensador dissonante como Walter Benjamin - que denunciou a perda da “aura” a partir do advento da reprodutibilidade técnica das obras fotográficas e seus derivados como o cinema - apontava para as possibilidades inovadoras desta nascente forma de arte, reconhecendo nela uma capacidade, ainda que pouco explorada, de captar aspectos não perceptíveis do ‘real’. Hoje,

testemunhamos a utilização da imagem também pela literatura, gênero que a princípio seria sua concorrente no que diz respeito a formas de representação. Nossa ponto de partida, ao indagar-nos sobre as ferramentas mais adequadas para investigar as interseções entre estes universos distintos, é buscar referenciais teóricos não apenas provenientes da teoria literária ou da imagem tomadas de maneira autônoma.

Antes de pensar o cruzamento da imagem em movimento do cinema com o texto, propomos abordar uma das características que esta imagem tem de específica. Na célebre sessão do Café Paris, a 28 de dezembro de 1895, os irmãos Lumière apresentaram seu cinematógrafo ao mundo. O filme mais hoje mais lembrado desta sessão foi “A chegada do trem na estação”, graças aos relatos que enfatizaram o espanto do público frente ao realismo da imagem. Outro registro, no entanto, nos desperta um interesse particular. Trata-se de “*Repas de bébé*”. Ele nos mostra uma família com uma criança ao centro fazendo uma refeição. Ainda que a maior parte da audiência tenha se espantado com o centro da narrativa, um espectador em especial notou algo em particular. Era George Méliès, que viria a ser considerado o primeiro autor a explorar o aspecto fantástico do cinema. Isso significa dizer que ele foi o primeiro a explorar uma gama maior de recursos técnicos com o objetivo de filmar um roteiro de ficção. Méliès notou no plano ao fundo da cena: “as folhas se movem”, como comentaria mais tarde. A imagem das folhas se movendo ao acaso, sem a intervenção de quem captava a imagem, de maneira ‘invisível’ perante a trama que se desenrolava, significava para Méliès o centro do potencial

imagético do cinema, proporcionando níveis diferentes de representação para além do registro puro de uma cena. Ele descreveu seu sentimento como um “assombro”. Alegoricamente, este será um dos debates em torno do qual se desenvolverá o cinema e suas teorias por todo o século XX. De um lado, a ênfase do cinema clássico (muito associado à produção de *Hollywood*, mas não sendo uma exclusividade deste) na narrativa dramática e de outro a exaltação da capacidade da imagem de expressar o indizível e captar o invisível, presente nas diversas vanguardas cinematográficas.

O cinema possui a capacidade de produzir uma identificação do espectador com as imagens exibidas, apreendendo ali o “real”. Analisando essa impressão de realidade, Christian Metz (1977) enfatiza que o cinema possui uma linguagem convincente, que garante uma ilusão participativa. Uma obra, para ser realmente fantástica, precisaria convencer. O “irreal” (fictício) deve surgir como um acontecimento diante dos olhos, e não parecer algo inventado deliberadamente. A projeção e o movimento proporcionam autonomia à imagem cinematográfica, fazendo com que o espectador possa acreditar em sua verossimilhança (Metz, 1977). Para o sucesso deste empreendimento, que é a garantia da ilusão, é necessário que o cinema esconda exatamente aquilo que faz dele ilusório. Lembremos que a imagem cinematográfica é feita de fotografias postas em movimento e é a montagem delas em continuidade que concorrerá para a criação de uma narrativa. A união entre esta e a imagem realista será a fundamento do cinema clássico, que tem em Griffith (“*O nascimento de uma nação*”) seu expoente maior. Sua característica básica é o encadeamento narrativo-dramático e,

sem ele, este cinema perde sua força. As imagens apenas ganham sentido a partir da trama elaborada para elas, sendo que a manipulação das imagens em si obedece a esta trama. Ismail Xavier explica que

O que caracteriza a decupagem clássica é seu caráter de sistema cuidadosamente elaborado, de repertório lentamente sedimentado na evolução histórica, de modo a resultar num aparato de procedimentos precisamente adotados para extrair o máximo rendimento dos efeitos da montagem e ao mesmo tempo torná-la invisível (Xavier, 2005, 32).

Existem, no entanto, outras concepções teóricas sobre o fazer cinematográfico que se opõem ao cinema clássico e sua dependência do encadeamento narrativo. Ismail Xavier demonstra como o questionamento desta ‘decupagem clássica’ por correntes intelectuais e artísticas deu origem a experiências imagéticas distintas. A valorização da imagem ‘pura’, que falaria por si mesma (prescindindo da palavra) e o papel do cineasta como manipulador delas sem o objetivo de esconder sua natureza ilusória era o cerne destas discussões. O autor propõe uma reflexão a partir das categorias de ‘opacidade’ e ‘transparência’ para pensar a maneira como o cineasta elabora sua obra. ‘Opacidade’ estaria relacionado a este sistema clássico de montagem, na qual o modo como a ilusão é criada é escondido dos olhos do espectador e a ênfase recai sobre o visível, a trama. Já ‘transparência’ se relaciona à abordagem que deixa aparente os mecanismos de manipulação imagética, chamando atenção diretamente sobre a imagem e seu vigor, explorando seu elemento invisível e convidando ao assombro. Esta dicotomia, no entanto, não funciona de maneira a simplificar o tema.

Entretanto, essa divisão nos permite avaliar a centralidade do invisível no discurso cinematográfico (Xavier, 2005).

A exaltação da imagem em contraste com a valorização da trama no cinema, como vimos, data de seu nascimento. Está presente em correntes tão diversas quanto o ‘cinema puro’ francês (Germaine Dulac), o cinema *underground* norte-americano (Andy Warhol) ou o modelo onírico-surrealista (Buñuel). Analisar as ideias de cada uma destas correntes extrapola as intenções deste artigo. Interessa-nos, aqui, uma cineasta vanguardista específica: Maya Deren, a quem tomaremos o conceito de “imagem-presença” para contribuir com nossa reflexão acerca das possibilidades da imagem. Deren, em *Anagram of ideas* (1965), apresenta sua teoria do cinema baseada na oposição entre aquilo que ela chama de “horizontalidade da narrativa” e “verticalidade da imagem”.

A cineasta se coloca como uma crítica do cinema narrativo lógico-causal e recusa uma montagem criadora do espaço-tempo contínuo. Para ela, o tempo do cinema não é o do encadeamento narrativo possibilitado pela decupagem clássica, mas o da poesia e da sua capacidade de exprimir através de imagens o invisível. Em seu esquema, a dimensão horizontal da narrativa deve-se à natureza desta de criar uma linha temporal de ações sucessivas que tem como objetivo levar o espectador de sentimento em sentimento, através de uma lógica linear. Por outro lado, a verticalidade a que ela aspira trata-se de uma investigação imagética mais profunda de um único acontecimento, extraíndo dele camadas de significados incorporados na imagem. A esta imagem, capaz de se expandir em ramificações e interpretações diversas,

ela chama de “imagem-presença”, aquela que prescinde da narrativa para lhe atribuir sentido. Em *Meshes of the afternoon*, sua primeira obra, vemos uma mulher que se desloca por diferentes cenários e situações distintas, e o envolvimento desta personagem com estas situações só pode ser apreendido num plano subjetivo na construção das imagens, manipuladas de maneira a alterar nossa percepção dos acontecimentos não narrados, mas apresentados. Este processo é análogo ao realizado por Cortázar ao introduzir imagens em sua narrativa e manipular os seus significados através do texto e de sua dimensão corporal, como exposto anteriormente na análise sobre seus contos de caráter imagético e experimental.

A imagem-presença de Deren, assim, é a imagem à espera de uma investigação poética de suas características não visíveis, contrária àquelas que são ajustadas a um esquema clássico de encadeamento narrativo. Esta imagem não busca explicação, mas aprofundamento (Xavier, 2005). Unir a este conceito de imagem-presença a reflexão de Antonioni sobre a insuficiência da imagem e a teoria da imagem fotográfica esboçada por Cortázar nos daria um quadro das possibilidades de se analisar a utilização das imagens na poética literária, e é a esta tarefa que nos voltamos agora.

BLOW-UP E AS BABAS DO DIABO: O INVISÍVEL REVELADO

Em Antonioni, a consciência da ilusão cinematográfica e da impressão de realidade surge de maneira a problematizar a questão dos limites da imagem. Como aponta Schollhammer, a descontinuidade entre o olhar do fotógrafo (o protagonista) e aquilo que ele percebe *a posteriori* torna-

se alegoria da relação entre o espectador e a imagem a que ele assiste (Schollhammer, 2007).

De maneira sintética, o enredo do filme gira em torno do fotógrafo Thomas, que registra casualmente o encontro de um casal enquanto realiza uma caminhada. A princípio, nem o fotógrafo nem o espectador percebem nenhuma anormalidade na cena. Apenas quando a fotografia é revelada, Thomas percebe o indício de um crime que estava para ser cometido e que sua presença teria evitado. Instigado por essa revelação, Thomas passa a analisar as fotos, estudá-las, e criando uma narrativa baseada na sequência de fotos por ele montada, descobre que outro crime pode ter acontecido. Ele retorna ao local do crime, sem a câmera, e descobre um cadáver. No entanto, quando ele retorna até lá com sua câmera, a prova do assassinato não existe mais, assim como suas fotos desapareceram do estúdio. Sem estes registros, ele é incapaz de convencer as outras pessoas de sua teoria sobre o crime.

Dentro do debate anteriormente aludido, *Blow-Up* insere-se entre os filmes que utilizam a montagem clássica. Sua narrativa, entretanto, contém elementos que contestam a ilusão cinematográfica. Ela é revelada a partir da ideia de que aquilo que o espectador vê é sempre insuficiente e que o encadeamento dramático-narrativo tradicional apoia-se mais sobre as palavras que sobre a imagem. A narrativa de Antonioni traz em um primeiro momento a exaltação do poder da imagem em sua capacidade de revelar aquilo que está oculto dos olhos desarmados do fotógrafo (e do espectador), quando ele descobre, através da imagem por ele captada, indícios de

um possível crime. Entretanto, esta concepção dá lugar a uma segunda revelação que a sobrepuja – a descoberta de um novo acontecimento a partir do encadeamento dos acontecimentos apenas a partir da imaginação de Thomas. A falha do protagonista em perceber o segundo crime naquele primeiro instante corresponde, alegoricamente, à fragilidade da imagem de revelar o invisível, que é a dimensão que se impõe à sua narrativa. É a imaginação de Thomas que é capaz de construir uma narrativa que o leva a descobrir a cena por completo. Ainda assim, sem as imagens, sua narrativa permanece incompleta. A trama de Antonioni fixa-se como metáfora para a insuficiência da imagem frente àquilo que é irreconhecível.

O filme de Antonioni guarda semelhanças com o conto *“Las babas del diablo”*, de Cortázar, no qual foi inspirado, mas possui diferenças fundamentais em relação a este, e não apenas na trama central. No conto, o que vemos é uma teoria sobre fotografia e imagem mais complexa. Também encontramos no conto a ideia de que, sobrepondo-se a uma dada situação já determinada, a fotografia é capaz de dar acesso a uma segunda interpretação, a partir da observação da imagem fotografada. A estas interpretações corresponde também uma sobreposição do sujeito que observa. Em um primeiro momento, o narrador (o fotógrafo) observa a cena diretamente e só vê uma cena banal que se desenrola diante de seus olhos, tão natural quanto pode ser uma cena captada pelo olhar (e subjetivamente direcionada). A seguir, o que ele vê nas imagens que realizou, é a si mesmo representado enquanto fotografa, e vê-se envolvido

na cena da qual anteriormente não participara. É assim que ele realiza a imperfeição de sua primeira interpretação.

Schollhammer (2007), ao analisar o conto de Cortázar, ressalta que nele surgem três níveis diferentes de interpretação de uma imagem, e ele argumentará que este esquema pode também ser estendido ao filme realizado por Antonioni. No conto, o primeiro nível de descrição é aquele que o senso comum entende como ‘natural’, mas que o narrador avisa prontamente que o considera permeado pela subjetividade dele, o fotógrafo, que enquadra e registra apenas um recorte de qualquer objeto ou acontecimento, que em seguida será lembrado como real. Aqui, temos uma definição particular das teorias da imagem fotográfica em seu segundo momento, como apresentada em Dubois, por exemplo, em que a ingenuidade acerca do realismo da imagem cede espaço uma visão da fotografia como *construção de um olhar* (Dubois, 2010). Na perspectiva de Cortázar, esse nível já é imperfeito, pois a intervenção de quem vê quebra o automatismo perfeito da máquina.

O segundo nível de descrição é aquele no qual “a atenção do narrador já foi despertada por um ruído que perturba a perfeição da imagem imaginada” (Schollhammer, 2007, 167). Neste nível, o narrador, que neste momento se posiciona como observador e como sujeito observado, busca enquadrar a imagem de maneira a extrair dela o ‘*gesto revelatório*’ que o perturba. Aqui, a “aura inquietante” presente na imagem e que só surge a partir dela e não da situação registrada, é objeto da interpretação. Este seria o instante da revelação do invisível na imagem. Na adaptação

de Michelangelo Antonioni, este momento corresponderia àquele em que Thomas, o fotógrafo, sente que pode existir algo nas fotos além do que ele vê.

Podemos notar aqui o local ocupado por este “invisível” neste nível de interpretação e que não é exclusivo da formulação literária de Cortázar. Esta capacidade da arte em fazer emergir o gesto revelatório está presente nas elaborações estéticas de outros autores sobre a representação na arte. Por exemplo, Ferreira (2000), ao tratar das imagens de violência em fotografia, lembra que em *Imortalidade*, Kundera fala do *gesto*, que seria um instante na vida, um sentimento que, mesmo que não consigamos nomear, dá o tom trágico à vida e seus momentos, como uma figura que vemos com o canto do olho, no limite de nossa visão periférica, e que quando olhamos a sua procura, já não mais vemos. Esse *gesto* não se pode reter nem definir, mas o percebemos como experiência. A arte é uma tentativa de se apossar desse *gesto*, e mesmo que ele, numa tela de cinema ou num quadro, não cause o efeito como experimentamos no momento, ali podemos vê-lo finalmente, saber do que se trata, como ele nos afeta, como numa música especialmente bela que fale sobre o amor. A arte busca comunicar um aspecto da vida, que é o *gesto*, mas também tem o desejo de possuir este aspecto, capturando seu momento fugaz (Ferreira, 2000).

A particularidade da abordagem de Cortázar reside precisamente no fato de que, em literatura, essa revelação do gesto está ligada à utilização de imagens fotográficas, uma forma de representação originalmente alheia ao texto escrito, resultando num cruzamento inesperado. Se a fotografia em si modifica a imagem, a imaginação narrativa é capaz de transformá-

la e traduzi-la por completo. Assim, o terceiro nível de interpretação tratava da elaboração mental da imagem observada, que ganha vida com o ato de narrar, e que já modificou o próprio entendimento da situação registrada. Algo análogo ao *obtuso barthesiano* que não pode ser apreendido com os códigos culturais específicos utilizados para decodificar uma imagem. Quando o protagonista de Cortázar fecha os olhos e se impõe a investigação vertical (ou seja, profunda) da imagem, um novo significado surge e explode aí, envolvendo a subjetividade do autor.

Para Schollhammer, é este elemento enigmático suscitado pela imagem que une as obras de Antonioni e Cortázar. Este segredo se revela na imperfeição da imagem e na superação de seu realismo, ou melhor, de sua identificação como índice de uma imagem já existente – o ceticismo diante da ideia de se observar uma representação natural, ramificando para níveis mais profundos sua interpretação (Schollhammer, 2007). Aqui, podemos traçar um paralelo entre esta emergência do invisível e a imagem-presença de Maya Deren anteriormente aludida: É a manipulação da imagem e sua capacidade de revelar sentidos e paixões que lhe garante especificidade. A tensão entre a imagem poética e a necessidade de narração é diluída na transformação da palavra pela imagem narrativa que confere uma aura particular a este encontro, e não a ilustração do texto pela imagem, nem a mera explicação das imagens pelas palavras. A imagem rígida destruiria o poder da narrativa, é o que parece nos dizer o fotógrafo-narrador de Cortázar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para finalizar esta abordagem inicial e exploratória, levantamos uma questão importante: o que lemos da teoria da imagem e a partir de teorias literárias para entrar no universo teórico e metodológico das narrativas literárias caracterizadas por conformar territórios imagéticos? Este passeio dará conta de certas rupturas e a inauguração de um campo literário especial com características originais, como resultado da interação com outras artes. É possível, então, apontar uma forma de escrita “interartística”.

Esta escrita “interartística”, assim, se configura um espaço de produção de imagens culturais híbridas, em que imagem e palavra comunicam e despertam mais do que o fariam como entidades autônomas de criação artística. O recurso à interdisciplinaridade se impõe, então, como tarefa necessária para a apreensão de suas categorias constituintes. À pergunta “que mensagem pode transmitir a imagem sem que necessite de uma narrativa?”, feita no início da segunda parte deste trabalho, respondemos com uma asserção negativa: a imagem não é capaz de fazer emergirem aqueles territórios e sentimentos invisíveis, que lhe escapa e que são fundamentais à criação literária. Cortázar aparece então como um autor interessado em desvendar esta paixão que vem do segredo, como nota Schollhammer, e é nas imagens que ele encontrará expressão para este elemento invisível. A exploração narrativa da imagem por parte de Cortázar tem como característica principal imprimir uma experiência nova ao leitor, que não é apenas visual nem literária, mas mesmo sentimentos de nostalgia ou erotismo ressaltados por sua escrita.

Foi na teoria da imagem fotográfica, através de conceitos como o de Anacronismo de Bibi-Huberman e nas formulações sobre territorialiedade e erotismo nas imagens *Cortazarianas*, bem como no conceito poético de imagem-presença de Maya Deren que encontramos parte do referencial teórico com que nos debruçamos sobre as particularidades da imagem visual na escrita literária. Esses conceitos, no entanto, estão longe de esgotar as possibilidades de exames teórico-metodológicos destas experiências narrativas. Aqui, aponta-se para a necessidade de cruzamentos entre campos disciplinares distintos, tarefa que deverá ser enfrentada e ampliada, se pretendemos dar conta da investigação das experiências narrativas que surgem no seio da cultura da imagem, que permeia linguagens narrativas diversas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- Barthes, Roland (2009): *La cámara lúcida: Notas sobre la fotografía*. Paidós Comunicación: Buenos Aires, 2009.
- Bataille, Georges (2006) *El erotismo*. Buenos Aires: Tusquets Editores.
- Benjamin, Walter (1989): *Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo*. (Obras Escolhidas), 1º Ed. Brasiliense. São Paulo.
- ____ *Sobre la Fotografía*. Pre- España: Texto, 2008.
- Cisneros, José. “Reseña” En: Julio Cortázar, *Territorios*. Mexico: Siglo XXI, 1978 (P. 311-315).
- Charney, Leo (Org.). *O cinema e a invenção da vida moderna*. 2ª Ed. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1967.

- ____ *Buenos Aires, Buenos Aires*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968
- ____ “Carta a Roberto Fernández Retamar.” *Cartas 1969-1983*. Ed. Aurora Bernárdez. 1579-80. Impreso. Vol. 3 de *Cartas 1937-1983*. Buenos Aires: Alfaguara, 2000.
- ____ *Territorios*. México: Siglo XXI, 2002.
- ____ *Último round*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009a.
- ____ *Último round*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2009b.
- Dávila, María de Lourdes. *Desembarcos en el papel. La imagen en la literatura de Julio Cortázar*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora, 2001.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-movimiento. Estudios sobre cine 1 & 2*. España: Paidós Comunicación, 1983.
- Deren, Maya. *An anagram of ideas*. In: *Filme Culture*, nº 39, 1965.
- Dubois, Phillip. *O Ato fotográfico*. 13^a Ed. Papirus. Campinas. 2010.
- Ferreira, Ermelinda. *Violência, voyeurismo e cultura*. in: *Linguagens da Violência*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000.
- Ledesma Pedraz, Manuela. Consideraciones sobre la presencia del erotismo en la literatura y presentación del seminario. En: *Seminario 98/99. Erotismo y literatura*. España: Universidad de Jaen, 2000.
- Manzi, Joaquín. “Cuerpo escrito, cuerpo a la vista”. En: Varcácel, Carmen (org): *Escribir el cuerpo: 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*. España, 2003
- Metz, Christian. *A significação no cinema*. 2^o ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1977.
- Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Arca, 1998.
- Recht, Roland. *L'atlas Mnemosyne de Aby Warburg*. Frane: L'acharchillé, 2012.
- Sánchez García, Remedios. (Ed.) *Un título para Eros. Erotismo, Sensualidad y Sexualidad en la literatura*. España: Ed. Universidad de Granada, 2005.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

Schollhammer, Karl Erik . ““Blow Up” – A Incerteza do sentido entre o visível e o dizível”. In: *Além do dizível: O olhar da literatura*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2007.

Sontag, Susan. *On Photography*. New York: RosettaBooks, 2005.

Xavier, Ismail. *O discurso cinematográfico: A opacidade e a transparência*. 3^a São Paulo: Ed. Paz e Terra, 2005.

Juan L. Ortiz y el budismo: vacuidad y reescritura del dolor

Fabián Humberto Zampini

Recebido em: 06 de agosto de 2017

ACEITO EM: 30 de setembro de 2017

Doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba y Licenciado en Letras Modernas, egresado de la misma Universidad. Su tesis doctoral, consistió en un estudio pormenorizado de la poética de Juan L. Ortiz y las proyecciones epigonales que su vasta obra promueve en el mapa de la poesía argentina contemporánea. Docente-investigador de la Universidad Nacional de Río Negro, Sede Andina, Bariloche, a cargo de diversas asignaturas del área Literatura. Integra los equipos de dos proyectos de investigación de la UNRN: uno de ellos se titula "Pensamiento poético y poéticas autorales posvanguardistas", dirigido por el Dr. Jorge Luis Arcos; en el otro proyecto, dirigido por la Dra. Ann Borsinger, estudia diferentes perspectivas de abordaje teórico-metodológico del discurso poético. Ha dirigido un proyecto de extensión y programa de trabajo social denominado "Café Literario: Submarino Literario". Desde 1997 hasta 2010 se ha desempeñado como profesor en el nivel medio dictando diversas asignaturas del área Literatura. También ha dictado la asignatura Portugués en diversas instituciones de San Carlos de Bariloche. Ha publicado, en medios académicos y periodísticos, trabajos acerca de poesía. Autor de dos libros de poemas cuyos títulos son: *Vísperas del párpado* (1987) y *Manifiesto tanguez* (1999).

PALABRAS CLAVE: Juan L. Ortiz; poesía; vacuidad; budismo.

Resumen: En más de una ocasión, Juan L. Ortiz sugirió posibles anclajes de su poética en puntuales accesos a la doctrina del budismo zen. En su escritura, la luz es la principal herramienta para delinear las formas que subyacen al despliegue de la materia natural; se trata de una poesía que, guiada por una voluntad “iluminadora”, insiste en proyectar luz allí donde se enseñorea la oscuridad. La *iluminación* budista (la disolución de las oscuridades de la mente que generan sufrimiento y dolor) es el horizonte indefectible hacia el que conduce el camino del *dharma*. Y la poesía de Ortiz, también, parece perseverar lenta, incansablemente, en esa senda. En el presente trabajo se intentará sugerir algunos acercamientos de la obra ortiziana a nociones clave de la doctrina budista, en especial la de *vacuidad*, la naturaleza última del camino de la vida humana, tal como lo entiende el budismo.

KEYWORDS: Juan L. Ortiz; poetry; emptiness; buddhism.

Abstract: More than once, Juan L. Ortiz in his poetic writing suggested possible references in his poetry to specific aspects of the Zen Buddhist doctrine. In his work, light is the main tool for delineating the forms that underlie the unfolding of natural matter. This poetry, guided by an “enlightening” will, insists on projecting light where darkness dominates. Buddhist enlightenment (the dissolution of the mind darkness that generates suffering and pain) is the unfailing horizon towards which the path to dharma leads. And the poetry of Ortiz, too, seems to slowly and tirelessly persevere on that path. In this paper, we try to suggest some approaches to his poetry, to key notions of the Buddhist doctrine, especially the emptiness one, the last nature of the pathway of human life, as Buddhism understands it.

El mundo del artista es un mundo de libre creación, y ésta sólo nos la pueden dar las intuiciones directamente surgidas de la mismidad de las cosas, no obstaculizadas por los sentidos y el intelecto. De este modo crea formas y sonidos de lo que no tiene forma ni sonido. En esa medida, el mundo del artista coincide con el del zen.

Daisetz Suzuki

En una entrevista que le fuera realizada en 1972, consultado acerca de su visión en relación con aquello que convenimos en llamar *lenguaje poético*, Juan L. Ortiz responde:

Cuando es utilizado de una manera, diríamos... (claro, hay que hablar de una manera, en cierto modo, religiosa) de "iluminación"... Es decir, se carga tanto, pone en función tantas virtualidades fonéticas, conceptuales, rítmicas, que paradójicamente y a la vez se hace transparente y recibe (justamente ahí está la doctrina Zen), por hacerse casi inexistente, recibe, digo, ciertas esencias, ciertas atmósferas, ciertos aires de esa realidad que al hombre se le escapa... y que no puede asir. (Conti, 1995, 73)

La *iluminación* (o *satori*, desde la perspectiva zen) se prefigura como el punto de llegada que desea alcanzar el *bodhisattva*, es decir, quien aspira a la suprema iluminación, correlato inherente al camino de la budeidad. El logro de la iluminación es, según el budismo, el verdadero significado de la vida humana y Ortiz, a la manera de un maestro zen, persevera para proyectar luz donde no la hay. La *iluminación* budista (la disolución de las oscuridades de la mente, es decir, de las perturbaciones producidas por los *venenos* de la *ignorancia*, la *ira* y el *apego*) es el horizonte indefectible

hacia el que conduce el camino del *dharma*. Y la poesía de Ortiz, también, parece perseverar, lenta e indefectiblemente, en esa senda.

El propio Ortiz aludía, en la cita precedente, a un modo justamente “religioso” en la forja de una palabra poética que, por un lado, hace de la luz el pincel que desoculta los colores y las formas en el incesante despliegue de la materia natural y que, por otro, está guiada por una voluntad “iluminadora” en el sentido más idiosincráticamente budista: ir al asedio de la sombra, esos *venenos* de la mente que generan sufrimiento y dolor.

Ortiz, insistentemente, caracteriza el paisaje en el que se desarrollan las escenas de su poesía como “manchado de injusticia y desolación”,¹ una mácula que instaura el sufrimiento en un paisaje hecho para el goce y el disfrute de todos los seres vivos. En amplias zonas de su obra nos enfrentamos a la evidencia, por un lado, de una poesía de intenso arrebato lírico, a partir de la vislumbre de la simbiosis del sujeto con el paisaje (una simbiosis en la que el elemento estético y el religioso por momentos confluyen). Por otro lado, sin de ninguna manera generar una ruptura con la línea anterior (al contrario, fundiéndose con ella), aparece la fuerza del imperativo ético que el poeta asume en el sentido de la misión redentora del arte y el artista, señalando un futuro donde la naturaleza arcádica y virginal, previa al momento de la comprobación de la “mácula” aludida, se

1 Este verso axiomático (“El paisaje manchado de injusticia y de desolación”), forma parte de un poema igualmente medular en el sistema orticano, titulado “Sí, el nocturno en pleno día” (Ortiz, 1996, 277-278) y que integra su cuarto poemario *La rama hacia el este*, publicado originariamente en 1940. Dicho poema se presenta como clave de lectura, ciertamente notoria, de vastos sectores de la obra de Ortiz.

reconstituya, en el afán de que la belleza sea, algún día, patrimonio común de la especie humana.

En un poema de su primer libro de 1933, que se transcribe a continuación, el mundo es sugestivamente presentado como “pensamiento realizado de la luz”.

El mundo es un pensamiento
realizado de la luz.
Un pensamiento dichoso.
De la beatitud, el mundo
ha brotado. Ha salido
del éxtasis, de la dicha,
 llenos de sí, esta tarde,
 infinita, infinita,
 con árboles y con pájaros
 de infancia ¿de qué infancia?
 ¿de qué sueño de infancia? (AN 166)

Aquí, Ortiz parece abrevar en la noción budista de que el mundo no tiene existencia inherente; dicho en términos propiamente budistas, no existe *de su propio lado*, sino que es la creación que resulta de un proceso mental. Este pensamiento, caracterizado como “realizado de la luz”, como “dichoso” e identificado con “la beatitud”, el “éxtasis”, la “dicha”, no se trataría de una construcción mental ordinaria, sino del resultado de la actividad de una *mente iluminada*, de una mente asimilable a aquellas que habrían alcanzado el estado de budeidad. De la beatitud subyacente a ese pensamiento de dicha el mundo “brotá”.

Desde una perspectiva doctrinaria budista se plantea lo siguiente: “Buda dijo: «Debes saber que todos los fenómenos son como sueños»” (Gueshe Kelsang Gyatso 94). Y, en esa misma clave, Ortiz se pregunta: “¿de qué sueño de infancia?”. Podría, quizás, entenderse el estatuto de *realidad* de este mundo orticano, en tanto apariencia mental, asimilado al ámbito de los sueños; es que, tanto el mundo onírico como el que creemos experimentar en el estado de vigilia, son, para el budismo, apariencias de la mente ya que la verdadera naturaleza del mundo es la *vacuidad*.²

Del vacío emerge un mundo cuya realidad objetiva no parece ser tal; un pensamiento venturoso (un pensamiento iluminado) ha, literalmente, generado ese mundo. Del vacío emerge ese mundo, no obstante, “lleno” de ese éxtasis, desbordante de dicha. No hay transición entre el *lleno* y el *vacío*: un vacío que se distancia de la noción de *nada* reconocible en la tópica metafísica presocrática cuando postula que “de la nada nada sale”. Por el

2 La vacuidad no es la “nada”, sino la propiedad última de todos los fenómenos, tal como sugiere el maestro tibetano Gueshe Kelsang Gyatso, guía espiritual de la Nueva Tradición Kadampa, fundada por el propio Gueshe Kelsang Gyatso en 1991: “En su enseñanza llamada *Sutra rey de las concentraciones*, Buda dice: «Al igual que las creaciones / de un mago, como caballos, elefantes / y demás objetos, en realidad no existen, / has de entender todos los objetos del mismo modo»” (Gueshe Kelsang Gyatso, 2011, 8). Ahondando en el desarrollo del tópico, agrega lo siguiente: “La vacuidad es la forma en que los fenómenos existen en realidad, que es contraria al modo en que los percibimos. De manera natural pensamos que los objetos que vemos a nuestro alrededor, como las mesas, las sillas, las casas, etcétera, son reales porque creemos que existen exactamente del modo en que aparecen. No obstante, la manera en que nuestros sentidos perciben los fenómenos es engañosa y contraria por completo al modo en que existen en realidad. *Los objetos parecen existir por su propio lado* [subrayado mío], sin depender de nuestra mente. Este libro que percibimos, por ejemplo, parece tener su propia existencia independiente y objetiva. Parece estar «fuera», mientras que nuestra mente parece estar «dentro». Pensamos que el libro puede existir sin nuestra mente; no creemos que la mente participe en modo alguno en su proceso de existencia. Para referirnos a esta clase de existencia independiente de nuestra mente se utilizan

contrario, del vacío más pleno (valga el oxímoron) es que puede surgir un mundo autosuficiente, un mundo que no precisa más que de sí mismo: su mismidad que es, a la vez, su causa eficiente y su correlato.

Oscar del Barco, en su reflexión en torno al poema referido, enfatiza el hecho de que, para Ortiz, “el poema es un brotar y no una construcción realizada por el hombre” (Del Barco, 1996, 19), un mundo en armonía con la naturaleza (entendida como aquello que “brota” más allá del hacer humano), una aspiración a la unidad esencial que se realiza, un fluir en el que el propio hombre se deja llevar por un ritmo que lo guía y lo contiene, lo libera de los barrotes que lo hacen prisionero de sí, que lo esclavizan al aferramiento del propio yo:

Pensamiento quiere decir hombre en cuanto unidad con luz y mundo. El *giro* significa que no hay hombre, mundo y luz sin su participación en la unidad. Mas en el giro se borran, paradojalmente, cada uno de los términos. De esta manera la luz, el hombre y el mundo, en cuanto entes separados, carecen de ser: cada término es en los otros en el giro del poema. El mundo, la luz y el pensamiento, *brotan*. No de la nada sino de la “beatitud”, de la “dicha” y del “éxtasis”. (Del Barco, 1996, 19)

Es, insistirá Del Barco, una noción de mundo como *donación*: “la unidad vivida como otorgamiento gratuito” (Del Barco, 1996, 20). El hombre escindido, al liberarse de sí, recupera una unidad primigenia, esencial:

varios términos: *existencia verdadera*, *existencia inherente*, *existencia por su propio lado* y *existencia por parte del objeto*.” (Gueshe Kelsang Gyatso, 2011, 91-93).

la unidad de la infancia, de un mundo hecho con “árboles y pájaros de infancia”. Continúa diciendo al respecto Del Barco:

La infancia es el territorio de la desposesión del éxtasis, y no es casual que la palabra *éxtasis* esté colocada, en la mitad del poema, frente a la palabra *dicha* [subrayado mío], como si una fuera el espejo de la otra. Éxtasis y dicha se anillan hasta formar una unidad, y es a esa unidad a lo que llama *infancia*. El poema debe leerse como una afirmación de *la dicha*: sus palabras señalan el paso que trasciende la desgracia del hombre escindido volcándolo en el espacio de la unidad. (Del Barco, 1996, 21)

La infancia parece representar el estadio previo al momento “adversativo” de la poesía de Ortiz, el de la evidencia de un “pero” opuesto a la arcadia originaria y al cual sucederá el momento “profético” del anuncio de la redención.³ Asimismo, el tópico de la pureza infantil identifica insistente en la poesía del entrerriano a la naturaleza con la infancia. En el poema “Las colinas”, para citar uno de los textos emblemáticos en ese sentido, tales colinas entrerrianas “continúan niñas porque sus rasgos siguen puros.” (AyC, 489) También se señala la femineidad de la tierra que está hecha para abrirse al poder fecundante de la semilla ya que la

3 María Teresa Gramuglio propone una formulación modélica de una matriz notoria en la poesía de Ortiz, especialmente reconocible en sus libros de la década del 30 y del 40. Desde su perspectiva, es posible reconocer la configuración de “una estructura recurrente que se despliega en tres momentos, o movimientos: un primer movimiento, el momento de dicha, el estado de plenitud y sobre todo de armonía que produce la contemplación del paisaje; en el segundo movimiento, generalmente introducido por un giro adversativo (el *pero* que inicia tantas estrofas), la irrupción de algo que hiere esa armonía: el escándalo de la desigualdad, la crueldad de la pobreza, el horror de la guerra, el desamparo de las criaturas; en el tercero, esa tensión, a veces generadora de culpas, convoca una visión que se modula en los tonos de la profecía o del anhelo: la utopía de un futuro radiante donde serían abolidas todas las divisiones y la dicha

ondulación de esas *colinas-niñas* es presentada también como un juego femenino, de seducción dirigida hacia otros elementos de la naturaleza como el aire (“una nube”) o el agua (“un arroyo íntimo”). Y, por supuesto, también, para con el hombre que contempla, obnubilado, la magnificencia de ese paisaje cincelado por la ondulación incesante de las colinas, un paisaje móvil que en razón de ese mismo movimiento, recomponer el equilibrio cromático permanentemente y hace que el cuadro, trabajado también por el juego de esa luz –por los infinitos e irrepetibles matices de esa luz, desde el alba al anochecer, desde una primavera a la siguiente, desde un cerro o un valle, desde el río y su reflejo hasta la sombra proyectada por el bosque–, nunca sea el mismo.

Ortiz es explícito al referirse al modo de considerar la noción de *vacío*, entendida –desde la perspectiva del budismo zen– como instancia fundadora de su escritura poética.⁴ Es necesario vaciar los cuencos de agua estancada para que puedan ser colmados con la pureza y la frescura del agua de lluvia. En los estudios doctrinales que se desarrollan en el ámbito de las diversas tradiciones budistas, el problema del vacío o *vacuidad* resulta, como se ha dicho, un tópico crucial y determinante: la noción, a todas luces engañosa y precaria, de *realidad* encubre la evidencia de que,

podría ser compartida por todos los hombres. Sobre este diseño, a veces visible, casi siempre secreto, que tiene algo de la composición musical, Ortiz construye sigilosamente, a lo largo de su obra, una de las resoluciones más intensas de la relación entre poesía y política.” (Gramuglio, 2004, 56)

4 Dice Ortiz en la entrevista referida: “En una palabra, la poesía es vigilia en cuanto es descubrimiento de cierta zona en que no puede acceder el conocimiento común o racional, como quiera llamarse. Entonces queda ese modo de aprehensión previa una disposición

paradojalmente, nada es literal, fácticamente real; lo que experimentamos como tal es resultado de elaboraciones mentales que, a su vez, resultan viciadas por el hecho de que regularmente nuestra mente se encuentra perturbada por múltiples falseamientos, engaños y falsificaciones. Es entonces la vacuidad un horizonte deseable –incluso irrenunciable– para el practicante del *dharma*, ya que todo surge del vacío y todo retorna a él.⁵

Vivimos una cultura de la saturación. Todos los espacios (los físicos, los mentales, los psicológicos y espirituales) están llenos, ocupados por doctrinas, vivencias, saberes, etc. que se encuentran firmemente asentados y que ejercen una primacía absoluta. No hay forma de abrirse a *lo otro*, de propiciar la expansión de nuestra mente cuando todas las posiciones están ocupadas y el margen de movimiento resulta cada vez más acotado. Tania Favela Bustillo, en una interesante reflexión acerca de este tópico en Ortiz,

especial, cierta apertura que está muy bien tratada en la doctrina Zen, ese vacío previo para que las cosas, el universo, la realidad, impregnen la sensibilidad o el alma, como quiera llamarse...”.
(Conti, 1995, 67)

5 Acudimos nuevamente al Maestro budista Gueshe Kelsang Gyatso quien añade a lo anteriormente expuesto que, aunque los fenómenos corrientemente se presentan a nuestros sentidos “como si tuvieran existencia verdadera o inherente, en realidad todos ellos son carentes o vacíos de este tipo de existencia. Este libro, nuestro cuerpo, nuestros amigos, nosotros mismos y todo el universo solo son, en realidad, apariencias mentales, como los objetos que vemos en sueños. Si soñamos con un elefante, este aparece de forma vívida y con todo detalle, y podemos verlo, oírlo, olerlo y tocarlo; pero cuando nos despertamos, nos damos cuenta de que no era más que una apariencia en nuestra mente. No nos preguntamos dónde está ahora el elefante porque sabemos que solo era una proyección de nuestra mente y no existía fuera de ella. Cuando la percepción onírica que aprehende el elefante cesa, este no se va a ningún lugar, sino que simplemente desaparece porque no es más que una apariencia en la mente y no existe fuera de ella. Buda dijo que lo mismo ocurre con todos los demás fenómenos, no son más que meras apariencias mentales que dependen por completo de las mentes que los perciben.” (Gueshe Kelsang Gyatso, 2011, 93)

transcribe un cuento de inspiración zen, “La taza de té”, el cual ilustra claramente el hecho de que la naturaleza esencial del hombre es esa vacuidad –clave de la *liberación*, para el budismo– a la que, paradójicamente, tanto parecemos temer:

Nan-in, maestro japonés que vivió en la era Meiji recibió a un profesor universitario que había acudido a informarse sobre el zen.

Nan-in sirvió el té. Llenó la taza de su visitante, y siguió vertiéndolo.

El profesor se quedó mirando el líquido derramarse, hasta que no pudo contenerse:

–Está llena la taza. ¡Ya no cabe más!

–Como esta taza –dijo Nan-in–, está usted lleno de sus propias opiniones y especulaciones. ¿Cómo puedo mostrarle el zen si no vacía su taza antes?⁶

Tal vez, la más radical de las apuestas orticianas se encontraría precisamente en ello: en “vaciar la taza” para escribir una obra poética que excede todas las matrices, se apropiá de variadas tradiciones literarias para reinventarlas y recodificarlas en función de la necesidad que le imponía la ejecución de su propio proyecto poético. Así como el budismo se reconoce como un cuerpo de reflexiones filosóficas y de doctrinas religiosas, un método de realización personal, un ideal de solidaridad universal esencialmente sincréticos, la poesía de Ortiz también ostentaría esta misma sincréticidad.⁷

6 Tomado por Tania Favela Bustillo de la compilación de Paul Reps titulada *Carne Zen, Huesos Zen*. Buenos Aires: Troquel, 1994, p. 19.

7 El budismo, originario de India, se ha proyectado hacia muchas otras naciones: China, Japón, el Tíbet y, en general, gran parte del sudeste asiático, sin desdén la implantación observable también en Occidente desde, aproximadamente el fin de la II Guerra Mundial. En todos esos países, las enseñanzas originarias de Buda Shakyamuni han confluído y articulado con modos

El mapa poético de la provincia de Entre Ríos que resulta de la traza de la poesía de Juan L. Ortiz, lo sugeríamos en otro lugar,⁸ se conforma

propios de la religiosidad local. En China, por ejemplo, lo ha hecho con el taoísmo y en el Japón con la antigua religión sintoísta de los *kami*: situación que, en el caso japonés, se proyecta a la actualidad ya que el Japón moderno “se caracteriza por una yuxtaposición pluralista de tradiciones de origen indio, chino y autóctono y de ideologías occidentales tanto secularizadas como cristianas. El Japón no es un país budista como algunas naciones del sudeste asiático. El budismo no fue nunca, propiamente hablando, su religión nacional, pero el pensamiento y sentir budista han dejado un sello indeleble en la milenaria historia de la cultura japonesa” (Heinrich Dumoulin, 1999, 409).

- 8 En nuestra tesis doctoral acerca de la obra poética de Juan L. Ortiz, en el apartado dedicado al libro *El alma y las colinas*, de 1956, nos preguntábamos: “¿Cómo es ese mapa orticano propuesto en «Las colinas»? ¿en qué sentido se constituye en referencia de la geografía física del territorio? ¿se constituye verdaderamente en referencia geográfica? ¿en qué sentido esa representación, si es que verdaderamente lo hace, *representa*?“ (Zampini, 2017, 99), para, más adelante, tentativamente proponer que una “previsible estrategia exegética fincada en el reconocimiento de las correspondencias de las señalizaciones del poema con la colocación de esos nombres de ciudades, de ríos, de selvas, de áreas geográficas de Entre Ríos en el mapa provincial, intentada con empeño en alguno de los pocos abordajes analíticos del poema, parecería desaconsejable a la luz de una estrategia orticiana ya reconocible en «Gualeguay», sólo por atenernos a los llamados «poemas largos», y que luego se evidenciará en «Entre Ríos», de *El junco y la corriente* y, claro está, en un acabamiento de ese recorrido, en *El Gualeguay*. Más que proponer una lectura decodificable en esa previsible analógica de las correspondencias, el «método» orticano parecería ser el de la sutilización de esas referencias que, no obstante, son puntuales y precisas en el poema. Los lugares referidos (los *nombres* que los refieren) son, valga la tautología, perfectamente *referenciables*. No obstante, Ortiz parece cifrar, en su particular manera, alguna significación mucho más esencial, disimulada atrás del superficial trazado de la cartografía entrerriana. El mapa orticano [...] es más *interesante* por lo de digresivo, por lo de oscuro, por lo de antojadizo que tiene que por su eventual anclaje con los modos unívocos y transparentes de la representación cartográfica. Me atrevo a sospechar que no debería inducirnos a engaño la profusión explícita de topónimos (a diferencias de los nombres propios que eslabonan el relato de «Gualeguay», los que preservan, para un lector distante de la cronotopía del poeta, la referencia a los nombrados por esos significantes) que parecen situar la «narración» orticiana en la provincia de Entre Ríos que conocemos (por la historia y la geografía, por las imágenes y los relatos, por la simbolización y la representación) y no en esta otra, esta Entre Ríos sugerida por Ortiz, que se parece en algo a todas esas otras pero que, con la inefabilidad del territorio que no se deja apresar por el mapa, esconde algún secreto, luminoso u oscuro, que el poeta tampoco se atreve del todo a revelar.” (Autor, 2017, 100-101)

también a partir de esa matriz sincrética; esos “campos de Entre Ríos con aún países absolutos de injusticia” (*AyC*, 289), enclavados en los desarrollos de su poesía, son un *artificio* orticano: significan haber vaciado el cuenco para volver a ser llenado. La necesidad raigal de acudir a “intuiciones directamente surgidas de la mismidad de las cosas, no obstaculizadas por los sentidos y el intelecto”, como planteaba Daisetz T. Suzuki en la cita que presentábamos a modo de epígrafe en este apartado, es lo que quizá lleva a Ortiz a alejarse del centro metropolitano del campo literario argentino, Buenos Aires, (¿lo lleno?) y “recluirse” en la interioridad de su paisaje natal (configurando con ello un modo característico de la *renuncia* –un modo de entregarse al vacío–, otra noción cara al ideario budista) para, precisamente, en el contacto íntimo con la mismidad de las cosas –la materia proliferante de su entorno natural– disponerse a llenar el cuenco previamente vaciado: escribir su notable obra poética.⁹

9 El poema “Deja las letras...” de *De las raíces y el cielo*, se constituye, acaso, en un contundente testimonio de esa renuncia. En relación con ello, Tania Favela Bustillo, en el artículo previamente referido, dice al respecto que en ese poema Ortiz propone “que el poeta y el lenguaje se fundan en una misma melodía, respondan a una misma armonía”. El sujeto poético, en su apelación a ese otro, también poeta, objeto de su interlocución, lo impele a “que renuncie a lo que ya conoce; que renuncie tanto a la idea de «Literatura» como a las comodidades de la ciudad y se interne, por decirlo así, en el misterio de la naturaleza y de la poesía: «No estás tú también / un poco sucio de letras y un poco sucio de ciudad? / Hay que perder a veces ‘la ciudad’ y hay que perder a veces ‘las letras’ / para reencontrarlas sobre el vértigo, más puras en las relaciones de los orígenes...»”, con lo cual pone en evidencia el hecho fundamental –desde la perspectiva del budismo– de que el sujeto (el poeta, para Ortiz) “debe saber borrarse a sí mismo para que esas otras voces, distintas y al mismo tiempo próximas a la suya, se tejan en el poema.” (Favela Bustillo, 2014, 39-40).

El del *vacío* se presenta como tópico explícito en uno de los poemas del segundo libro de Ortiz:

Ráfaga del vacío, del abismo,
que hace temblar como húmedos cirios a las plantas con luna
y vuelve los caminos arroyos helados hacia la nada.
Ráfaga del vacío, del abismo. (AS 204)

Lo que en este inicio del poema parece orientar una lectura en clave metafísica (el vacío entendido como “abismo” y sus caminos como “arroyos helados hacia la nada”), en seguida nos orienta hacia una reflexión acorde con el desarrollo de las ideas precedentemente examinadas. El matiz porvenirista presente en grandes áreas de la poesía orticana nuevamente es reconocible aquí: el “todo”, es decir, lo *lleno*, lo que inmoviliza, lo que sostiene acaso las fuerzas regresivas que impiden la difusión de “la belleza” (que bien podría ser “la felicidad”, en un sentido propiamente budista) debe ser *vaciado* para que, cual la aurora, esa belleza (una “belleza nueva”, inédita) se imponga, como lo hace la luz del sol, abriéndose paso en el ámbito nocturno de las sombras.

¿Será esa belleza nueva,
la belleza que crearán ellos,
esa belleza activa que lo arrastrará todo,

un fuego rosa contra el gran vacío,
o el viento que dará pies ágiles a la mañana,
sobre esta enfermedad aguda, terrible, de la sombra? (AS 204)

Así operaría, acaso, el sol: para que los “pies ágiles” de la mañana comiencen a desandar el día, resulta imperativo vaciarlo de la *noche* del mal, el sufrimiento, el dolor. Las enseñanzas doctrinarias budistas insisten en la focalización de ese centro: la evidencia del dolor, la sostenida costumbre del sufrimiento asumido como carga inherente a nuestra naturaleza humana, se nutre y se fortalece por el desconocimiento de que a todo subyace la vacuidad como sustrato fundamental. Lo que nos opriime y perturba podría ser desarticulado, suprimido de manera muy simple a partir de la acción de una mente que, reduciendo hasta la insignificancia las causas de la perturbación y el dolor, logre diluirlo en ese vacío que envuelve nuestro ser “como un gato”, dirá el poeta cubano José Lezama Lima. Entonces, por la acción de una mente virtuosa, y desde esa misma vacuidad —que es el fondo último de todos los fenómenos del mundo y de las innumerables vidas que por él erran—, resurgirá “la aurora”: un espacio acogedor, un refugio ante la miseria del mundo; la belleza, en suma, para Ortiz.

Ortiz, como el príncipe Siddharta, el primer buda,¹⁰ coloca en el centro de su sistema poético la evidencia de la primera de “las cuatro nobles verdades” comunicadas por Buda Shakiamuni: la persistencia del dolor

10 Que también conocemos como Gautama Buda y Buda Shakiamuni, el primero de una interminable serie de maestros budas, el primero en reconocer el camino de la iluminación al punto de arribar a ese nirvana que significaba salir por vez primera del ciclo oscuro de muertes y renacimientos indefinidos, el *samsara*.

dominando la vida de los hombres. No obstante, para el poeta, el dolor humano es un hecho que de ninguna manera tendría una justificación o necesidad “natural”. El hombre puede y debe ser redimido por una ética de la solidaridad universal, del amor prodigado a todo ser viviente, de una felicidad que esté al alcance de todos, ya que no habría por qué dejar a nadie afuera del disfrute de la alegría de vivir. La poesía orticana, creemos no equivocarnos en ello, estaría animada por ese imperativo (ético, religioso, político) de mostrar los caminos (trazándolos en el mapa de su obra) de la felicidad posible para el hombre. En relación con ello, resulta muy oportuno traer a colación estas palabras de Juan José Saer al respecto:

El deseo de conocer cada vez mejor su propio instrumento para utilizarlo con mayor eficacia, esa disciplina a la que únicamente los grandes artistas se someten, tenía como objetivo el tratamiento de un tema mayor, del que toda la obra es una serie de variaciones: el dolor, histórico o metafísico, que perturba la contemplación y el goce de la belleza que para la poesía de Juan es la condición primera del mundo. El mal corrompe la presencia radiante de las cosas y cuando sus causas son históricas sus efectos perturbadores se multiplican. La lírica de Juan recibe, en ondas constantes de desarmonía, los sacudimientos que vienen del exterior, y su respuesta es la complejidad narrativa de sus obras mayores, en las que esos sacudimientos son incorporados como el reverso oscuro de la contemplación. Y el objeto principal de la contemplación, lo que engloba la multiplicidad del mundo, es el paisaje. (Saer, 1996, 12-13).

Sería oportuna aquí, quizá, una breve referencia al último poema que se conoce que haya escrito José Lezama Lima, a quien aludíamos algunos párrafos atrás. “El pabellón del vacío”, tal es el nombre del poema, parece

también abreviar de la doctrina budista, en relación con lo que el poeta cubano llama el *tokonoma*,¹¹ en referencia a ese espacio tan característico de la arquitectura japonesa y que es posible encontrar en muchas de las salas de las casas niponas. Pero ese *tokonoma*, para Lezama se convierte en una especie de altar, un espacio que no se restringe necesariamente a un ámbito físico ritual sino que es, más bien, un espacio interior; basta una pequeña hendidura hecha con la uña para que esa mínima oquedad, ese *tokonoma* sólo reconocido como tal por el sujeto de esa acción de horadar superficialmente la pared, se transforme en el “pabellón del vacío”, ámbito para el recogimiento, para el refugio de un ser que, sutilizado, despojado de los ropajes de su fisicidad, cabe en ese pequeño hueco:

De pronto, recuerdo,
con las uñas voy abriendo

11 El *tokonoma* es “un espacio pequeño elevado, una habitación de estilo japonés donde se muestran los objetos máspreciados de la casa, entre ellos casi siempre se cuelga un rollo desplegable con pinturas (kakemono). Otros objetos que se pueden encontrar en los *tokonoma* son: *ikebana* (arreglos florales), *koro*, quemador de incienso, los *sutras* (libro de preceptos espirituales budistas), *bonsáis* y utensilios de cerámica o porcelana de gran valor.” El *tokonoma* y los elementos que allí se disponen “son esenciales en la decoración tradicional japonesa. Su disposición y apariencia cambiara con frecuencia; el motivo del kakemono, así como el resto de los elementos, estarán relacionados con la época del año, las fiestas, el calendario y el estado de humor del propietario. Originariamente el *tokonoma* era el altar privado de los monjes zen y consistía en una mesa baja de madera sobre la que se quemaba una vela e incienso de un recipiente como ofrenda bajo un rollo con caligrafías budistas. Con el tiempo cambió su significado y con él su apariencia. Aún así, hace falta no ver el *tokonoma* meramente desde un punto de vista artístico. A lo largo de los siglos ha sido venerado como el lugar sagrado de la casa. Para los japoneses tiene un significado sagrado o moral, que deriva de sus orígenes sagrados. El espacio enfrente del *tokonoma* es el espacio de honor y nunca se puede entrar a su interior.”, disponible en <http://www.bonsaieneltropico.com/tokonoma.htm>. Acceso: 22 de agosto de 2016.

el *tokonoma* en la pared.

Necesito un pequeño vacío,
allí me voy reduciendo
para reaparecer de nuevo,
palparme y poner la frente en su lugar.

Un pequeño vacío en la pared. (Lezama Lima, 1985, 547)

El *tokonoma* lezamiano puede ser generado en cualquier lugar: en esa pared rasgada con la uña, en una mesa de bar ahuecada de la misma manera, o en “un papel de seda raspado con la uña”, también. El vacío, dice Lezama, es “como un gato / que nos rodea todo el cuerpo”, un vacío que es presentado también – y apelando con ello a una bella sinestesia – como “un silencio lleno de luces”.

Tener cerca de lo que nos rodea
y cerca de nuestro cuerpo,
la idea fija de que nuestra alma
y su envoltura caben
en un pequeño vacío en la pared
o en un papel de seda raspado con la uña.
Me voy reduciendo,
soy un punto que desaparece y vuelve
y quepo entero en *tokonoma*. (Lezama Lima, 1985, 548)

Hay un ahuecamiento, una reducción paulatina hasta el vaciamiento total de “nuestra alma y sus vestiduras”, la que luego *renace* para caber por entero en el *tokonoma*. Es notable cómo Lezama ejecuta el poema al modo de un ejercicio de meditación budista: el *yo*, una vez reducido hasta

la insignificancia, una vez desligado de ese vasto mundo que constituye su circunstancia – un *yo* que se sabe cada vez más aferrado y limitado por esas circunstancias – decretada la caducidad de ese mundo opresor, el ínfimo *tokonomo*, la pequeña hendidura tallada en la pared, basta para fundar un nuevo orbe surgido de ese vacío, confinando a la irrealidad y la inexistencia aquel otro hecho de apariencias exteriores. Es que el *tokonomo* lezamiano se postula como un refugio, una interioridad redescubierta: basta sólo con rasgar cualquiera de las aparentemente compactas superficies que recubren la fachada de este mundo como para comprobar que su incommovible solidez zozobra y se desvanece.

Tania Favela Bustillo, en el artículo previamente aludido, introduce una *waka* del bonzo Myoe (1173-1232), referida a su vez por el novelista japonés Yasunari Kawabata en las palabras que pronunciara en ocasión de la recepción del Premio Nobel de Literatura, en 1968:

Mi corazón
resplandece, pura
expansión de la luz y
sin duda la luna piensa
que la luz es suya.

Kawabata, en su reflexión acerca del poema, propone lo siguiente: “Viendo la luna, se convierte en la luna, la luna vista por él llega a ser él. Él se suma a la naturaleza, se hace uno con ella. La luz del «claro corazón» del bonzo, sentado en la Sala de la Meditación antes del alba, llega a ser para la luna del alba su propia luz” (Favela Bustillo, 2014, 47). En relación con

lo cual, señalando la notable coincidencia entre este breve poema japonés y “Fui al río...” de Ortiz, apunta:

Satori [subrayado mío], dicen los maestros zen, es volver a nuestra naturaleza; a nuestra naturaleza de flor, de luna, de nube, etc. Al igual que el bonzo Myoe, Juan L. Ortiz, en pleno siglo XX, vuelve continuamente a su naturaleza para reencontrar la armonía perdida. Su poesía es consecuencia de un estado de contemplación similar al de la meditación del bonzo; ambos renuncian a sí mismos para compenetrarse con lo otro, para compenetrarse con el mundo. Pero esa comprensión intuitiva “no surge cuando un mundo de vacuidad es asumido fuera de nuestro cotidiano mundo de los sentidos; pues estos dos mundos, sensible y suprasensible, no están separados, sino que son uno” (Suzuki, 163). El poeta, entonces, despierta al mundo a partir de los sonidos, colores, texturas, movimientos. Contemplación es atención total a todo lo que sucede. Sólo a través de la contemplación, nos diría Ortiz, se pueden percibir los movimientos cotidianos, el nacimiento de las flores, el temblor de las yerbas, el susurro del viento en los ramajes, los hondos reflejos. Mientras Myoe, el bonzo japonés, se funde con la luz de la luna, Juan L. Ortiz se hace uno con el río. (Favela Bustillo, 2014, 47)

Esa dilución del yo, ese dejarse llevar, resulta de un imperioso llamado a la entrega incondicional a un caudal vital de tan evidente potencia que sería una necesidad rehusarse a ser llevado por ese río, a fluir con él por ser también el sujeto, propiamente, ese río, simbiotizándose con esa vida total que es también la propia vida identificada de manera radical, en el poeta, con la poesía.

Era yo un río en el anochecer,
y suspiraban en mí los árboles,
y el sendero y las hierbas se apagaban en mí.
Me atravesaba un río, me atravesaba un río! (AI 229)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Conti, Jorge. "Juan L. Ortiz en el límite". In: *Poesía y poética*. 18, 1995, 64-76.
- Del Barco, Oscar. *Juan L. Ortiz: Poesía y ética*. Córdoba: Alción Editora, 1996.
- Favela Bustillo, Tania. "La armonía del devenir: zen y poesía en Juan L. Ortiz". In: *Acta Poética*. 35.2, 2014, 35-49.
- Gramuglio, María Teresa. "Juan L. Ortiz, un maestro secreto de la poesía argentina". In: *Cuadernos Hispanoamericanos*. 644, 2004, 45-57.
- Gueshe Kelsang Gyatso. *Budismo moderno. El camino de la compasión y la sabiduría*. Alhaurín el Grande (Málaga): Tharpa, 2011.
- Dumoulin, Heinrich. "Religión y política. Evolución del budismo japonés hasta nuestros días". In: Mircea Eliade (org.). *Historia de las creencias y de las ideas religiosas: Desde la época de los descubrimientos hasta nuestros días*. Barcelona: Herder, 1999, 409-516.
- Lezama Lima, José. "El pabellón del vacío". In: *Fragmentos a su imán. Poesía completa*. La Habana: Letras Cubanias, 1985, 547-549.
- Saer, Juan José. "Liminar: Juan". In: Juan L. Ortiz. *Obra completa*. UNL: Santa Fe, 1996, 11-14.
- Suzuki, Daisetz T. "¿Qué es el zen?". In: *El zen y la cultura japonesa*. Barcelona: Paidós, 1996, 13-23.
- Bonsai en el Trópico. Disponível em: <<http://www.bonsaieneltropico.com/tokonoma.htm>>. Acesso em: 22 ago 2016.
- Zampini, Fabián Humberto. Tesis doctoral. FFyH/UNC, Córdoba: 2017.

OBRA DE JUAN L. ORTIZ

Edición consultada

Ortiz, Juan L. *Obra completa*. Santa Fe: UNL, 1996.

Títulos de los poemarios referidos (abreviaturas)

El agua y la noche (1924-1932) *AN*

El alba sube... (1933-1936) *AS*

El ángel inclinado (1937) *AI*

La rama hacia el este (1940) *RE*

El alma y las colinas (1956) *AyC*

De las raíces y del cielo (1958) *RC*

Poemas citados

“Sí, el nocturno en pleno día”. In: *La rama hacia el este* [pp. 277-278]

“Tarde”. In: *El agua y la noche* [p. 166]

“Las colinas”. In: *El alma y las colinas* [pp. 488-520]

“Ráfaga del vacío...”. In: *El alba sube...* [p. 204]

“Deja las letras...”. In: *De las raíces y del cielo* [pp. 543-547]

“Fui al río...”. In: *El ángel inclinado* [p. 229]

La memoria me sirve para intentar comprender el presente: entrevista a Paco Roca

Ivan Rodrigues Martin

Paco Roca (Valencia, 1969) es uno de los más reconocidos novelistas gráficos españoles de la actualidad. *La casa* (2015), *Los surcos del azar* (2013), *El invierno del dibujante* (2010), *El ángel de la retirada* (2010) y *Arrugas* (2007) son algunas de sus obras traducidas a varios idiomas. Fue galardonado con el Premio Nacional del Cómic (2008) y con el Premio Goya (2012).

Recebido: 04 de outubro de 2017

Aceite: 05 de novembro de 2017

ENTREVISTADOR: Una cosa que llama mucho la atención en *Los surcos del azar* son los recursos gráficos que utilizaste para situar la narración en el tiempo histórico. En el tiempo de la narrativa, los diálogos entre el joven investigador y el excombatiente están gráficamente narrados sin colores, y las secuencias de cuadros que lo componen dan la sensación de frío, de poca hospitalidad. Mientras que el tiempo de lo narrado, los sucesos de que participó el excombatiente, está compuesto por verdaderas pinturas, con colores y otros recursos cinematográficos de aproximación y alejamiento que le dan a la narrativa un aire de vida, aunque trate principalmente de la muerte. ¿Cómo pensaste la utilización de estos recursos gráficos para marcar la diferenciación temporal?

PACO ROCA: Bueno, primero, como tú dices, necesitaba separar muy bien gráficamente esos dos aspectos para que no quedase confuso y para que tuviese un atractivo. Pensé que esa diferencia podía ser, en cierta manera, como lo que representa. Por un lado está la entrevista que pensé que estaría bien que no fuese demasiado trabajada, que fuese algo más como una especie de diario, algo suelto, con poco color y, sin embargo, lo que cuenta es el cómic en sí, el cómic terminado, con el aspecto terminado, lo que haría allá en mi estudio y con calma. Por eso, uno tiene un aspecto de cómic más convencional, digamos, el otro del apunte del momento. En cierta forma, es también una especie de metáfora de como se da la reconstrucción del pasado, esta reconstrucción casi perfecta. Sin embargo, el presente es como mucho más etéreo, ¿no? Hasta que no lo cuentas, digamos que no se reconstruiría bien. Visualmente es también una metáfora

de lo que podemos llamar memoria histórica de esa reconstrucción y del presente como algo cambiante.

ENTREVISTADOR: Justo lo que iba a preguntarte enseguida tiene que ver con eso de la recomposición del tiempo histórico, pues se nota claramente que hay ahí una investigación muy grande, detallada, de ese pasado, tanto en lo que se refiere a los sucesos narrados como la representación de la época, ¿no? ¿Cómo realizaste esta investigación? ¿Cuáles son tus fuentes? Y tu experiencia personal, ¿cómo entra en eso?

PACO ROCA: Bueno, en primer lugar, me interesa la historia y me interesa la historia de España. Después me he dado cuenta de que la memoria está presente en todo lo que he hecho, tanto de una forma individual como colectiva, como sociedad, como podría ser este caso. Pero, más que por un tema de nostalgia hacia un pasado, yo creo que es porque es casi una forma de comprender el presente y comprender quién soy como persona, a través de historias como *Arrugas* o como *La Casa*, que intentan recuperar mi memoria personal y familiar. ¿De qué parte son los genes?, ¿de qué parte es lo aprendido? Y también como sociedad. Comprender la España actual pasa por echarla atrás. En cierta manera, es lo que deberíamos hacer. Cuanto más echas atrás, más vas enlazando cosas. Pero un mito importante de España, pues, es que tanto la República, como la Guerra Civil, como el franquismo, es algo que tenemos mucho más reciente y, para comprender muchas particularidades de la sociedad española, que no se dan en otros países, hay que echarla atrás para encontrar esos orígenes. La memoria ahí

me sirve para intentar comprender el presente. Para mí, el comprender el presente pasaba por esto, por hablar de una historia como ésta, del final de la Guerra Civil, del exilio, de cómo todo esto se ve desde el presente. Por eso, me parece también interesante ver la historia desde el presente y no contarla únicamente con los elementos del pasado. Entonces, por un lado, escogí esta historia porque a partir de *La Nieve* podría reconstruir – además de que la historia de *La Nieve* en sí ya es muy potente – una parte de la historia de España que me parecía muy interesante y muy importante para comprender el presente, ¿no? ¿Todo esto venía..?

ENTREVISTADOR: A lo de las fuentes... ¿hay fuentes documentales en eso?

PACO ROCA: Sí, exacto. En España se ha criticado muchas veces el tema de la memoria histórica. Bueno, hay gente que piensa que no hay que hacerlo. Gente como Javier Cercas, por ejemplo, se queja del término “memoria histórica”, porque son dos cosas, dos palabras antagonistas, o es memoria, o es histórica, pero no puede ser las dos cosas a la vez. Y muchas historias se han creado – bueno, desde la ficción al fin y al cabo da igual – pero parece que mucha parte de la historia de esta época se ha intentado recrear a partir de testimonios, y los testimonios, en cierta forma, no son historia porque la memoria a veces es engañosa, te puede servir para una ficción, pero no te puede servir para crear, para hacer historia. Entonces, aquí es un poco lo contrario a las historias sobre memorias de excombatientes. A partir de la documentación histórica creamos un personaje que cumpla todo eso,

en lugar de coger una persona real y tomar lo suyo como cosa veraz, ¿no?
Como...

ENTREVISTADOR: ¿Cómo creación ficcional?

PACO ROCA: Sí, pero a partir de un personaje que fue real, que desapareció, intenté contar una realidad documentada, que sería un poco la antítesis de lo que podríamos denominar como testimonio histórico. Entonces, en ese sentido, lo que hice fue documentarme históricamente, hablar con historiadores e intentar comprender desde las fuentes un momento y una época y, luego, ficcionarlo en forma de testimonio como más o menos se está arreglando la historia a partir de la memoria histórica.

ENTREVISTADOR: Pero hay novelas gráficas sobre la Guerra Civil Española que se basan principalmente en testimonios, ¿no?

PACO ROCA: Es que sí. Sí. Si cogen, por ejemplo, tanto *El Arte de Volar*, hablando del cómic, como *El Largo Silencio*, de Miguel Gallardo, unos más que otros son historias de ficción o historias noveladas, pero que se quedan en el testimonio. *Los surcos* es lo contrario, digamos. Es ficción, es historia convertida en ficción. No es el testimonio.

ENTREVISTADOR: ¿Lo que sería en literatura la novela histórica?

PACO ROCA: Sí. Yo me baso en la realidad, en la historiografía, para crear un personaje y con él contar algo que pasó. Y las otras historias son un poco

lo contrario, son testimonios que no tienen por qué estar contrastados, en cierta manera.

ENTREVISTADOR: Otra cosa que me llamó mucho la atención es que así como en *Maus*, en *Los surcos del azar*, el diálogo entre personajes de dos tiempos históricos, el de las guerras y el de los días actuales, posibilita la reaproximación entre personas que no se reconocen mutuamente, es decir, los jóvenes no reconocen lo grandes que han sido los mayores, y los mayores tampoco reconocen algún valor en sus descendientes. En ambas novelas, sin embargo, a lo largo de las narrativas, se observa una reconciliación entre las generaciones. Es como si las novelas posibilitaran que ellos se conociesen un poco más y se reconociesen uno en el otro. Me parece que la novela gráfica sobre esos sucesos traumáticos del violento siglo XX pueda ser un posible camino para el rescate de la memoria en estos tiempos en que vivimos

PACO ROCA: Sí, sí. Por un lado, es lo que hablábamos antes, que en cierta forma a lo que tú comentabas, es ese encuentro entre el presente y el pasado, de una nueva juventud que reconoce el pasado, que lo ve en la realidad, lo ve con la gente, por ejemplo, de *La Nieve*, gente que iba a mirar totalmente anónimas y que de repente, al conocerse su historia, son homenajeados y son respetados por sus vecinos, por ejemplo. En ese sentido, claro, para comprender el presente es necesario el pasado. Al menos en España parece que para pasar de la dictadura a la democracia, tuvimos como una amnesia obligada en la que se perdonó todo lo anterior.

Como un pacto de silencio empezamos del cero. A partir de esa amnesia colectiva, ha habido poco espacio para la historia, todavía seguimos pendientes de muchas cosas que nos contó la historia oficial franquista. Sobre Franco. Sobre que Franco era muy inteligente, que supo marear a Hitler y a Mussolini para no entrar en la guerra, que tal, que no sé qué, un gran estratega, un no sé qué. En muchos casos, todo son mentiras o son exageraciones de la historia oficial franquista, que tuvo que rescribir su historia después de que el Führer perdió la guerra, ¿no? De que, en realidad, Franco luchaba contra el comunismo y todo eso. Ha habido muy poca rescritura de la historia. La ha habido, pero parece que no interesa a la gente en general. Y sin embargo llegamos a eso, a ese momento en el que hay poco espacio y poco interés por la historia oficial y por cambiarla para que la juventud o las nuevas generaciones sepan la verdad. Es difícil decir qué es la verdad, pero se necesita plantear hasta qué punto todo esto es cierto, no es cierto. El único espacio que queda es la ficción, o sea, las novelas, y los cómics en particular. Entonces, es un papel muy importante el que tiene a falta. Ojalá no. Ojalá la historia no se tuviese que aprender a partir de novelas o de ficciones. Lo que se recrease o se comprendiese a partir de la historia que se hace en la enseñanza, o como sea. Me parece que a falta de todo eso han proliferado tanto las novelas sobre la Guerra. Como todavía hay gente que niega ciertas cosas, el único camino que nos queda es el de la ficción. Y en eso yo creo que el cómic ha encajado perfectamente.

ENTREVISTADOR: ¿Y cómo ves esa intensa publicación de novelas gráficas sobre los conflictos bélicos que marcaron el siglo XX y que ya forman parte de nuestro cotidiano en el siglo XXI? ¿Te parece que ese fenómeno responde a una necesidad de expresión que va más allá de las narrativas verbales o atiende a una demanda de mercado?

PACO ROCA: A las dos cosas. Yo creo que por un lado, digamos, que hay una coincidencia ahí. Una es la industria y otra cosa es en España. No conozco más, no podría decir a nivel mundial. Pero, aunque, digamos que, igual esto ha ocurrido años antes en otros países, como los Estados Unidos o Francia y demás, esa revisión de la historia. Pero creo que coinciden dos cosas: por un lado la industria del cómic actual y por otro lado el momento histórico en particular en España. El tema de la industria porque hasta hace diez, quince años, era imposible hacer este tipo de historia. La industria iba por otro lado y el cómic era otra cosa. Se basaba más en series, en personajes icónicos, en aventuras, en determinadas historias, y no cabía ni la autobiografía, ni la biografía, ni ciertos temas. Tampoco por el formato, porque era imposible ir a un editor con esto decirle “Mira, quiero hacer esto”. “No. Imposible. Vamos hacer tres tomos y vamos a meter un poco de aventura porque esto no, tal”. El tema político igual: “Vamos a dejarlo fuera”. Digamos que esto no encajaba en la industria del cómic hace diez años, por ejemplo. Entonces, eso ha cambiado mucho. Ahora puedes hablar de cualquier cosa y de repente se abre un camino muy interesante de la memoria. Mira, voy a contar la historia de mi padre o de mi abuelo que vivió la guerra. Ahora se puede hacerlo. Y sobre todo porque

los autores también somos parte de la sociedad, lógicamente. Somos autores pero somos parte de una sociedad. Y estás viendo lo que en cierta forma hay como un interés social o hay un debate social. Y el tema de la memoria histórica, desde el gobierno de Zapatero hasta ahora, es algo que, digamos, que es de interés. Que cualquiera puede hablar de tal. Entonces, una persona que vive en esa sabe que eso interesa, o porque me interesa a mí, va a interesar a más gente. Entonces, se unen las dos cosas, ¿no? Que ahora se puede, en el mundo del cómic, hacer cosas así, y por otro lado que hay una sociedad, digamos, que, en cierta forma, o lo demanda o hay un cierto interés colectivo por el tema.

Con la novela gráfica, los autores somos los dueños de nuestra obra y pasamos a trabajar dentro de un modo literario. Entrevista a Santiago García

Ivan Rodrigues Martin

Received: 04 de outubro de 2017

Accepted: 30 de outubro de 2017

Santiago García

Santiago García (Madrid, 1968) es periodista, autor de cómics y autor del estudio *La novela gráfica* (Astiberri, 2010), cuya traducción se publicó en Brasil por la editorial Martins Fontes. También es autor de *El vecino* (2004), con Pepo Pérez; *La tempestad* (2008), *Héroes del espacio* (2009) y *El fin del mundo* (2014), con Javier Peinado; *El extraño caso del doctor Jekyll y mister Hyde* (2009) y *Las meninas* (2014), con Javier Olivares; *Beowulf* (2013) con David Rubín; *Tengo hambre* (2014), con Manel Fontdevila; *Fútbol. La novela gráfica* (2014), con Pablo Ríos; *García! 1 y García! 2* (2016), con Luis Bustos; *Yuna* (2015), con Juaco Vizuete. Coordina las antologías de cómics *Panorama la novela gráfica española hoy* (2013) y *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea* (2013).

ENTREVISTADOR: A lo que parece, la novela gráfica está de moda, no solo en España. ¿A qué atribuyes ese fenómeno editorial?

SANTIAGO GARCÍA: Bueno, yo no estoy seguro de que sea un fenómeno editorial, en el sentido de que un fenómeno editorial parece haber nacido de las editoras. Las editoras están sumándose ahora a la novela gráfica pero la novela gráfica se origina muy particularmente desde los autores. Desde siempre en la historia del cómic, hay un deseo por parte de muchos autores de crear unos cómics con contenido personal, adulto, libre, original, comparable a lo que se podía ver en la novela, en el cine. Desde el siglo XIX. Ocurre que desde el comienzo del siglo XX, en casi todo occidente, se consolida una industria del cómic dirigida a un público infantil, convertida en entretenimiento barato, que se venden a través de quioscos de prensa, comparable a algo de consumo instantáneo, que tiene un perfil económico muy bajo, en el sentido de que se reconoce muy poco por parte de las editoriales a los autores. Son editoriales que trabajan a granel, con muy poca fineza, a volumen, que lo que importa es vender mucho, barato. Hay también una repercusión en el tipo de producto, el prestigio que tiene este arte entre la población del cómic. Se consolida en el siglo XX como un producto infantil desechable de prensa. Eso pasa en Europa, en el Japón, en Estados Unidos, en la gran América. A finales del siglo, por una serie de circunstancias que tienen que ver con cuestiones sociales, económicas y el reto tecnológico, el cómic pierde, como medio, la función que estaba realizando, de entretenimiento barato infantil y empieza a ser sustituido por otros entretenimientos que son más eficaces, más baratos como la

televisión, el video, los videojuegos. Empiezan a cambiar la forma de entretenimiento para los niños. Hasta ese momento, todos estos intentos, esporádicos de autores que tenían esta vocación de ir más allá, a veces, habían llegado a publicar algo pero habían sido siempre denegados por una industria donde no tenían sitio, tampoco también podían publicar fuera de esa industria, porque el cómic no era reconocido por la industria literaria ni por ninguna otra industria. De manera que nadie podía pensar que se podía hacer un cómic y que se podía publicar seriamente al lado de una novela. Por lo tanto, ni se podía publicar fuera, ni se podía publicar dentro. En mi libro *La novela gráfica* una cosa que hago es una especie de recorrido histórico del cómic pero buscando cómo en cada momento ha sido imposible cumplir con ese sueño salvo en obras excepcionales. Pero excepcionales no crean historias, ya no sirve de nada decir que tal persona inventó algo o porque hizo una cosa solo. Las cosas solamente tienen efecto cuando son recogidas por otros autores, por la sociedad y se sigue. A partir de los años 80 cuando se empieza a desmoronar esta vieja industria de cómic infantil de prensa, también la propia prensa empieza a decaer. En todas las partes en España han desaparecido los quioscos, los que quedan están vendiendo otro tipo de productos que no revistas, periódicos y, por supuesto, cómics hace mucho ya que no venden. Cuando esta industria empieza a decaer, las editoriales de cómic empiezan a hundirse. El cómic podría haber desaparecido porque parece que ya había llegado al final de su recorrido histórico, pero de alguna forma el lenguaje, el medio que habían aprendido muchos autores más jóvenes perviven. Y a partir de los

90, empieza a encontrar una solución o una función social precisamente en aquello que es el momento que ya estaba negado, que es convertirse en un medio artístico, literario, reconocido como la literatura, o como el cine o como habla la serie de televisión (no comprendí ese final de frase). Y esto empieza a madurar antes de los 90. Durante los 90, muchos autores con vocación autoral, vocación de hacer lo que ellos quieren, trabajan desarrollando estas historietas, tendrán soporte de la vieja industria tradicional, de los cómics de grapa, pero que no se venden en quioscos, sino que en librerías especializadas de cómics que habían surgido a partir de los años 80. Y dentro de esas librerías especializadas de cómic hay un público especializado que no es tan numeroso como el público masivo, pero que es suficiente para mantener este tipo de propuesta. Estos autores, sobre todo, muchos en Estados Unidos, durante los 90, empiezan a proponer una serie de relatos y de estéticas, y de este tipo de cómic que son absolutamente personales, originales, que toman la herencia del cómic comercial, pero están mirando hacia otro sitio. Ocurre que el formato de cómic grapa es un formato que obliga a hacer los relatos siempre divididos por capítulos porque tienen 20, 24 páginas y, además, es un formato que está pensado para cuando los cómics infantiles se vendían en quioscos de forma barata, se leía y luego se tiraba. Y estas nuevas obras tienen otra vocación, de ser más grandes, más largas y, además, de perdurar y de tener otra consistencia.

ENTREVISTADOR: Y con ello también cambia el público consumidor de cómics, ¿verdad?

SANTIAGO GARCÍA: Sí, el público que las compra ya no son niños, son adultos, jóvenes adultos que tienen otros intereses, preocupados con la música, con el cine, y el cómic ya empieza a formar parte de su preocupación. Entonces todo eso va ganando una masa crítica y hacia el cambio de siglo, hacia los 2000 se empieza a consolidar la idea de que ese tipo de cómic se puede publicar y vender como libro, como si fuera una novela. Lo que empieza a pasar es que muchas de las historias que se habían ido publicando en cómics de grapa, se recopilan y se publican como libro. Pero, en cuanto este fenómeno a partir del principio de los 2000 se empieza a cobrar una inercia, una fuerza, se empieza a publicar en libro, ya desaparece, ya la idea de publicar en grapa y se empieza a publicar directamente en libro. Por ejemplo, se publica una obra de Craig Thompson que se llama *Blankets* y otra de Dash Shaw que se llama *Bottomless Belly Button, Ombligo sin Fondo*, que tiene 600, 700 páginas una de ellas. Se publican directamente como libro. No tienen pre-publicación. Yo creo que es la primera vez en la historia que se publica directamente como libro una obra de esa envergadura, de ese volumen puro. Y a partir de ahí, muy pocos echan de menos el viejo formato. Pasa a ser estándar publicarlo como libro.

ENTREVISTADOR: ¿Y esto supone también un cambio en los modos de producción y de distribución del cómic y de la novela gráfica?

SANTIAGO GARCÍA: Sí, en el modo antiguo, normalmente, la editorial es la propietaria de la obra. Un dibujante de cómic podía crear un personaje y series de muchísimo éxito que tuviera muchísimas ventas durante décadas

de que se produjera *merchandising*, se produjeran productos derivados, películas y todo, y ese dibujante no era dueño de la obra que había creado, sino que la editorial. La editorial pagaba una tarifa al autor por las páginas que entregaba. La editorial los vendía al extranjero y los reeditaba. Hacía una película o hacían muñecos y se vendía. El autor, normalmente, a menos que fuera un autor que, de alguna forma hubiera conseguido presionar para tener un acuerdo especial, no cobraba nada más. En algún caso ha pasado, pero no era normal. El autor no tenía nada ni era reconocido su crédito ni nada. Y muchas veces pasaba que si el autor reclamaba a algún derecho, la editorial lo despedía y lo sustituía por otro dibujante y continuaba con su obra, explotándola sin que él pudiera hacer nada sobre el tema.

ENTREVISTADOR: Y este nuevo modo de escribir y publicar cómics ¿es lo que hoy conocemos como novela gráfica?

SANTIAGO GARCÍA: Con la novela gráfica, los autores somos los dueños de nuestra obra y pasamos a trabajar dentro de un modo literario. Con contrato lo hay de todo. Hay industrias como la francesa que hacen firmar contratos mucho peores con los autores en el sentido que la editorial se queda con los derechos, a cambio, les dan más dinero, porque tienen unas ventas más grandes, un dinero que no te puede dar la prensa española, pero se están quedando con unos derechos que deben ser tuyos. Yo, cuando creo una novela gráfica con un dibujante, el dibujante y yo somos los autores de la obra, y los creadores de la obra y los propietarios de la obra en todos los derechos. Entonces firmamos un contrato con nuestra editorial por el

cual le cedemos los derechos de explotación de la obra durante un tiempo concreto, determinado, en unas condiciones concretas y determinadas. No cobramos una tarifa por página. A nosotros nos da igual que nuestra obra tenga 100, 120, 250 páginas. Nosotros no vamos a cobrar por página, vamos a cobrar como cualquier otro novelista: un porcentaje del precio de portada según los ejemplares que se venda pues si se vende poco, vamos a cobrar poco, si se vende mucho y se reedita, vamos a cobrar cada vez más.

ENTREVISTADOR: ¿Y los subproductos de una novela gráfica, cómo son contratados?

SANTIAGO GARCÍA: Si alguien quiere hacer una película basada en esta obra, somos nosotros los que vamos a decidir si se vende o no se vende. Nosotros los que vamos a ceder los derechos, nosotros los que vamos a cobrar por los derechos. Si se vende al extranjero somos nosotros los que vamos a decidir si la obra se vende o no se vende, a quién se vende y en qué condiciones.

ENTREVISTADOR: ¿Así que los artistas del cómic se han vuelto mucho más autónomos?

SANTIAGO GARCÍA: Sí, como cualquier novelista, nosotros tenemos el control de toda nuestra obra hasta siempre. Si nuestra obra tiene éxito y se vende eternamente, nosotros estaremos cobrando todos los años créditos de esa obra. Pero es un modelo de explotación completamente distinto del otro.

ENTREVISTADOR: En este modelo, ¿el cómic – la novela gráfica – se vende en las librerías, como las demás novelas?

SANTIAGO GARCÍA: Sí, la novela gráfica se vende en la librería. Hay dos tipos de librerías: hay la librería especializada y la general. La librería especializada dedicada a los cómics surge a partir de los 80, cuando se empieza a consolidar el género. Y las especializadas son un soporte muy importante para la industria del cómic.

ENTREVISTADOR: ¿Y quién es el público que consume novelas gráficas en los grandes almacenes, por ejemplo?

SANTIAGO GARCÍA: El hecho de que haya cómics, novelas gráficas, en librerías generalistas significa que lectores que entran a comprar novelas o libros de historia si encuentran cómics, novelas gráficas allí, es más fácil que accedan a ellos. Yo creo que en todo eso hay dos cuestiones. Desde el punto de vista interno español, de la institución del cómic, es muy importante la caída de la industria española del cómic, que se procesa hasta los 80 y a finales de los 90 y que ya no queda nada. Aunque parezca algo negativo, lo que ocurre con eso es que resulta en un vacío y este vacío se puede llenar con ese nuevo tipo de cómic. Lo que quiero decir es que si no hubiera caído esa industria tradicional, probablemente muchos dibujantes ~~de~~ habrían seguido trabajando para esa industria, perviviendo, perpetuando los modelos y fórmulas del cómic de siempre. Y desde el punto de vista externo hay - y esta es una opinión mía, tampoco te puedo decir que la

tenga basada en datos - durante la primera década del siglo se extiende cada vez más el consumo cultural digital. En España, cada vez más, la gente se acostumbra a escuchar música y ver películas y se hace tradición descargar de Internet. En España, principalmente, pirateas, sin pagar por ella, masivamente. De pronto hay un producto cultural que era estelar, que era muy importante para el público, cultural, no español, que desaparece, que deja de gastar dinero en él, que son los discos de música y de películas y de series de televisión. Esto para mí tiene mucha importancia porque de pronto ese dinero que se libera, ese público lo tiene que gastar en otra cosa, por un lado. Y ese público, nada más se interesa por el cómic porque es un público con inquietud cultural, un público joven, joven pero adulto, y que además había leído cómic de chaval y de pronto se encuentra con cómics nuevos que le pueden también interesar como adulto. Por muchos ¿años?, la gente estuvo regalando cds de música, compacts de músicas, y dvds de películas o de series de televisión y a partir de ese momento tú ya no puedes hacer eso, porque nadie regala a uno un disco de una película porque ya no tiene valor. Y además nadie lo quiere ya porque ya lo ha bajado. No tiene valor y tú sigues necesitando regalar algo de cumpleaños y no vas a regalar solamente una camiseta y ¿qué voy a regalar? Un libro. Claro. Puedes regalar un libro. Y se regalan novelas, pero puedes regalar una novela gráfica, un cómic.

ENTREVISTADOR ¿Qué tiene de ventaja una novela gráfica frente a una novela?

SANTIAGO GARCÍA: La gente la regala, abre y le dice: “Bueno, es un montón de páginas de texto simplemente, no tiene más”. Una novela gráfica la abre, la hojas y ya te produce una gratificación instantánea visual. ¡Qué bonito! ¡Qué bien! Suelen ser las novelas gráficas y esto es un rasgo importante, suelen estar cada vez más publicadas de forma muy cuidada. Cada vez más forma con buenas ediciones, con tapa dura, muy bien cuidadas. Hay gente que me ha dicho: “Para que se venda más el cómic tiene que ser más barato.” Creo que no. Por mi experiencia, cómics más baratos son vendidos peor y los más caros son vendidos mejor. Por supuesto que influye el contenido, no es que sea todo el formato, pero creo que las personas que quieren comprar un cómic que les interesa, no les importa pagar un poco más y que el libro esté mejor hecho que no, que esté barato, que se aprecia más, porque ha adquirido ese valor de objeto físico y eso es algo que forma parte de la obra. Hay una observación respecto a eso que te cuento. Aquí fue muy importante en todo el acceso de consumo cultural en Madrid cuando apareció hace 20 años o más, FNAC, comenzó básicamente vendiendo libros y películas. Hay un momento, a partir del 2000, cuando tú visitabas FNAC, veías que la sección de música y de dvd, que había llegado a ocupar todo iba cada vez menguando, haciéndose cada vez más pequeña. Pero al mismo tiempo la sección de novela gráfica iba haciéndose cada vez más grande. Era como si un sitio lo fuera comiendo al otro. Y de pronto la sección de cómic que era un rinconcito al cabo de unos años era casi una media planta de libro. De alguna forma, además, el cómic, a pesar de que tiene más de 100 años, es un arte antiguo como el

cine o más, se percibe como nuevo, porque este tipo de cómic es algo que la gente lo ve como nuevo y como original.

ENTREVISTADOR: Y a la gente le gusta la novedad...

SANTIAGO GARCÍA: A la gente le gusta porque descubre algo que te da sensación de estarse incorporando a un movimiento nuevo que puede entender y comprender en el principio y eso también encaja con otro factor que también te quería comentar que ayuda mucho en España que es el apoyo o la difusión o la promoción que tiene en los medios de comunicación. Hay un movimiento creciente desde la década pasada de tener más presencia en la prensa, en la radio, en la televisión y cada vez de forma más especializada, más respetuosa, más seria, más conocedora. Hay periodistas que no son salidos del mundo del cómic, que son de cultura general de la prensa que ya de pronto saben mucho de cómic porque llevan años trabajando con ellos y les interesa y le dan mucha importancia, mucha presencia. En España, en 2007, se otorga por vez primera; el Premio Nacional del Cómics, que es un premio que otorga el Estado, que también tiene mucha importancia. Hasta 2007 no había el Premio Nacional del Cómics. Es un premio que existe en muchas disciplinas. Existe en Literatura, en Teatro, en Cine, en Televisión, en Circo, en Artes Plásticas, pero no existía en cómic. Entonces el hecho que en 2007 se cree uno para el cómic es una forma de decir a la sociedad que el cómic está entre las demás disciplinas a la misma altura. Y al cómic lo ayuda mucho porque es un premio que ha tenido mucha repercusión en los medios.

ENTREVISTADOR: Y claro que los premios también disparan las ventas.

SANTIAGO GARCÍA: Cada año cuando se otorga el Premio Nacional del Cómics, ese libro sale en la primera página de los periódicos, en las librerías se destaca y ese libro tiene mucha proyección. Javier Olivares y yo hemos hecho muchísimas charlas este año, talleres, hemos ido a bibliotecas, a centros culturales de muchas ciudades, todo el rato hablando de *Las Meninas*, explicando *Las Meninas*. En escuelas también, se está internando más. De todas formas hay que decir que es un tipo de cómics para adultos. Yo vengo de una generación que ha empezado a leer cómics de niño, y la nueva no lo lee nunca. En mi época, la única forma de que tú vieras a un adulto leyendo cómics era si ese adulto era alguien que había empezado de niño y nunca lo había dejado. Cuando era chaval todos los niños leíamos cómics. Pero llegaba un día en que todos lo dejaban. Algunos seguíamos, uno o dos seguíamos, pero todos los demás dejaban de leer cómics. Los que seguíamos éramos los únicos adultos que leíamos cómics.

ENTREVISTADOR: ¿Y te parece que la novela gráfica “autoriza” al público adulto a seguir leyendo los cómics?

SANTIAGO GARCÍA: Ocurre que a la novela gráfica llegan muchos lectores y adultos que a lo mejor no la han leído desde niño porque una persona de 30 años ha podido leer *Tintín* o *Astérix*, pero no ha podido tener la experiencia que tenía yo de ir al quiosco, y que había cómics todas las semanas baratos. Es gente que no ha tenido esa afición infantil porque

además de niños estaban viendo dibujos animados en la tv, cuando no estaban jugando a videojuegos, que ha sustituido a los cómics en esa función social de entretenimiento infantil. Y de mayores, con veinte y tantos o treinta años llegan al cómic ahora, a la novela gráfica como adultos. A lo mejor sí leyeron *Tintín* o *Mortadelo y Filemón*, que es el cómic infantil clásico que lleva toda la vida, pero luego lo dejaron. Luego se han reenganchado ya mayores o han empezado ya directamente adultos. Esa también era una gran diferencia con el modelo de lo que era el cómic tradicional. *Mortadelo y Filemón* empiezan en la década del 58, crean una industria de cómic entera porque pertenecen a Bruguera, que era la editorial más importante de cómic en España durante el franquismo. Bruguera es la número uno en España con mucha diferencia. *Mortadelo y Filemón* llega un momento en que él solo mantiene Bruguera. Bruguera tiene muchas más publicaciones, pero prácticamente muchas están perdidas. *Mortadelo y Filemón* es una locura aquí. Ibáñez, que es el creador, ha cumplido 80 años y se supone que sigue trabajando. El cartel del Salón del Cómics de este año va a cumplir los 80 años de Ibáñez. Es un cartel dibujado por Ibáñez. Pero al mismo tiempo que es el cómic máximo español de la historia, está como fuera del mundo del cómic, porque está convertido en una especie ya de ícono cultural que va de generación en generación, los padres cuentan a los hijos, pero en realidad casi no tienen relación con lo que es la industria del cómic. Se ha quedado como fuera del tiempo.

ENTREVISTADOR: En tu estudio sobre la novela gráfica, expones de modo detallado el origen del cómic, su historia editorial y social en España, y el uso de la expresión la novela gráfica para nombrar a estos cómics más largos, que cuentan una historia, como suele hacer una novela literaria. Más allá de la extensión del texto, ¿qué otros elementos te parecen formar parte de un cómic para que se lo considere una “novela gráfica”?

SANTIAGO GARCÍA: La novela gráfica es un término puramente convencional. No significa nada. Es un término engañoso.

ENTREVISTADOR: ¿Por qué?

SANTIAGO GARCÍA: Porque hay muchas novelas gráficas que no son novelas. Gráficas sí son porque están dibujadas y hay un representante gráfico. Muchas veces se habla del origen de la novela gráfica de *Contrato con Dios*, de Will Eisner, como una primera obra que intenta ser como una pionera en la novela gráfica. Y de hecho que inventa el término novela gráfica. La novela gráfica tiene un estreno mucho más antiguo. Incluso en España durante los años 40 había lo que eran cómics románticos para niñas pero que se llamaban novelas gráficas porque deben ser en grapa, pues se vendían con lomo, un poco con portada de cartón, un poco más gruesos, más largos, con un poco más de empaque, entonces se llamaban novelas gráficas. También es un tema sobre el nombre.... *Contrato con Dios* si es la primera novela gráfica, es discutible o no. Lo interesante es que *Contrato con Dios* no es una novela, es una colección de relatos. Entonces

ya desde el principio hay que entender que es un término completamente convencional, que no significa relato largo, ni novela, ni nada.

ENTREVISTADOR: ¿Puedes comentar un poco sobre la historia del debate relacionado al término “novela gráfica”?

SANTIAGO GARCÍA: A lo largo de la historia del cómic se nota una gran búsqueda de la terminología correcta y una sucesiva búsqueda de términos. Por lo menos en España lo que pasa, y en casi todas las tradiciones nacionales, es una sucesión de términos que intentan de alguna forma redefinir el cómic para reubicarlo en esta lucha por salir del reto del cómic infantil desechable. La industria produce productos infantiles desechables de quiosco. Como te he dicho antes, hay autores que intentan salirse de esa pero no lo consiguen, por si solos no pueden crear algo. Pero hay editores a quienes también les interesa romper con esta dinámica, porque este tipo de producción es muy poco rentable económicamente. Entonces, durante toda la vida los editores de cómic tradicional están vendiendo un producto que quieren dejar de vender. Lo que quieren es vender cómics más caros porque en España, los cómics en la época dorada, los cómics del quiosco que los leían todos los niños, eran muy baratos, eran casi lo más barato que se podía comprar en un quiosco. Porque quien lo iría comprar era un niño con el poder adquisitivo más bajo, tenía que ser muy barato para que los niños pudieran acceder a él, y casi no dejaba margen de beneficio. De ese cómic tenía que sacar dinero el editor para pagar todos sus gastos de imprenta, autores, oficina, tenía que sacar dinero el del quiosco, tenía

que sacar dinero la distribuidora y si era muy barato, al final, llegaba un momento en que los de los quioscos no querían ponerlo a la venta porque no les merecía la pena. En Estados Unidos los editores están a todo el rato, intentando que los cómics sean más caros, para que den más beneficios, sean más rentables. ¿Pero cómo vendes más caro un producto? ¿Qué la gente ya está comprando a un precio que ya es difícil? Uno de los modos es mejorando el prestigio y ¿cómo se mejora el prestigio? La calidad. Es muy difícil mejorar la calidad sin prestigio de algo que la sociedad ha asumido que es basura, que es básicamente lo que... Desde muy pronto los editores que sólo querían seguir vendiendo los mismos cómics de aventuras, románticos, de humor, están buscando fórmulas, como libritos, un poco más gruesos, un poco más caros, una forma que les den más rendimiento. ¿Y cómo te intentan convencerte que pagues el triple de lo que estás pagando por el tebeo de grapa, por ese tebeo que es igual? Intentas decir que es otra cosa. Intentas utilizar términos que de alguna forma lo diferencien. Porque el término cómic que la gente designa en España era el tebeo, el tebeo fue muy popular, no está designado simplemente de una forma neutra, inocente, un medio artístico, sino que te va a hacer connotaciones culturales, históricas, sociales, que la gente entiende cuando dices: "tebeo".

ENTREVISTADOR: O sea, también el término que se utilice determina el valor del producto y todo lo que se refiere a la cadena de su producción...

SANTIAGO GARCÍA: En España tenemos expresiones ya un poco antiguas pero que todavía se usa que son un poco despectivas relacionadas con tebeo. Por ejemplo, una situación ridícula, absurda de política: están discutiendo y dicen: “Es que esto parece de tebeo.” Algo ridículo es de tebeo. O un personaje, un político, alguien que sea ridículo, estrambótico “este parece un personaje de tebeo”. Eso es cuando que se relaciona con tebeo. No que la gente pensara que es un medio de comunicación que a través de imágenes, de texto, que puede contar cualquier cosa, no. El contenido y el matiz estaban incluidos dentro de esa emisión del medio. Para la gente un tebeo no era sólo imágenes y texto, era también algo tonto, infantil, estúpido y despreciable. Claro, está tan unido el término con esta definición social, que cada vez que intentes convencer alguien que un tebeo es algo serio, importante, vas a fracasar.

ENTREVISTADOR: Y esto no sucede solamente en España, ¿verdad?

SANTIAGO GARCÍA: No, esto no pasó solo en España, pasa en Estados Unidos, cuando surge la primera gran novela gráfica importante que es *Maus*, de Art Spiegelman. Esta es única. No tiene nada alrededor parecido. Le dan un Premio Pulitzer, pero un Premio Pulitzer especial, porque no hay un campo donde pueda existir esto. Cuando se empieza a difundir *Maus*, la reacción más repetida, y esto lo puedes encontrar, no solamente entre el público, sino en muchísimas reseñas y comentarios de la época, los años 90, en revistas literarias o historia, por parte de críticos serios de

cómic, la primera reacción que tienen muchísimos y que lo dicen: “Esto no es un cómic.” ¿Por qué no es un cómic? Por el contenido, por el contenido.

ENTREVISTADOR: En tu libro *La novela gráfica*, dices que se atribuye el éxito de *Maus*, de Art Spiegelman, más a su contenido serio que al medio en que se expresa. ¿Te parece que se podría decir lo mismo de las novelas gráficas relacionadas a la temática de la Guerra Civil Española?

SANTIAGO GARCÍA: Lo que pasa aquí es que se produce un choque entre la idea preconcebida que hay de lo que es un cómic y un tema importante como el holocausto. El holocausto en este momento en Estados Unidos, en los 80, en principio de los 90, vive también una época de revisión, de auge, en el que está también muy presente en la sociedad; un ejemplo de una cosa muy popular, la lista de Schindler, creo que es del 88 o por ahí, coincide también con la época de *Maus*. Evidentemente lo peculiar de *Maus* es que utiliza un medio como de cómic, pasa algo insólito para tratar un tema como el holocausto. Pero cuando haces esto, la percepción de muchos de sus lectores que no son aficionados al cómic pero llegan a él porque de pronto te dicen que es una obra importante por el holocausto te dicen: “Esto no es un cómic.” ¿Cómo que no es un cómic? Sí, es un cómic para los que leemos cómic esa definición de cómic tiene más que ver con lo formal; pero para la sociedad en la que la definición formal se está entremezclada con la definición cultural no es un cómic porque es serio. Trata de un tema muy grave y los jóvenes son tontos. ¿Qué pasa? Que tú puedes hacer dos cosas: puedes luchar contra la sociedad e intentar

convencer uno por uno a todas las personas de que sigan llamando cómic e intentar decir que cómic es otra cosa. O bien puedes decirle a la gente “que esto es un tipo de cómic, que hay otros ahora que son diferentes y se llaman así”.

ENTREVISTADOR: ¿Y te parece que la gente que se interesa por temas históricos y sociales, por ejemplo, y que va a la librería en búsqueda de novelas gráficas que tratan de esos temas, amplía sus intereses hacia los cómics de aventuras, por ejemplo?

SANTIAGO GARCÍA: Ese nuevo lector va a una librería buscando los cómics que le gustan. Si pregunta: “¿Me pueden recomendar un cómic?” Le pueden recomendar cualquier cosa, le pueden recomendar un tomo con *Spider Man* o *Los Vengadores*. Y esa persona que ha ido ahí porque ha leído *Maus* no tiene ningún interés en un tomo de *Spider Man* o de *Los Vengadores* o de fantasía o ciencia ficción. Lo que quiere es algo parecido a *Maus*. Esa persona va a ir más rápidamente a lo mejor al tipo de producto que quiere cuando diga: “Quiero una novela gráfica.” Y entonces, no le van a dirigir no hacia a *Spider Man* o a *Los Vengadores* o a *Batman*, sino que le van a dirigir hacia Paco Roca, hacia *Persépolis*, hacia *Fun Home* de Alison Bechdel. Imaginamos de otra manera: imaginemos que tú eres un aficionado al cine y dice: “Acabo de descubrir el cine” y te gusta mucho el cine de Wong Kar Wai o de Woody Allen. Tú dices eso a la persona y te llevan a ver *Capitán América*, que no es ni mejor ni peor, “Perdona, no es el cine que quería ver”. Es un público de cine, pero hay mucho cine. Es lo que pasa en cómic.

Hasta hace poco había cómic de género, de aventuras, con una serie de fórmulas, con mucho humor y tal. Ahora hay otros tipos de cómic. El otro está en decadencia pero pervive y ahora existe este otro que está también seduciendo. Como el cómic no ha tenido un peso tan importante en las sesiones como para estar en nuestra conciencia claramente definido por una palabra pues van surgiendo diferentes palabras a lo largo del tiempo para intentar concretar esos tipos de cómics diferentes. Cuando te he dicho que en España se conocía el cómic como tebeo, cuando yo era chaval en los 70, se nombraba tebeo, tebeo, tebeo. A veces se hablaba historieta. Pero, sobretodo, tebeo era la palabra más popular.

ENTREVISTADOR: Y eso del nombre *tebeo*, ¿de dónde viene?

SANTIAGO GARCÍA: Había un tebeo que empieza en 1917 que se llamaba TBO que fue tan popular, que todo el medio tomó el nombre de esta revista. Esta revista se sigue publicando hasta los años 80. No era tan popular, pero el nombre sí. Era como *Kleenex*, que es una marca, pero es la servilleta, los pañuelitos de papel. En los años 80 empieza a imponerse en España lo que llamaban el cómic adulto de entonces, que era el cómic de ciencia ficción y fantasía que llegó de Francia y también de Estados Unidos: Richard Corben, Milo Manara. Este tipo de cómic que hasta este momento no existía. Llegan estos cómics nuevos, que se contraponen a los viejos cómics de quioscos nuestros, es cuando se empieza a imponer la palabra cómic en España. Hasta este momento no se utilizaba. Hasta este momento se decía tebeo. De pronto pasa este fenómeno. En este momento

pasa la novela gráfica: entre los cómics e el tebeo. Se quieren diferenciar. Estos cómics no son tebeos, es otra cosa, es más seria, es más artística, pues la vamos a llamar cómic y se empieza a imponer cómic. Hay mucha gente que hoy en día piensa que novela gráfica es una imposición artificial de un nombre a un medio que se llama cómic, pero hasta los 80, cómic ya fue una imposición a un medio que se llamaba tebeo o historieta. Lo que pasa es que hoy el cómic ha necesitado otro término que también lo diferencie de ellos.

ENTREVISTADOR: ¿Te parece posible relacionar el origen del término “novela gráfica” en España, a las novelas sentimentales de los años de 1940, que se publicaban por entregas? También en esa época, era muy corriente en España la publicación de narrativas literarias sentimentales, en colecciones por entregas, como la “novela rosa”. Esas novelitas, bien lo sabemos, no tenían nada de inocentes, al contrario, constituyeron una herramienta de difusión de valores machistas a las mujeres en aquel contexto de inmediato posguerra. ¿Ves alguna semejanza entre esas “primeras novelas gráficas” y la “novela rosa”?

SANTIAGO GARCÍA: Como los cómics para chicos. Lo que se está programando a los chicos es la valentía, la osadía, el amor a la patria, el sacrificio, la problemática de género existe en todos los productos culturales: en los cómics, en las novelas, en la televisión, los serials de radio que tenía importancia, porque la televisión no tiene peso en España hasta los años 60. En los años 40, 50 era radio, sobre todo, el gran medio, luego el cine. Y

en el cine, no era solamente poner películas, ponían informativos, ponían cortometrajes, seriales y efectivamente era eso lo que ve en forma de prosa, se ve en forma de cómic.

ENTREVISTADOR: Y había también la fotonovela, ¿no?

SANTIAGO GARCÍA: Lo que pasa es que la fotonovela está relacionada normalmente con un carácter un poco más erótico, picante y en España, hasta el final de la dictadura prácticamente eso está muy censurado. Hay muchísima censura religiosa, la alianza con la Iglesia y realmente todo lo que sea un poco erótico está muy censurado hasta el final de la dictadura. Quizá por eso la fotonovela en Italia tiene mucho auge. Aquí no espera tanto. Cuando uno estudia un poco la historia del cómic y esta prensa popular en Italia, en Francia, en España, en países de Latinoamérica, como México, Colombia u otros, encuentra muchísimas semejanzas. Estados Unidos y tal. Hay industrias como la estadounidense, la japonesa, la francesa, que cobran tal envergadura, que luego tiene peculiaridades que otras no pueden seguir, pero hay muchos puntos en común.

ENTREVISTADOR: ¿Y esas diferencias se notan también en los estudios que actualmente se hacen sobre los cómics?

SANTIAGO GARCÍA: Hoy el prestigio ha sido incluso por el estudio académico o crítico, porque no faltan comentarios, textos que de alguna forma ayudan a consolidar el cómic. Sin embargo, sigue siendo algo muchas veces al margen de la cultura oficial. No es *underground*, porque

underground es otra cosa. Pero está tan fuera de la cultura oficial como o más que el *underground*, pues el *underground* de alguna manera es una respuesta a la cultura oficial y trabaja contra ella. El cómic ni siquiera es eso. El cómic es como si no existiera. Es como algo que formaba parte del paisaje pero no se tuvieran en cuenta para nada. En los 60 empiezan a hacer los primeros estudios un poco serios, universitarios de cómics en Francia, por ejemplo. La gente lo llamaba cada uno a su manera. Lo echaban nombres *los monitos*, *los monigotes*, *los chistes*, me parecen que *los monitos* lo dicen en Cuba. En Latinoamérica hay toda una variante de diferentes nombres que van utilizando. Estoy seguro que en Brasil, no solamente *quadrinhos*, sino que habrá otros nombres.

ENTREVISTADOR: Me parece muy importante que llames la atención de los críticos a que consideren los criterios específicos de ese tipo de producción cultural y artística, al analizar las novelas gráficas. ¿Puedes hablar un poco de eso, del cruce de las categorías de la narrativa literaria con los elementos de composición de las artes gráficas?

SANTIAGO GARCÍA: Este problema me parece que resulte de la falta de una tradición crítica y académica de estudios de cómic, o bien, la debilidad de esta. Por ejemplo, mi libro *La novela gráfica*, se publica en 2010. Han pasado seis años y en España prácticamente nada se ha publicado, muy pocos libros, con ese interés o proyección. Hay muy pocos profesores especializados en cómic en el mundo, muy pocos departamentos con programas de cómic, muy pocos críticos de cómic en medios y que tengan

una tradición. Yo he sido crítico de cómic en un suplemento cultural importante aquí, estuvimos unos años y luego fue la primera sección a desaparecer cuando llegó la crisis. ¿Cómo evitarlo? ¿Todo esto qué consecuencia tiene para el estudio del cómic? Pues que la mayoría de los estudiosos, críticos y teóricos que se acercan al cómic, se acercan desde otras disciplinas. Se acercan desde la literatura o del arte, en menor medida, y se acercan también, desde la comunicación. Y con personas que muchas veces se hacen críticas, se hacen sus estudios utilizando herramientas para las cuales no están preparadas. Leen los cómics como si fueran novelas, como objetos artísticos o como si fueran elementos de comunicación. Y al final no utilizan la perspectiva específica. Y se trabaja siempre como si el cómic fuera una especie de híbrido entre texto e imagen, entre literatura y arte.

Este mestizaje que hay entre literatura y narración gráfica: entrevista a Sento Llobel y a Elena Uriel

Ivan Rodrigues Martin

Recebido em: 9 de outubro

Aceito em: 4 de novembro

Sento Llobel

Sento Llobel (Valencia, 1953) es historietista, uno de los fundadores de la Nueva Escuela Valenciana. Publicó Valentín (1981), Romance (1981), Velvet Nights (1985), El laboratori del Dr. Arnau (1989), Cazando milionarios (1990), Noves aventures d'en Tirant (1991), Les aventures del Cavaller Tirant (1992), Historieta del Camp de Morvedre (1992), Tritón (1999), El cartero audaz (2003) y la trilogía Un médico novato (2013), Atrapado en Belchite (2015) y Vencedor y vencido (2016), basada en el testimonio No se fusila en domingo en que el Doctor Pablo Uriel narra sus experiencias en la Guerra Civil Española.

Elena Uriel

Elena Uriel es pintora y catedrática de dibujo. Hija del doctor Pablo Uriel y compañera de Sento Llobel, le tocó poner colores en los dibujos que componen la narración de Un médico novato (2013), Atrapado en Belchite (2015) y Vencedor y vencido (2016), trilogía de Sento Llobel sobre la vida del Dr. Pablo Uriel.

ENTREVISTADOR: Antes de empezar a hablar sobre las tres novelas que escribiste inspirado en los relatos del Dr. Pablo Uriel sobre la Guerra Civil Española, quisiera preguntarte algo sobre eso de la “Nueva escuela de Valencia”, pues muchos son los artistas, periodistas e investigadores que se refieren a ti como uno de los fundadores de esta nueva escuela del cómic valenciano. ¿Cómo surge esa nueva escuela de Valencia?

SENTO LLOBEL: Nosotros éramos jóvenes en finales de los 70. La industria de los tebeos infantiles, porque no había más que infantiles en esos años, estaba cerrando y nosotros estábamos empezando a recibir influencias de los tebeos *underground* americanos que llegaban aquí en cuentagotas. Yo recuerdo que mi amigo y yo íbamos al puerto de Valencia cuando venía algún submarino o algún portaaviones yanqui y les preguntábamos a los soldados si tenían cómics. Entonces, digamos, empezamos a tener conciencia de que teníamos que ser modernos, no había una industria estable a la que yo me quisiera meter a trabajar porque eso se había hundido y teníamos que inventarla y lo hicimos a través de los métodos *underground*. Ese es el nacimiento. Lo que ocurre, de alguna manera, es que aquí, en concreto en Valencia, se da una circunstancia de que está Daniel Torres, está Micharmunt, está Mique Beltrán, Manel Gimeno y estoy yo que somos gente que nos lo tomamos en serio y aunque nunca hemos trabajado juntos en un mismo estudio, de alguna manera tenemos una actitud similar. En ese aspecto, todo lo nuestro era un poco más elegante, quizá un poco más extraño. Y Valencia siempre ha sido importante en el negocio de los tebeos, más que Madrid. Ya había una

generación anterior de dibujantes de toda España que han venido a vivir a Valencia y nosotros somos una segunda generación que nos lo tenemos que inventar empezando con autoedición, después ya nos desplazaremos a Barcelona donde la industria es más potente y todos los dibujantes que empezamos como *underground* nos iremos integrando en revistas como *El Vibora*, *el Bésame Mucho* y todas estas revistas de los 80.

ENTREVISTADOR: ¿Y tiene mucha importancia eso del arte gráfico en Cataluña ya que en el tiempo de la Guerra Civil es ahí que se producen muchos de los carteles?

SENTO LLOBEL: Sí, hay muchas influencias. Por un lado estamos nosotros que partimos de los tebeos de los años 30, ahí sí que hay una tradición que nos interesa y nos gusta y, por otro lado, está todo eso del arte gráfico de los años 30, del cartelismo. Hay un momento en que Valencia es capital de la República durante la Guerra y aquí estaba el Sindicato de artes gráficos que se dedicaba a hacer toda la propaganda. La República ve la imagen como un arma, eso ya lo había demostrado la Unión Soviética, o sea, no lo inventaron ellos. Ya lo había demostrado la Unión Soviética, lo habían demostrado los nazis y la República también le da importancia al arte gráfico. Y la mayoría de los artistas están metidos en un sindicato y se dedican a hacer carteles y tal. Entonces también esa tradición nos ha traído eso, además de las novedades americanas.

ENTREVISTADOR: ¿Y cómo vino la idea de relatar en novelas gráficas la participación del Dr. Pablo Uriel en la Guerra Civil? Cómo fue el trabajo de selección de documentos para la composición del relato?

SENTO LLOBEL: Desde el día en que leímos, Elena lo leyó... ¿con cuántos años leíste tú lo de tu padre, Elena?

ELENA URIEL: Quince.

SENTO LLOBEL: Cuando Elena tenía quince años, Pablo le pasa un manuscrito mecanografiado y le dice *toma, léete esto* y, claro, entonces Elena se lo lee. Cuando después de un tiempo le conozco a Elena y tal y me lo pasa a mí a leerlo, yo me quedé impresionado, porque ahí hay dos películas seguidas. En Bellas Artes hicimos un primer libro, una primera recopilación de todo esto, pasado a limpio, con ilustraciones de Elena y con otra persona que sabía coser libros. Entonces hicimos un libro así de grande, que Elena le regaló a Pablo. Después mi suegra hace otra edición del libro, es una primera autoedición de mi suegra, y lo lleva a una imprenta a que lo impriman y lo distribuye ella a las librerías que se lo piden. Y, claro, las palabras de Pablo cuando te las lees ves que no es un señor cualquiera que está arreglando cuentas con sus enemigos políticos, sino que es un humanista, es un hombre que da otro talante a lo que está escribiendo.

ENTREVISTADOR: Elena, ¿y cómo fue eso de la edición artesanal del primer libro con el relato de tu padre?

ELENA URIEL: El libro es muy ecléctico y ese primero lo corrigió mi padre, es decir, las correcciones que hay, así, de bolígrafos, son muchas

erratas porque estaba hecho en cuadernillos, con máquina de escribir, no había ordenadores, entonces ese está corregido por mi padre...

ENTREVISTADOR: Y con rigidez de gramático ¿no? Lo revisa detalladamente, *hace falta el pronombre aquí...*

ELENA URIEL: Claro, para él es como una sorpresa que le dimos de que viera sus apuntes convertidos en formato físico de libro.

SENTO LLOBEL: Y hay el que hace mi suegra, es esa la primera edición que hace y que también lleva los dibujos de Elena.

ELENA URIEL: Los dibujos están en blanco y negro, era caro hacer una impresión en color, no había las máquinas que hay ahora.

SENTO LLOBEL: Y después, un amigo, profesor de literatura de Elena, y Elena hacen otra edición...

ELENA URIEL: Y ahí lo que pasa es que mi padre acaba la historia y pone al final '*eso ya es otra historia*'. Y yo creo que lo que pasa es que él no tiene ya tiempo de escribir tanto, éramos cinco hijos... yo creo que ahí ya la vida se le lleva por delante, entonces no escribe la última parte y la última parte la hemos encontrado cuando murió mi madre. Encontramos todo lo que cuenta después, o sea, esa la es la otra historia que pone ahí.

ENTREVISTADOR: ¿Y te parece que eso de escribir sobre esta experiencia tiene algo que ver con su necesidad de narrar para lidiar con la historia?

SENTO LLOBEL: Seguro.

ELENA URIEL: Él nunca lo dijo así, pero leyendo a Primo Levi me emocioné porque leyéndolo oía a mi padre. Cuando él decía que él cree que sobrevivió porque tenía que contarla, porque quería contarla. Mi padre nunca dijo que él tenía esa necesidad terapéutica de contarla, pero lo contó, y además hacía un esfuerzo para contar...

SENTO LLOBEL: Y tenía apuntes. Hay cosas que se acuerda porque tenía los apuntes de los momentos. Si no, no te acuerdas de muchas cosas...

ELENA URIEL: Y de hecho, la parte de la carta que hay en el último tebeo, esa carta me la escribió mi padre. Ahí él dice que quiere que la gente joven sepa que esto pasó, que puede volver a pasar, que hay que estar atento para que no ocurra otra vez. Entonces, yo creo que sí, él necesitaba contar. Nunca lo dijo. Primo Levi sí que dice, necesitaba contar... mi padre nunca lo dijo, pero contó.

SENTO LLOBEL: Claro, pero la diferencia, quizá, entre Primo Levi y tu padre es que, aquí en España, encima, no podías contarla... En Europa ganan los buenos y entonces puedes meterte con los nazis porque son los que han perdido, pero aquí no te puedes meter con Franco porque es él el que ha ganado.

ENTREVISTADOR: ¿Y lo cuenta después de la muerte de Franco?

SENTO LLOBEL: Sí, aunque él tuviera sus escritos ¿no? Elena cuenta que de vez en cuando él desaparecía...

ELENA URIEL: Yo no sabía que había habido una guerra... aquí no se contaba... eso era todo... entonces mi padre, sí, que eso sí que me

acuerdo yo: todos los años se iba dos o tres días a un parador. Se llevaba la máquina de escribir y pasaba a limpio esos apuntes que hay en el libro. Son muy parecidos, pero están peor escritos que el libro. Entonces se los convertía en capítulitos, yo creo que cada vez que se iba hacía un capítulo o dos y volvía. Pasaba un año, se volvía a ir dos o tres días, yo recuerdo que se iba al Parador de Bayona, además siempre al mismo parador, pedía una habitación que daba al mar y se pasaba dos o tres días sólo porque, claro, nosotros éramos una tropa. En casa éramos cinco hijos, la abuela, mi madre, mi tía, la señora, éramos una tropa auténtica, no se podía escribir y él se iba a escribir fuera, pero nunca contó, de hablar no lo contaba, lo escribió pero no lo contó.

ENTREVISTADOR: Coincide con muchos de los testimonios, tanto del Holocausto como de la Guerra Civil Española y también de las dictaduras que vivimos en Latinoamérica. Hay un texto de Landero, *El cuento o la vida*, que habla de eso, de nuestra necesidad esencial de contar...

ELENA URIEL: Claro, hoy me acuerdo de cuando estaba en París. Ahora no queda ya casi gente lúcida que sobrevivió a los campos, pero cuando yo estaba allí hubo en Francia, que va más adelantada, una especie de ganas de apuntar. Yo recuerdo haber oído a una mujer que llevaba tatuado el número del campo de concentración. Me impresionó porque era la primera vez que lo veía y esta mujer cuando acabó de explicar y tal, con las lágrimas en los ojos decía: *es que yo no me quiero morir, quiero contar qué pasó, porque ahora están diciendo que no pasó y sí que pasó, yo estaba allí...* O sea, que ella

quería contar para que por lo menos no lo borraran, no para más, pero para que no lo borraran... Y yo estoy contenta porque nunca me imaginé que la historia esta de mi padre fuera un cómic que ahora lo leyera gente joven, que se interesara, nunca me lo imaginé...

ENTREVISTADOR: ¿Y de qué modo la novela gráfica se convierte en aparato de recuperación de la memoria histórica de la Guerra Civil, del franquismo?

SENTO LLOBEL: Cuando yo empecé existían revistas para niños que después desaparecieron... Entonces, cuando trabajamos en esas revistas - *El Víbora*, *Bésame Mucho* y *El Cairo* - ellas eran mensuales y tú eras un colaborador gráfico en una revista y vendías cinco páginas, diez páginas, pero digamos que eras un colaborador. Cuando las revistas empiezan a decaer, a mediados de los años 90, hay como una especie de crisis y después empieza a surgir el fenómeno novela gráfica y yo creo que el fenómeno novela gráfica surge de nosotros, los propios dibujantes que decimos, *bueno ahora puesto que ya no tengo que trabajar para esa revista y por tanto hacer los temas que le interesan a esa revista, puedo plantearme otro tipo de trabajo, por fin puedo hacerme una historia de cien páginas*. Nosotros que habíamos estado luchando por hacer los tebeos para adultos lo que queríamos desde siempre era plantear un tema más serio, con cien páginas puedes plantear ritmos narrativos, puedes decir pues ahora corro, ahora paro, ahora corto, y pego, y cambio. Eso antes, con cinco páginas en las revistas, no te planteabas esas cosas, planteabas que fuera claro y directo y

contabas lo que tuvieras que contar. Por otra parte, al editor le viene muy bien nombrarte novelista gráfico, '*ahora eres novelista gráfico*', pero lo que no te cuenta es que, cuando tú trabajabas en una revista, entregabas cinco páginas y él te daba cinco pesos y te ibas a tu casa con tus cinco pesos. Cuando eres novelista tú le entregas cien páginas... *qué bien, ¡vale! pues este año lo venderemos y cuando me liquide el distribuidor, yo te pagaré...* Entonces, claro, con lo cual yo estoy dibujando un tebeo en el año 12 que se distribuirá en el año 13 y que yo cobraré en el año 14. Es el ritmo de trabajo de un novelista, un novelista que tiene diez libros en danza, digamos, puede llegar a vivir de esto.

ENTREVISTADOR: Y eso si te haces muy conocido...

SENTO LLOBEL: Claro, por eso es una gran dificultad para los más jóvenes. Yo se lo digo a mis alumnos, *si es para pagar el alquiler del piso no hagas libros, haz otro trabajo porque hasta que te lo pague el editor van a pasar muchos, muchos meses*. Por otra parte, uno no quiere apenas ser colaborador de una revista sino que quiere también hacer una obra un poco más cultural, de autoría.

ENTREVISTADOR: Y obras como esas novelas gráficas que se vienen publicando pueden tener un papel fundamental para que los estudiantes jóvenes se enteren de lo que pasó a través de un lenguaje más atractivo.

SENTO LLOBEL: Sí, por ejemplo, hay muchos profesores de historia que ya están utilizando esto y que te llaman para que vayas al instituto '*oye,*

que nos hemos leído tu obra, los niños han hecho los trabajos y tenemos unas preguntas'. Entonces tú vas al liceo, al instituto, lo hemos hecho hace poco, fuimos ahí a un pueblo de Aragón y está muy bien, es agradable. Pero también hay mucha gente de mi edad que de pronto dice '*oye es el primer cómic que me leo porque yo no sabía que se hacían estas cosas en serio, yo creía que todo eran risas y trompazos*'. Buscando al joven, muchas veces nos hemos encontrado con muchos viejos y es agradable en ese sentido porque es, por un lado, un medio más novedoso, más amable, y después es otra experiencia de lectura, indudablemente, es un poco como aquello de la película y el libro. Hasta ahora teníamos '*¿te has leído el libro? ¿has visto la película sobre el libro?*' Ahora ya puedes hasta decir '*¿te has leído la novela gráfica de la película del libro?*'

ENTREVISTADOR: Bueno, y por hablar de libro que da origen a una novela gráfica, me parece que el testimonio del doctor Pablo Uriel es duro, intenso y absolutamente lúcido. Se puede observar claramente en las novelas gráficas que componen tu trilogía esa tensión aguda entre lo que siente y piensa él y la vida que le tocó vivir en aquel contexto. Me parece que el manejo quirúrgico de los componentes gráficos, los dibujos, los colores, las imágenes auténticas que están ahí, ha sido fundamental para representar la intensidad de esa tensión. Te parece que para el rescate y la preservación de la memoria, *¿una imagen vale por mil palabras?* Y, además, son muchas las voces las que hablan en tus novelas *¿no?* Habla el documento, habla la foto, hablan los colores de Elena, habla el dibujo, habla el texto...

SENTO LLOBEL: Son varios lenguajes juntos, claro. De hecho a mí si de algo me gusta precisamente de los tebeos –yo los llamo tebeos– es precisamente este mestizaje que hay entre literatura, que no es literatura ya, y la narración en imágenes, o narración gráfica. Hay una especie de mestizaje ahí que tiene la gran magia de que se convierte en otra experiencia nueva de lectura, lo que decíamos antes, no es cine, no es literatura, y es, de pronto, un nuevo medio. De alguna manera, esa es la sensación que a mí personalmente me da cuando estoy haciéndolo, como que me siento un tanto innovador, aunque no estoy haciendo cubismo ¿sabes? Pero, sí, me siento un poco diciendo '*pues esto se podía contar así, esto se podía contar de otra manera*'. Y, claro, mis instrumentos de contar son la imagen, la mezcla de la imagen y tal y mi única preocupación es que estén trabados. Creo que me he ido por otro lado, ¿tú preguntas en concreto?

ENTREVISTADOR: El tema es justo este, comentar un poco de la constitución del discurso como algo híbrido, con muchas voces hablando a la vez. Es un modo de hacer metáfora y ¿cómo leer esas nuevas metáforas que se basan en un texto de testimonio, pero que se expresan en otro lenguaje?

SENTO LLOBEL: Sí, que ya no es la metáfora literaria, o sea, leer metáfora literaria sí que lo tenéis más estudiado y, en cambio, esto que es más híbrido, es más difícil... Mi preocupación primera, desde el principio, era '*yo estoy tan enamorado del texto de Pablo que no quiero competir con el libro de Pablo porque pierdo, seguro que pierdo. Entonces yo tengo que inventar otra*

cosa'. ¿Qué quiero yo? Quiero meterle mucha emotividad, eso sí, yo veo que en Pablo hay mucha emotividad contenida, hay mucha emoción. Ese aspecto me interesa. Me vendrá dado por lo que ocurre, digamos, por las cosas que van a ocurrir, pero también por como yo me ponga, como yo lo cuente, como yo acelere o retrase. Eso me doy cuenta ya en el primer libro, cuando veo que es un libro de cárcel, en el que de las ciento y no sé cuántas páginas, ochenta me las paso dentro de una habitación de dos metros. Eso es muy aburrido para contar, por un lado, pero por otro lado es bueno para dar esa sensación de agobio, de claustrofobia. Pero yo también necesito salir de ahí. Por eso vienen las cartas y entonces me voy a su casa de vez en cuando, veo a las hermanas y vuelvo, para de vez en cuando tener un poquito de aire ¿no?

ENTREVISTADOR: O sea, ¿el contacto con el mundo exterior a través de las cartas que el personaje intercambia con la familia se reproduce en el cómic también como forma de salir un poco del encierro?

SENTO LLOBEL: Sí, teníamos la suerte de tener toda esa documentación y cuando vi las cartas pensé: pues claro, esta es la manera de salir de la cárcel ¿no? Te lo cuento un poco para que veas que también son cosas que de pronto surgen. Yo no lo había pensado antes, sino que cuando te pones a hacer, te surgen los problemas y te surgen las soluciones. Esa es un poquito la cuestión del primer libro... El segundo ya tiene tal cantidad de acción y dramatismo que sencillamente componer una detrás de otra escena ya funciona. El primero era el que me daba a mí más miedo, pero el segundo

ya es más directo. También otra cosa que yo tenía muy claro es que yo no quería hacer alteraciones del orden, eso de recortar y primero lo que va detrás, después lo que va adelante, ese juego muy literario que puede funcionar perfectamente, en que rompes el discurso seguido. Yo de alguna manera estoy pensando más en un lector joven y al que no quiero educar artísticamente, ni nada, yo quiero que le guste.

ENTREVISTADOR: Elena, quisiera saber eso de los colores. ¿Puedes comentar un poco sobre el proceso ese de colorear los dibujos? Me parecen muy poéticas, de verdad, tanto la elección de los colores, como su disposición en la narrativa gráfica.

ELENA URIEL: Vamos a ver, cuando Sento estaba dibujando todavía no había que meter color y todo eso. Cerramos los ojos y ¿cómo nos imaginamos el libro? Entonces el libro era un libro que queríamos que tuviera un poco la estética del momento, que en aquel tiempo era blanco y negro, pero siempre con un tono un poco amarillo pues del color del papel...

SENTÓ LLOBEL: Todos los documentos son en blanco y negro, no hay aún foto en color.

ELENA URIEL: Pero nosotros tenemos muchos documentos que tienen un tono amarillento, entonces queríamos ir por ahí. Nos planteamos hacerlo en blanco y negro, después dijimos, bueno, con grises, para tener un poco las posibilidades de los nocturnos o del misterio. Y entonces pensamos en dar color como acuarelado, como si fueran acuarelas, muy suaves,

pero siempre manteniendo como que pareciera monocromático casi. Y pensamos en aquellas fotos que había antes del color, que se coloreaban con anilinas y tal. Pensamos un poquito en eso, pero, claro, tampoco queríamos hacer unos colores muy intensos, que quedaba como festivo, queríamos que ayudara a comprender los tiempos o los sentimientos alegres, porque también hay momentos muy alegres. Entonces, Sento lo que hace es dar el gris, el claroscuro, digamos. Y yo lo coloreo con el ordenador, con un programa, como jugando con las transparencias, con colores más opacos o menos opacos y mi idea fue, al principio, que no fuera algo muy sistemático. Entonces decidí trabajar con una paleta limitada, escogí siete, ocho, nueve colores, creo que no había más, y mi intención fue narrativa, ayudar a comprender, o sea, que el color fuera una herramienta que ayudara a ver Valencia cuando está en Valencia, a ver el Ebro o la zona de Teruel cuando está en Teruel, a ver la noche, a entender que son republicanos o nacionales, que hay falangistas o no, la sangre, por supuesto. O sea, que era un color que ayudaba a entender, que decía *'ahora están atacando los de Franco, ahora son víctimas de los republicanos'* y después hay los recuerdos, por ejemplo, pues se mantienen en gris o en sepia, siempre monocromáticos, cuando hay una vuelta todavía más atrás, que es un recuerdo, se mantiene monocromático, y después ahí me divierto ...

ENTREVISTADOR: De repente se puede ver un sombrero azul...

ELENA URIEL: O la toquilla de la tía Marina, cuando está malita, pues se la pongo azul clarito, el traje de mi madre, porque no sé si te lo ha dicho

Sento lo de las licencias... hay licencias poéticas, mi madre no conoce a mi padre en este tebeo, en la realidad, pero la hemos hecho entrar en el tebeo como homenaje, ¿no?

SENTO LLOBEL: No se conocen pero podían haberse conocido porque, de hecho, lo que dice el tebeo es verdad, o sea, Pablo está en este pueblo de Godella, y Godella y Burjassot son dos pueblos juntos que los separa la carretera. Él estaba en Godella y ella estaba en Burjassot, perfectamente podían haberse conocido.

ELENA URIEL: Mi madre estaba a 100 metros de mi padre.

SENTO LLOBEL: Podían haberse conocido en ese momento, pero, bueno, eso es una licencia que nos interesaba para también crear chico-chica, para que haya un poquito de todo.

ELENA URIEL: Y para que apareciera mi madre que a mí me sentaba muy mal dejarla fuera.

SENTO LLOBEL: Pero, del color, yo tenía una cierta querencia a no engañar al lector, pero quería dar una cierta sensación de que esto fuera real, algo escrito en el año 40, por eso darle este color como desvaído, como viejo. Lo que no veíamos para nada es un color de tebeo de este de Tintín, carita color carita, jersey color jersey y el pantalón color pantalón...

ENTREVISTADOR: De un modo o de otro me parece que es un contraste muy grande... lo trágico de lo narrado con la suavidad de los colores fue lo primero que me llamó la atención.

ELENA URIEL: Hombre, sí, hay una, por ejemplo, la de cuando están en el baile, que se ven, que se encuentran otra vez. Bueno, después, por ejemplo, los colores de los uniformes, que no se nota mucho porque eran todos militares, todos iban como de verde... Y los que están presos sus colores están más sucios, más desvaídos y los otros se ve más en el olivar, van limpios. Se nota bastante la diferencia de los que están vigilando a los que están presos... Entonces eso sí que lo cuidé, lo de la sangre y la chaqueta de mi madre pues darle un tono que se destacara, para que se separara del gris. Sí que hay una intención. Uno de lo que estoy yo muy contenta es el cuadro este de Sorolla, que no se conoce mucho porque lo tiene Bancaya en un sitio privado, lo tienen en un salón cerrado que no se visita.

SENTO LLOBEL: Y era un cura de principio de siglo que cuidaba a los niños deformes, niños tullidos y tal, y Sorolla le hizo un cuadro en homenaje al padre.

ELENA URIEL: Lo presentó a un concurso, creo, este cuadro que se llama *La triste herencia* porque a los niños que están bañando son niños con polio, niños cojos, niños mancos y tal. Entonces, cuando Sento empezó a dibujar la escena que contaba mi padre, que llevaban a los presos a bañarse en la playa cuando tenían piojos y tenían todo eso, mi padre dice, *'esta gente se tiene que bañar porque si no, nos morimos'*. Entonces los llevan a la playa y mi padre cuenta lo que disfrutaron el primer día que todos los presos se pudieron bañar en la playa. Entonces pensamos en hacer el homenaje al

cuadro este *La triste herencia* y aquí, sí, los colores, el azul del cielo, el color de los cuerpos... Y también están los colores de los *Falchi delle Baleari*...

SENTO LLOBEL: Los italianos tienen las Baleares, Palma y tal, eso es Zona Nacional, zona de Franco. Entonces, los italianos están aquí para bombardear y a Valencia la bombardearon, hay como 200 bombardeos catalogados durante toda la guerra. Claro, era perfecto, salían de Palma, bombardeaban el objetivo y les daba tiempo para volver a Baleares sin repostar. Era como tener un portaaviones enfrente de aquí, venían e iban al objetivo aquí en Sagunto, que hay dos altos hornos del Mediterráneo, en acero, y en Valencia está el puerto, lugares militarmente estratégicos que les interesaban. Entonces esto en los *Falchi delle Baleari*, o sea, los halcones.

ELENA URIEL: Yo documento el color también y si el color es representativo, como me pareció que era muy bonito, eran escenas como muy grises y tal, pues digo pongo a los *Falchi delle Baleari* que son tal cual. Yo iba improvisando, como a Sento no le daba tiempo a corregirlo, me aproveché.

SENTO LLOBEL: No, pero muy bien aprovechado.

ENTREVISTADOR: Está lindísimo eso, Elena. Me parece que la mitad de los derechos autorales son tuyos.

SENTO LLOBEL: No, totalmente. Al final, yo solo lo dibujaba, todo lo demás lo ha hecho ella, documentar, patatín, patatán... no sé, todo lo demás lo ha hecho ella.

ELENA URIEL: No, lo que es muy emocionante, por ejemplo, yo cuando digo vamos a ver quién tiene la suerte de tener primero un padre como yo he tenido, te digo, que ha sido una suerte, yo soy consciente... que escribe una historia que hace poco la nombraron como uno de los diez mejores relatos de la Guerra Civil, en el país, ¿no? Padre estupendo, relato estupendo y después estar con uno de los mejores dibujantes de tebeos, claro, entonces de repente dices tú, pues hombre, es un privilegio ¿no?

Gino Frezza.

La Máquina del Mito. En el Cine y el Cómico.

Madrid: Ediciones Marmotilla, 2017, 304 p.

Julio Andrés Gracia Lana

Julio Andrés Gracia Lana
Licenciado en H^a del Arte
y Máster en Gestión del
Patrimonio Cultural (Univ.
de Zaragoza). Máster en H^a
del Arte Contemporáneo y
Cultura Visual (Universidades
Autónoma y Complutense de
Madrid). Personal Investigador
en el Dpto. de H^a del Arte de la
Universidad de Zaragoza, donde
realiza su tesis doctoral sobre el
fin del *boom* del cómic adulto en
España. Forma parte de distintos
proyectos de gestión académica
y cultural, como la organización
del *Congreso Internacional de
Estudios Interdisciplinares sobre
Cómic* (4-6 de abril de 2017).
Contato: julioandresgracialana@gmail.com

Recebido em: 10 de agosto de 2017

ACEITO EM: 15 de setembro de 2017

MITOS TRANSNACIONALES

El mito se refleja, al final, en el vórtice ambiguo, atormentado e irrepetible de la Historia (Frezza, 2017, 169).

Gino Frezza es una de las personalidades más prolíficas en lo que respecta a los estudios cinematográficos y relativos al cómic. Catedrático de Sociología de los Procesos Culturales en la Università di Salerno, además de director en la misma institución del Área Didáctica de Ciencias de la Comunicación, ha publicado libros como *L'immagine innocente. Cinema e fumetto americano delle origini* (1978), *La scrittura malinconica. Sceneggiatura e serialità nel fumetto italiano* (1987) y *La macchina del mito tra film e fumetti* (1995). Esta última obra se constituye como el objeto de análisis de nuestra reseña ya que, hasta este momento, no había sido traducida nunca al castellano. La tarea ha sido desarrollada por Ediciones Marmotilla, siendo el tercero de los libros de la editorial madrileña, tras *De Ratones y Héroes. Una Aproximación Cultural a Maus* (Crisóstomo, 2015) y *Jack Kirby. Una Odisea Psicodélica* (Bartual, 2016).

Sin embargo, más allá de la reedición, el libro resulta pertinente en el contexto mediático actual. La reseña del texto se ve como lógica en un momento en el que se cumplen muchas de las hipótesis establecidas por Frezza en la década de los años noventa. El autor definía hace más de veinte años una idea totalmente contemporánea, al destacar que “el verdadero escándalo de la situación actual” era que:

No se entiende que los auténticos caracteres del mito y de la mitología están presentes en los escenarios más avanzados de la comunicación, en

las formas masificadas y, objetivamente, compartidas. Nos asustamos de la macroscópica evidencia que se agiganta en su complejidad misma, y nos refugiamos en la individualización elitista de las reiteraciones poéticas/ artísticas, como si estas no fueran el resultado de condiciones ambientales propias de la estructura y de los cuerpos concretos de la comunicación (Frezza, 2017, 280).

Entendiendo además que a nivel historiográfico:

A lo largo de nuestro siglo, el tema del mito recibe considerables atenciones, de gran importancia científica, que manifiestan un extraño revés: una especie de agotamiento imprevisto del presente. El pasado pesa por la autoridad de la tradición, y esto determina una infravaloración de lo que se manifiesta en la difundida práctica del mito, dentro del que se produce un cambio de grandes proporciones (Frezza, 2017, 264).

La obra trató de ser punta de lanza para cambiar dicha situación, configurando sobre estas ideas centrales un entramado constituido por diferentes fuentes, muchas de ellas de origen italiano. Como destaca Francisco Sáez de Adana en la introducción al texto, en el país transalpino existe una fuerte historiografía ligada al cine y, especialmente, a la narrativa gráfica, tradición de la que carecemos en el contexto hispánico. Frezza cita estudios de Giacomo Debenedetti o Luigi Chiarini, además de personalidades como la del francés Michel Chion, uno de los grandes especialistas en las relaciones entre imagen fija y sonido. Sin embargo, aunque la documentación es amplia y muy precisa, en ciertos momentos sería necesaria una explicación conceptual más fuerte sobre términos que pueden rodear al mito — es el caso del término “arquetipo”.

En todo caso, las distintas ramificaciones y manifestaciones del mito aparecen perfectamente desarrolladas y actúan como nódulo central del libro, como conexión entre diferentes manifestaciones culturales. “La mitología participa de una manera de hacer el mundo” (Barthes, 1999, 137) como un “patrimonio cultural universal compartido (...) con el que nos relacionamos apasionadamente aunque no nos demos cuenta” (Mazza, 2011, 34). Un ámbito muy amplio en el que forman parte con relevancia creciente las industrias culturales. Televisión, literatura por entregas, cine y cómic se dan la mano en el texto, aunque son estos dos últimos los que centralizan el discurso.

El cómic se establece como un medio que ha “vampirizado” tradicionalmente a otros vehículos de expresión (Frezza, 2017, 35), idea que el teórico italiano comparte con Santiago García,¹ pero que ha logrado configurar un ecosistema propio en el que el mito ha surgido y se ha formado con una fuerza y una dimensión idiosincrásica (Frezza, 2017, 83). Entre otras características, una de las más claras es la propia “aceptación de un límite estático en la dinámica del recorrido de la lectura la que vuelve significativa la apariencia de los signos del cómic” (Frezza, 2017, 176). Su relación con la gran pantalla se establece no con el sentido de:

Indicar cuál de los dos medios es el más o menos central, el más fuerte o atrayente técnicamente respecto del otro. Más bien, lo que cuenta es medir las fuerzas que, con la unión de estos medios, desencadenan potencias y

¹ Entrevista a Santiago García, realizada el 22/11/2016.

competencias generadoras del imaginario, reafirmadas en obras o textos (Frezza, 2017, 98).

Esta integración del análisis de los dos medios, característicos de la sociedad de masas, y poseedores por lo tanto de una “mitopoética” propia en palabras de Eco (1984, 252), se estructura en siete partes (más bibliografía e índice de imágenes) que enlazan con facilidad a personajes como John Carter y Superman, a este último con la película *Pasaporte a la fama* (1935), de Ford, o a *Blade Runner* (1982), de Ridley Scott, con el influjo de algunas obras de Jean Giraud (Moebius). Aunque, a nivel de contenido objeto de análisis, existe una cierta tendencia a referir ejemplos de origen norteamericano, también se intercalan autores italianos como el pintor e historietista Andrea Pazienza o Giorgio Carpinteri. Se rompen de esta forma los tradicionales *limes* que habían impuesto las escuelas nacionales para el estudio del cómic.

Pero la originalidad del planteamiento trae consigo también un riesgo: establecer un campo de análisis tan amplio, con ejemplos procedentes de diferentes contextos, hace que el lector pueda encontrar en algunos momentos de la lectura una cierta confusión o una aparente falta de conexión. Se evita gracias al tratamiento de diferentes ideas en torno a la común del mito, y a la progresiva evolución histórica planteada.

De esta manera, la obra puede atraer tanto a investigadores como al público general y aficionados a dos artes por excelencia, el cómic y el cine. Gino Frezza (2017, 28) espera que “aquellos lectores empujados solo por la intención de saber de qué se trata puedan divertirse, como yo lo he hecho

en la larga investigación". El trabajo de Ediciones Marmotilla supone un esfuerzo interesante por traer al castellano *corpus* teóricos procedentes de tradiciones distintas. Resultan muy necesarios en un contexto como el castellanohablante, falto de prismas que se acerquen a manifestaciones expresivas en las que, tradicionalmente, no se ha puesto el foco académico. Demuestra además que el debate en torno al mito y la interrelación entre diferentes medios tiene una clara pertinencia teórica, y abre nuevas vías que pueden ser exploradas por los estudiosos actuales. En el libro:

Cine y cómic, máquinas comunicativas híbridas, se unen en un solo cuerpo individual y colectivo, orgánico y cultural que hace ver, al completo, la carga de su historia y de su memoria. La mitología cine-cómic obtiene, con sus propias energías, una nueva formulación de lo arcaico y de lo antiguo (Frezza, 2017, 288).

Una remisión, cabría decir, a aquello que nos caracteriza como especie, y que nos vincula al mundo. Mantiene una importancia clave "el acuífero de mitos del que se nutre una comunidad. Pues sin ellos se estancaría la capacidad para prever nuevos horizontes" (Sánchez Vidal, 2017, 30). O, en palabras de Grant Morrison, "vivimos en las historias que nos contamos" (2012, 18). El mito siempre resultará interesante para cualquier sociedad moderna, debiendo apostar por los estudios que desentrañen sus redes de forma científica, como en el caso de *La Máquina del Mito. En el Cine y el Cómic*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Barthes, Roland. *Mitologías*. México: Siglo XXI Editores, 1999.

Bartual, Roberto. *Jack Kirby. Una Odisea Psicodélica.* Madrid: Ediciones Marmotilla, 2016.

Crisóstomo, Raquel. *De Ratones y Héroes. Una Aproximación Cultural a Maus.* Madrid: Ediciones Marmotilla, 2015.

Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados.* Buenos Aires: Editorial Lumen, 1984.

Frezza, Gino. *La Máquina del Mito. En el Cine y el Cómico.* Madrid: Ediciones Marmotilla, 2017.

_____. *La scrittura malinconica. Sceneggiatura e serialità nel fumetto italiano.* Firenze: La Nuova Italia, 1987.

_____. *L'immagine innocente. Cinema e fumetto americano delle origini.* Roma: Napoleone, 1978.

Mazza, Javier. “El mito y los *mass media*”. En: *Revista Dixit*, 14, 2011, 28-34.
Disponible en: <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5682232>>. Acceso 9 de ago. 2017.

Morrison, Grant. *Supergods. Héroes, mitos e historias del cómic.* Madrid: Turner, 2012.

Sánchez Vidal, Agustín. *El porqué de las ficciones.* Zaragoza: Gobierno de Aragón, 2017.