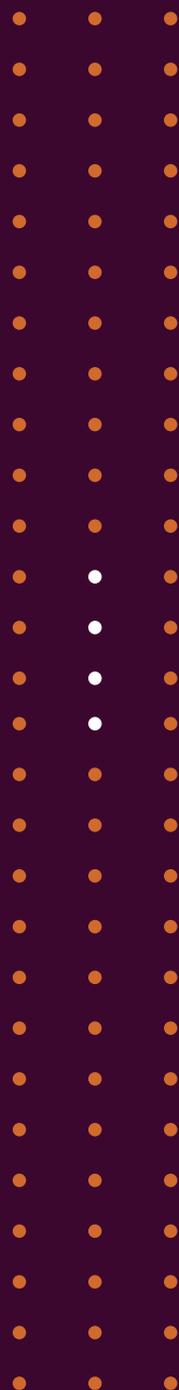
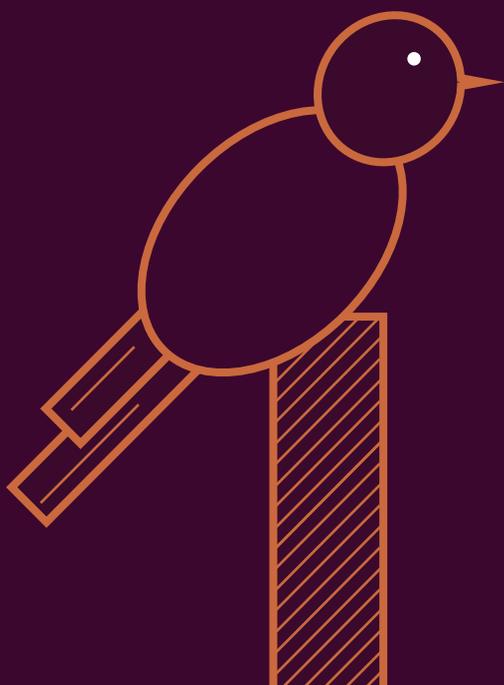


Entrevista a

ROMÁN GUBERN

Los cómics
y la cultura
de la imagen

SEBASTIÁN GAGO
LUCAS BERONE



INTRODUCCIÓN

Parece claro que, según Román Gubern, el cómic es principalmente un arte visual. O, si hacemos a un lado la discusión sobre el valor artístico —todo lenguaje, diría Roman Jakobson, puede dar lugar a la producción de mensajes en «función estética»—, podría afirmarse que, para Gubern, el cómic es fundamentalmente un fenómeno del orden de lo icónico, de la imagen.

Dialogar con este hombre, catedrático de la Universidad Autónoma de Barcelona, nacido en 1934 y uno de los estudiosos del cómic más importantes en lengua castellana —sin dudas, uno de los fundadores del campo de saberes al que hoy podríamos denominar como *crítica del cómic*—, equivale a asistir al despliegue de una lógica de la rememoración que fija las imágenes o los iconos de un medio —la historieta, pero también el cine— y los asocia lúcidamente con ciertos momentos y articulaciones claves de la historia cultural de España y de Occidente, durante los últimos cien años.

Un segundo rasgo: una notable actitud vital e intelectual se desprende, creemos, de nuestra charla con el autor de *El lenguaje de los cómics*. A saber, la voluntad persistente de seguir atento a las novedades del presente —y, por qué no, a los atisbos del futuro—, sin quedar atado a los prestigios, las certidumbres ni los rencores del pasado.

La conversación que a continuación se transcribe ocurrió en el seno de una apacible tarde-noche barcelonesa, un martes de septiembre de 2017, y trata de iluminar la trayectoria biográfica y académica de Román Gubern asociada al universo de los cómics. En lo esencial, versa sobre íntimos fervores, antiguas discusiones, modernas perplejidades. Y nos deja parados en el umbral de unos interrogantes que, a nuestro juicio, necesitan volver a formularse, otra vez: ¿qué es el cómic, hoy? ¿Cuáles son las propiedades que lo singularizan, como lenguaje estético y como medio de comunicación? ¿De qué modos discernir sus posibilidades expresivas y su impacto socio-cultural, en el contexto de las actuales comunidades / subjetividades globalizadas?

Lucas Berone /Sebastián Gago: ¿Cómo surgió el interés tuyo, personal, y el interés académico por los cómics?

Román Gubern: Mi generación, que es la de la Guerra Civil Española —yo nací en el 34—, era lectora de cómics; teníamos el cine y los cómics como vehículos de nuestras fantasías. La televisión es muy posterior. Es más, cuando entró el primer televisor en casa, en el año 60, la calidad de la imagen era tan mala (blanco y negro y baja definición) que pensé que nunca me acostumbraría a ver eso... Yo dije: «jamás me acostumbraré a verla».

LB/SG: ¿Qué cómics leías en tu infancia?

RG: El primer cómic que recuerdo haber leído, y lo recuerdo nítidamente con una memoria fotográfica, es un cómic francés que se llamaba *Profesor Nimbus*:¹ era un sabio, que tenía un pelo así, en forma de bucle, calvo, distraído; típico sabio distraído, un arquetipo de la cultura de masas. Y es un cómic francés porque, cuando yo tenía dos años —era un sujeto pasivo—, mi familia se exilió en Marsella a raíz de la Guerra Civil, y de Marsella se fue a Biarritz. Yo aprendí francés de niño, por obvias razones, y recuerdo que era mi abuelo —banquero, exiliado también— el que me enseñaba la página o la sección de cómics en el periódico. La iconografía de ese cómic, que yo vi a los cuatro o

cinco años, la tengo fotografiada en mi cerebro a mis 83 años. *El Profesor Nimbus* es un icono que para mí jamás se borrará, lo llevo en las neuronas. Si me preguntas por qué: no lo sé... Lo dibujaba el francés Alain Daix.

LB/SG: Oscar Masotta tiene un libro que se llama *La historieta en el mundo moderno*,² y en el capítulo dedicado a Europa menciona a Nimbus... Años treinta...

RG: Sí, la guerra fue en el 36, yo me exilio con la familia en Francia, en Marsella; luego estuvimos en San Remo, en Italia; luego, Biarritz. Yo aprendí francés allí de niño.

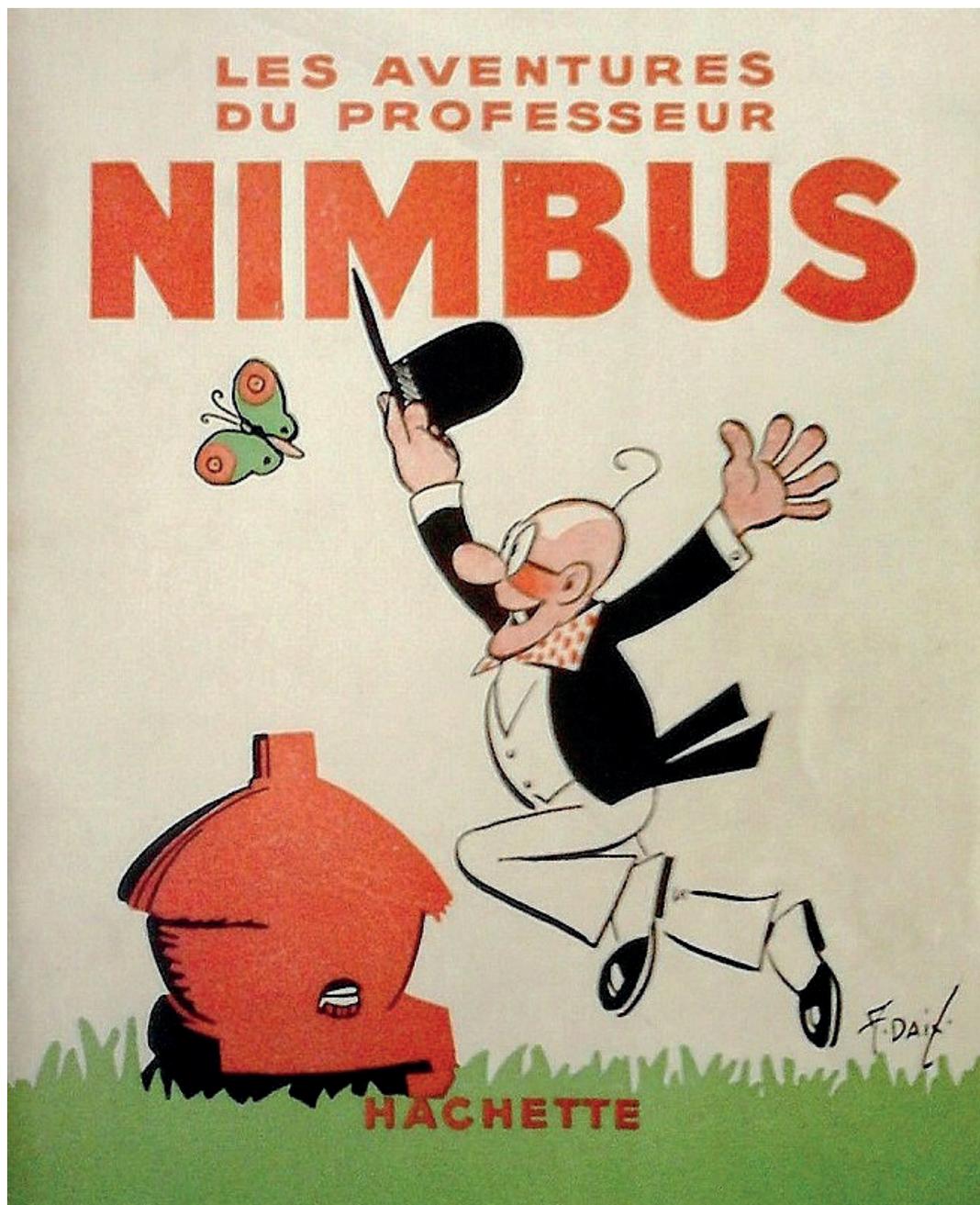
Bueno, volvamos a los cómics. Recuerdo al Profesor Nimbus que es un personaje fundacional, digamos. Nimbus era el típico sabio distraído, un arquetipo clásico, ¿no? Esto lo digo porque es mi recuerdo más antiguo, a los cuatro años. La guerra estalla en julio del 36 y nos fuimos a Francia en septiembre. Conseguimos los pasaportes, que no era fácil. Mi abuelo materno era banquero, con cierto poder; consiguió el pasaporte y en septiembre nos fuimos al exilio.

LB/SG: ¿Y cuándo regresan?

RG: En el 39. Aunque es complejo... Cuando San Sebastián, que está en la frontera franco-española, se convierte en franquista, toda la colonia exiliada de

¹ Según se consigna en el texto preparado por Claude Moliterni para el Catálogo de la Primera Biental Mundial de la Historieta, realizada en Buenos Aires en 1968, *Les Aventures du Pr. Nimbus*, de Alain Daix, fue la «primera historieta cotidiana» aparecida en Francia, hacia 1934 (curiosamente, el mismo año en que Gubern nacía).

² *La historieta en el mundo moderno*, de Oscar Masotta, fue publicado por Editorial Paidós, en Buenos Aires, en 1970, y recoge esencialmente la información histórica sobre el género que había surgido de la experiencia de la Biental de 1968, además del trabajo de reflexión teórica del propio Masotta.



Les aventures du Professeur Nimbus.

franquistas va a Biarritz porque, cruzando el puente, se encuentran en San Sebastián. Y si van a los archivos, en el empadronamiento de habitantes de esa ciudad mi nombre figura como «ciudadano de San Sebastián»; me inscribieron allí porque

viví siete u ocho meses, hasta que Barcelona fue ocupada por los franquistas. Claro, yo he tenido una familia complicada porque la parte paterna era republicana y la parte materna, franquista; banqueros franquistas, poderosos. La parte catalana

también: mi abuelo paterno fue presidente del Tribunal Supremo de Cataluña. O sea que también era alta burguesía, unos de derechas y otros de izquierdas, que se conocieron y, como eran de la alta burguesía, se veían en el teatro y en la ópera. Bueno, misterios de la vida y del amor. Pero para un niño como yo resultó emocionalmente complicado y confuso. En fin, eso tuvo sus consecuencias psicoanalíticas. Una familia rota en dos, que habían llegado a pactos. Por ejemplo: vivíamos en la casa materna, fascista; pero el jueves íbamos a comer a la casa paterna, republicana. Acuerdos de ese tipo, de convivencia social, que me marcaron profundamente. Yo he sido un niño traumatizado por la experiencia de posguerra, profundamente.

¿Qué ocurre? La España de la posguerra era sórdida y siniestra incluso para un niño rico, de alta burguesía, que vivía en un barrio elegante. Pero hasta el barrio elegante llegaban los mendigos, los mutilados de guerra, pidiendo limosna... El paisaje humano, antropológico, de la posguerra era siniestro y sórdido, incluso para un niño de buena familia. En muchas familias faltaba pan, en la mía no; pero uno salía a la calle y veía el horror, ¿no?

Claro, eso nos empujó a mi generación —y cuando digo «mi generación» hablo de Terenci Moix,³ de Vázquez Montalbán,

⁴ etc.— al cine y a los cómics, el refugio de la imaginación. En el caso de Terenci, por ejemplo, que era homosexual, las películas de gladiadores romanos, con su torso desnudo lleno de aceite, le encantaban, era sublime; mejor que sublime, era el consuelo de la masturbación. Obviamente, ¿no? En mi caso, yo veía cómics. Se publicaban aquí los americanos: *Flash Gordon*, *Tarzán*, *Mandrake*; todo esto se traducía y todo esto lo leíamos cada semana, vía King Features Syndicate,⁵ en blanco y negro, aunque con las portadas en color.

LB/SG: ¿Rip Kirby también llegaba?

RG: *Rip Kirby* también, y es parte de mi biblioteca... Y también alguna revista española de gran importancia como *TBO*, que venía de antes de la guerra, y que fue muy popular; y luego ya llega Editorial Bruguera, en la cual acabaría yo trabajando años más tarde. Bueno, *Pulgarcito*, que fue muy importante; *Carpanta*, *Don Furcio Buscabollos*, *Las hermanas Gilda*.⁶

³ Escritor catalán, nacido en 1942 en Carrer de Ponent, en el Raval de Barcelona. Gran conocedor de la cinematografía de Hollywood, militante por el reconocimiento público de la cultura gay, inició su carrera como narrador con dos novelas adscritas al policial negro: *Besaré tu cadáver* (1963) y *Han matado a una rubia* (1964), publicadas bajo el seudónimo de Ray Sorel.

⁴ Nacido en Barcelona en 1939, Manuel Vázquez Montalbán es mundialmente conocido por ser el creador del detective Pepe Carvalho, protagonista de una numerosa serie de novelas y relatos inscriptos en el policial negro, cuyo primer hito fue *Yo maté a Kennedy* (1972).

⁵ El King Features Syndicate es una agencia de prensa fundada en 1915 por el magnate norteamericano William R. Hearst, encargada de la distribución mundial de diferentes tiras cómicas concebidas para su publicación en periódicos y revistas populares.

⁶ *Pulgarcito* fue un semanario de historietas muy importante en España, tal vez solo detrás de *TBO*. Después de la Guerra Civil, pasó a ser editado por Bruguera: las series que, luego, menciona Gubern aparecieron todas en *Pulgarcito*, hacia fines de la década del cuarenta, más precisamente a partir de 1947.

Perdón, hago una elipsis, bastante grande. En el año 58, después de haber estado exiliado en París, milité bajo la dictadura de Franco en los grupos de izquierda clandestinos, como tantos jóvenes anti-franquistas. En el año 58 me escapé, tenía problemas y me fui a París: estuve viviendo allí un año y trabajé en la UNESCO, en un cargo menor, secundario —porque sabía inglés y francés—. Al volver, busqué trabajo y por fin acabé recalando en Editorial Bruguera porque ahí trabajaba un pariente lejano mío, que era su director literario. Se llamaba Jorge Gubern.

Le dije: «Mira, estoy buscando trabajo». Y me dijo: «Tenemos una vacante, en este momento: el puesto de director de la sección de cromos. ¿Te interesa?». «Por supuesto». Y durante dos o tres años estuve en el corazón de Bruguera, que era la emperatriz de la literatura de kiosco —Corín Tellado, novelas rosa, wésterns, etc.—, y fui director de la sección de cromos.⁷

Aprendí mucho, porque se aprende mucho organizando las secuencias narrativas, con imágenes. Y cuento algunas cosas, anecdóticas pero interesantes. En el despacho al lado del mío tenía al jefe de dibujantes de portadas de novelas, los portadistas. Venían los dibujantes, con las láminas, las miraba: «está bien, está bien... Oye, ponle un poco más de amarillo y me la traes de nuevo», y así. Le pregunté: «¿Por qué les pides siempre un poco más de amarillo?». Y me respondió: «Es que el Sr. Bruguera —el jefe, el «emperador» de la empresa— tiene la teoría de que, en los kioscos, el color que más

destaca en ese mosaico es el amarillo; y, por eso, pido más amarillo». Y tiene razón: es el color del oro. Eso lo aprendí aquellos años.

De paso, también, trabajé de «negro», así le llaman; como los de Alejandro Dumas, igual. Publiqué libros de divulgación, con seudónimos varios: *La pintura moderna*, un librito de divulgación, de cien páginas (sobre Picasso y tal); *Historia de las religiones...*

LB/SG: En Argentina le dicen «fantasma», escritor fantasma...

RG: No me arrepiento de ello, aprendí el oficio. Por ejemplo: yo en esa época ya no era creyente y me encargaron esa *Historia de las religiones*, como te decía. Y me acuerdo que en el capítulo del Cristianismo —en España había censura, y severa, además—, la única objeción que hizo la censura (agudamente, astutamente) es que en ese capítulo no se menciona que Jesucristo es «el hijo del Dios verdadero», porque yo lo había omitido precisamente. Había contado la historia ortodoxamente —nace en Belén, vienen los Reyes Magos, etc.—, pero había tenido mucho cuidado de omitir la frase «hijo del Dios verdadero». Y el cura censor que leyó el libro —seguramente, era un cura— me lo hizo poner, qué remedio...

* * *

LB/SG: Román, ¿En qué momento te llega el interés académico por la historieta, la idea de escribir académica o teóricamente sobre la historieta?

RG: En los años 60, se crea una Escuela de Diseño en Barcelona, Escuela EINA,

⁷ «Cromos» es el término con el que en España se nombra a las figuritas coleccionables.

que nace del divorcio de un grupo de intelectuales y profesores, entre ellos yo, de una escuela que se llamaba CICF, Centro de Influencia Católica Femenina, que dependía del obispado católico. Me habían contratado para dar clases de historia del cine y surgió un problema oscuro —digo «oscuro» porque aún hoy no entiendo exactamente el fondo del tema—. Ocurrió lo siguiente, lo cuento cronológicamente.

Yo alcancé a dar dos o tres cursos (años 62-63) y de pronto, preparando el curso siguiente —en verano, en vacaciones—, el Director de la Escuela mira el plan de estudios y dice: «aquí falta alguien, esto no cuadra. Ah, se han olvidado de Gubern, aquí no está Gubern», le dijo a la directora. Y la directora le dijo: «No, es que Gubern no da más clases acá... Es que corrompe a las alumnas».

Entonces, cuando esto se hace público, en el claustro, varios profesores exigen una reunión extraordinaria para debatir el tema con la dirección. Y me acuerdo que una noche, que para mí se hizo eterna, estaba todo el claustro reunido, todo eran insinuaciones: «Bueno, lo que explica Gubern no se acomoda bien al plan de estudios», «el estilo de enseñar de Gubern no se adecua», todas vaguedades, ¿no?

Entonces llega un momento en que me cabré: «Exijo que se me haga un pliego de cargos, concreto, diciendo “tal día pasó tal cosa”, “tal día dijo tal otra”, etc.». Y tenía sentado a mi lado al cura de la institución, que dijo la siguiente frase: «Yo podría explicar datos concretos, pero el secreto de confesión me lo impide». Y yo entonces me levanté para marcharme, porque me sentí insultado por lo que

implicaba eso. Me levanté, me hicieron sentar. Nunca he sido muy católico —he sido libertino, libertario, como quieran llamarle—, aunque nunca tuve ningún *affaire* con ninguna alumna; eran mis explicaciones que no gustaban: el tono, el contenido ideológico alejado del imperativo católico. Bueno, fruto de esta crisis se produce un cisma y una parte del profesorado laico se separa y funda la Escuela de Imagen y Diseño llamada EINA (*eina* quiere decir «herramienta», en catalán).⁸

EINA es una pequeña Bauhaus catalana, para entendernos, y uno de sus primeros actos fue invitar a Barcelona al *Gruppo 63* italiano, en el cual estaban Umberto Eco, Gillo Dorfles y *tutti quanti*; y tuvimos unos coloquios en nuestra Escuela sobre vanguardia y compromiso político, semiótica y sociología, etc. Un seminario muy estimulante; yo ahí conocí a Umberto Eco.

Y el interés por el cómic viene justamente de esa nueva escuela, EINA, que era interdisciplinar. A raíz de ese encuentro con los italianos, cuando se marcharon, decidimos crear un Seminario de Estética, un poco inspirado por la *buona nuova* de Umberto Eco y compañía. Se hablaba de urbanismo, de fotografía, de diseño y de rascacielos; pero uno de los seminarios fue dedicado al cómic, e invitamos a Enric Sió y a Luis Gasca. Y ese fue el punto germinal, digamos, bajo la inspiración italiana.

Enric Sió impartió una conferencia con proyecciones y, en aquel clima de ebulli-

⁸ Según se consigna en su sitio web (<https://www.eina.cat/es>), la Escuela de Diseño y Arte, EINA, fue fundada en Barcelona en 1967.

ción de lo nuevo, la cultura moderna, la cultura de la imagen, etc., Enric me propuso crear una especie de seminario privado, entre él y yo, para hacer un pequeño texto, normativo, y de ahí nació el libro *El lenguaje de los cómics*, que se ha reeditado siete veces.

Es un clásico. Se agotó y se reeditó varias veces; se tradujo al italiano enseguida, Oreste del Buono lo ha traducido al italiano en Milano Libri Edizioni. Recuerdo que corregí las galeras, las pruebas de imprenta, estando en el Massachusetts Institute of Technology (MIT), con una beca: yo estuve en el 71 allí, porque huyendo del franquismo me fugué al exilio académico americano, al MIT. Así que la primera edición es de 1972.

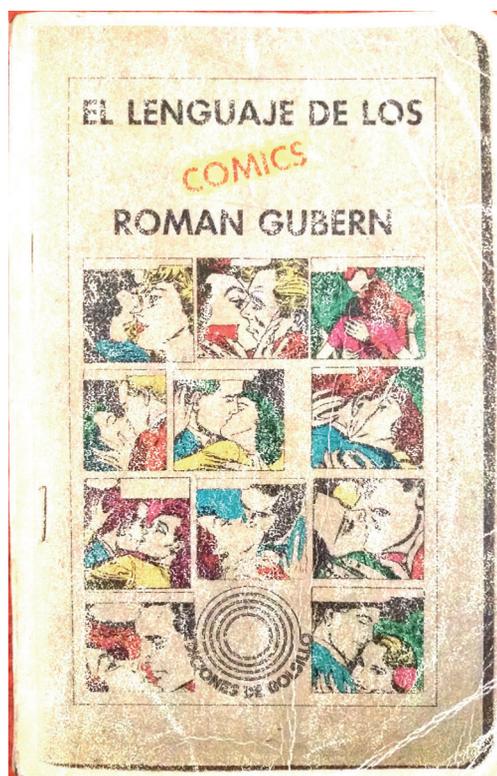
Este fruto nace de la semilla italiana, de este Seminario de Estética, de este *Gruppo 63* donde estaba la cúpula del pensamiento y de la nueva estética en Italia.

LB/SG: Con respecto a los franceses que estudiaban historieta, ¿ustedes los conocían?

RG: Conocimos algún libro, sí: el catálogo del Louvre, el catálogo «rojo», y alguna cosa más; pero el contacto personal fue con los italianos.

Luego publiqué *Literatura de la imagen*,⁹ en una colección de divulgación general, y no hay nombre de autor. Pero se tradujo al francés, al italiano y al alemán, por lo menos. En Italia, visitando la Filmoteca de Turín, la directora me hizo que le

⁹ Libro publicado originalmente en 1973, por Biblioteca Salvat de Grandes Temas.



El lenguaje de los cómics (portada de una de las primeras ediciones)

dedicara su ejemplar, porque creo que la edición italiana sí llevaba mi nombre, ya que yo era conocido en Italia, por otros textos míos traducidos, como ya expliqué. Bueno, por tanto, ese fue el origen...

LB/SG: Y con Javier Coma, ¿cómo te vinculas, cómo te relacionas?

RG: Javier Coma, que murió hace unos meses, venía del campo de la erudición de la cultura de masas norteamericana. Bueno, ha habido dos personas importantes, aparte de este «tronco italiano» que te he explicado: Luis Gasca y Javier Coma. Javier Coma tenía la ventaja de que vivía en Barcelona, por tanto era próximo físicamente; aunque yo creo que conocí antes a Gasca que a Coma, me parece.

Gasca era un coleccionista de cómics desde los catorce años, desde muy joven. Y él publicó un primer libro, un libro pionero, que se llama *Tebeos y cultura de masas*.¹⁰ Yo no lo había leído cuando escribí *El lenguaje de los cómics*, se publicó en una editorial menor y tuvo una difusión muy limitada. Lo conocí más tarde, lo leí más tarde.

Yo tenía más contacto con Gasca porque él es de San Sebastián; pero creo que empecé a tratarlo con cierta intensidad cuando dirigió el Festival de Cine de San Sebastián —que eso fue al morir Franco, en el 76 o 77—; él fue su director durante cinco años, o seis. Y Coma, ¿cómo conocí a Coma? Pues, no sé decirte, no me acuerdo...

LB/SG: ¿En los años setenta, tal vez?

RG: En los setenta... Tenía la ventaja sobre Gasca de que vivía aquí, en Barcelona; era especialista en cine, novela negra, jazz y cómic.

LB/SG: Ustedes no se limitaban al cómic, solamente. Sus intereses eran más amplios...

R.G.: El concepto es el de *cultura de masas*; que, por cierto, lo acuña la Escuela de Frankfurt: Walter Benjamin, Adorno, etc. Habíamos leído algo de la Escuela de Frankfurt y era un concepto que nos era familiar. Bueno, se introduce en los años sesenta, acá, ese concepto. Y luego hay un americano, Dwight MacDonald: la cultura *highbrow*, *masscult*, etc. Y un concep-

to que ha desaparecido del mapa: *midcult*. Él habla de la *highbrow* (alta cultura), *masscult* y *midcult*. Yo hago notar en un libro reciente mío de hace unos años, que me encargaron (*Metamorfosis de la lectura*, editado por Anagrama), que el concepto de *midcult* ha desaparecido, se ha extinguido. Umberto Eco lo sigue utilizando en *Apocalípticos e integrados*, pero ya nadie habla de *midcult*... Sería interesante estudiar por qué se ha eclipsado este concepto, es todo un tema de reflexión ¿no? Porque yo creo que hay *midcult* también hoy en día, aunque haya cambiado en algunos aspectos.

Bueno, y Coma era un gran erudito en novela negra, en cómic, en cine norteamericano y jazz. Realmente era muy erudito y muy documentado. Él murió hace unos meses, no sé qué se ha hecho de su biblioteca, pero tenía verdaderamente una biblioteca potente.

Lo que ocurre es que Javier Coma —y lo digo con todo cariño, y lo he escrito— sabía mucho, sabía más que yo en erudición (nombres y fechas y demás), era una enciclopedia viviente en jazz, en cine negro, novela negra y cómic; tenía mucha información, más que ninguno de nosotros, pero lo que le faltaba, en mi opinión, a Javier, era espíritu crítico o reflexivo. Creo que no elaboraba teóricamente la información, no lo suficientemente. Gasca también es erudito, pero es un erudito distinto... hay varias formas de erudición, cada uno hace la suya.

Por tanto, la triplete de estudiosos sobre cómic fue: Gasca (el pionero), Coma y Gubern. Y luego han surgido otros, posteriores...

¹⁰ Libro publicado en 1966 por Editorial Prensa Española, de Madrid.

* * *

LB/SG: Bueno, tenemos algunas preguntas teóricas, justamente, al respecto. Si tuvieras que sintetizar o definir el cómic, ¿cómo lo harías, qué definición darías?

R.G.: La expresión francesa, «narración figurativa», me parece muy afortunada; puede que haya mejores, pero narración figurativa está bien como síntesis telegráfica. El catálogo francés ese se llama *Narración Figurativa* ¿no?¹¹

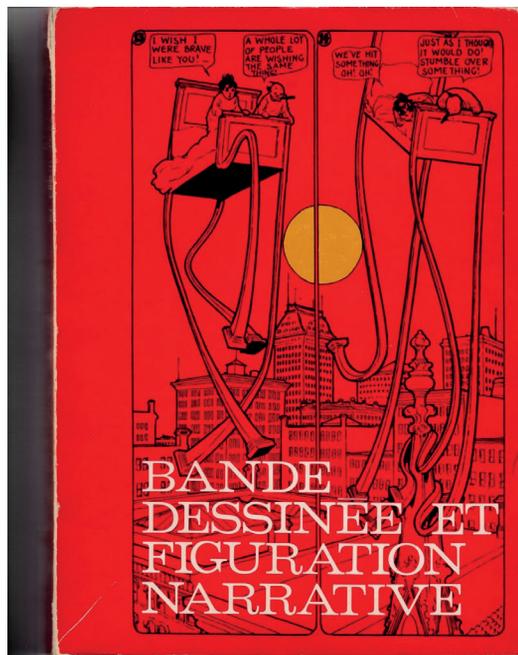
LB/SG: Óscar Masotta había propuesto *literatura dibujada*, que es como una especie de...

R.G.: Me gusta más *narración figurativa*, personalmente... Que es de un francés muy conocido, aunque no recuerdo cómo se llama, que murió ya hace unos años.

LB/SG: ¿Moliterni?

RG: No me acuerdo. Puede que Moliterni, sí. Bueno, Francis Lacassin también trabajó mucho ese género... Aquel catálogo de color rojo, del Louvre, se llama *Figuración narrativa*... A mí me gusta más, con todo respeto por Masotta.

¹¹ El catálogo de la exposición realizada en el Museo del Louvre, en 1967, se titula en realidad, como lo advierte enseguida Gubern, *Bande Dessinée et Figuration Narrative*, donde el término «figuración narrativa» remite a una tendencia pictórica propia de los años sesenta. A pesar de su discutible relevancia, es interesante que la hesitación terminológica que, a continuación, veremos desplegarse en la charla, pueda verse como un índice notorio de las dificultades y ambigüedades que rodean cualquier intento de definición precisa del lugar del cómic en las sociedades y culturas contemporáneas de Occidente.



El «Catálogo rojo» del Louvre.

LB/SG: Por supuesto. Tal vez Masotta intenta traducir ese término francés...

RG: Está bien. Pero pasa que «literatura» tiene un problema: está asociada con la palabra *letra* y está muy vinculada con la narrativa literaria tradicional. Y esto crea una cierta fricción, no sé.

LB/SG: Estamos con el tema de la nominación, lo nominal, cómo nominamos...

RG: Bueno, eso es un viejo problema de los filósofos medievales. En fin, no me parece un tema muy relevante. Yo con «figuración narrativa» me encuentro cómodo. Pero, literatura dibujada también está bien...

LB/SG: ¿Tebeos?

RG: «Tebeo» viene de un factor histórico muy concreto. Es una marca, es el título

lo de una revista española pionera; pero científicamente no vale.

LB/SG: Luego, usted, en muchos de sus textos teóricos, usa el término cómic...

RG: Es americano. Bueno, ¿quién fue el pionero de los cómics? Los franceses, los americanos, los ingleses; pero como los americanos pronto alcanzaron gran pujanza en ese campo... Además, «cómic» es bisílabo, es corto, se dice rápido; no es «figuración narrativa», que son ocho sílabas. Y, por comodidad, cómic o *funnies*; pero *funnies* ya no se usa, aunque también está en los orígenes anglosajones. Y «cómic» es una palabra que ha sido aceptada por la Real Academia de la Lengua Española, ahí está definido como tal; o sea que es canónicamente correcto.

LB/SG: En Argentina, tenemos ahí esa tensión entre «historieta» y «cómic»...

RG: «Historieta», creo que la Academia también lo recoge. Nunca me gustó mucho porque es como un diminutivo de «historia», que tiene connotaciones peyorativas... «Historia menor», es una connotación que no me gusta: «historieta» es una *historia menor*.

LB/SG: ¿Y novela gráfica? Tiene un origen más publicitario, tal vez, más de promoción...

RG: Sí... Aunque en «novela gráfica» también entraría la fotonovela, eh, de la cual no hemos hablado. Yo tengo un libro, del cual me siento muy orgulloso porque creo que es uno de mis mejores libros, que me costó años de trabajo, y de-

dico un capítulo a la fotonovela. ¿Conocen este libro? *La mirada opulenta*.

Yo llegué de Estados Unidos, por el exilio hasta 1977, y cuando me hicieron catedrático en la Universidad Autónoma de Barcelona, me di cuenta de que no existía el libro que yo quería enseñar en clases. Me hicieron catedrático y dije: «No veo en el mercado el libro que yo querría tener para enseñar cultura de la imagen». Y lo escribí especialmente por esta razón *instrumental*, digamos. Y ahí hay un apartado dedicado a la fotonovela.

LB/SG: Román, y si tuviera que pensar la relación de la historieta con la sociedad, ¿cómo la ubicaría?

RG: Yo creo que tuvo una Edad de Oro; y creo que esta Edad de Oro ya ha pasado, porque hoy en día, con la sociedad multi-pantallas, las redes sociales, la iconosfera se ha densificado tanto —los hologramas, la publicidad, la imagen digital— y el cómic ha pasado a tener una función, no diré secundaria, pero menos relevante que la que tuvo en su momento. La Edad de Oro del cómic, en mi opinión, está entre los años veinte y los sesenta, incluidos; y luego, ya declina porque hay una revolución tecno-estética en la iconosfera...

LB/SG: Y lo definirías solo como un lenguaje de evasión, o...

RG: No, no. Como una forma de comunicación social perfectamente escrito-icónica, cuya semilla se remonta a los jeroglíficos egipcios... Que parece una pedantería; pero, en fin, eso está bien. Por

ROMÁN GUBERN

Dialectos de la imagen



Portada de *Dialectos de la imagen* de Román Gubern.

cierto, se está distribuyendo en este momento en las librerías; mirad, tengo un nuevo libro que es este...

LB/SG: *Dialectos de la imagen...*

R.G.: Y la portada me gusta mucho: hay una mujer mirando al lector. Acaba de salir.

Y estoy trabajando sobre cómics: un texto que me ha encargado Fernando Savater, para un monográfico de la revista *Claves de Razón Práctica*; está preparando un número sobre cómic y esas fichas que tengo... Me ha encargado «cómic erótico», «cómic y erotismo» o algo así.¹²

LB/SG: **Hace un año, Álvaro Pons decía que el cómic es un lenguaje con la misma legitimidad y capacidad que el cine, o la literatura, para contar, enseñar, mostrar, documentar...**

RG: Sí, sí. Para mí, Winsor McCay es uno de los artistas más importantes del siglo xx. Estaría entre los veinte más importantes del siglo xx: Winsor McCay, completamente.¹³

* * *

¹² Efectivamente, el número 256 de la revista *Claves de Razón Práctica* (enero-febrero de 2018) incluye un dossier sobre cómic y, en él, puede consultarse el artículo firmado por Román Gubern: «Libido de papel».

¹³ Winsor McCay, norteamericano, es reconocido sobre todo por ser el autor del cómic experimental *Little Nemo in Slumberland*, publicado en los periódicos neoyorquinos a partir de 1905, hasta 1914. McCay fue un precursor brillante, además, del cine de animación, con el cortometraje *Gertie the Dinosaur* (1914).

LB/SG: **¿Podemos preguntarte por un hecho puntual? En el año 84, aquí en Barcelona, la Fundación Miró organizó una Muestra en homenaje a Tintín; y se armó una especie de polémica...**¹⁴

R.G.: Sí, lo recuerdo bien. Esa fue una iniciativa de Javier Coma. Javier Coma —que es muy pro-americano, pro cultura americana— redactó un manifiesto, me llamó para que lo firmase. Yo, la verdad, es que no tenía una opinión formada; no me sentía muy afectado por la polémica, pero en fin... Coma era amigo, era una autoridad, y cometí la torpeza, o la ingenuidad, o el error —llámalo como quieras—; ya que Javier me lo pedía, puse mi firma. Seguramente, si lo leyese ahora, me sonrojaría. Pero el autor del texto fue Javier Coma, que me abdujo y me dijo: «Hay que firmar esto, porque es un escándalo...»

LB/SG: **¿Y por qué se veía como un «escándalo»?**

RG: Bueno... Él defendía el cómic americano adulto y *Tintín* representaba una cosa infantiloides, y además «de derechas» porque era anti-soviético, en fin... Si hoy pudiese, retiraría la firma; pero Javier me lo pidió, y un poco por lealtad a Javier, que para mí era una autoridad, pues firmé aquello. En la vida se cometen errores, chicos.

LB/SG: **Salió un artículo tuyo, en *El País*, ¿puede ser? Que, luego, Ludolfo Paramio contestó...**

¹⁴ La polémica, el manifiesto y los textos que le siguieron, se hallan tratados en el libro de Francesca Lladó Pol, *Los cómics de la Transición (El boom del cómic español adulto, 1975-1984)*, editado por Glénat en 2001.

RG: Es posible, sí, me suena eso... Te digo: «errores de juventud», o no tan juventud, porque ya era adulto. Pero el incitador, el padre del desaguado, es el extinto amigo Javier Coma que dijo: «Esto no se puede permitir, es una regresión estética». Bueno, y llevó a una polémica sobre la «línea blanca» en general. A raíz de esto, vino enganchado el tema de la línea clara...

Pero, si yo pudiese, retiraría mi firma porque fue una cosa coyuntural y que un amigo te pide con gran pasión — porque con gran pasión me lo pidió—: «Oye, no se puede permitir; esto es degradar el cómic, que es un arte reconocido, y bajar unos peldaños», no sé qué. Y, chicos: ¿qué quieres, que firme? Pues, ya está. Pero, en fin, hoy no lo suscribiría.

LB/SG: ¿Y habrá habido razones ideológicas, también; cuestiones de ideología?

RG: Sí, sí. Tú sabes que Hergé no era trigo limpio, políticamente hablando, pues colaboró con el nazismo. Entonces, esto se añadía a lo otro. Estaba un poco detrás del decorado; no se hablaba de esto pero estaba en el fondo, sí.

LB/SG: Nos gustaría hacerte hablar un poco del cómic en España, si te animarías a periodizarlo, si dirías que hay «períodos» o no...

RG: Sí, los hay. No me siento muy seguro en ese tema, pero te puedo aventurar alguna hipótesis. Bueno, en los años 20, la revista *TBO* es muy importante.

LB/SG: ¿Ya está Bruguera ahí?

RG: No, no está Bruguera. Aunque Bruguera se crea antes de la Guerra Civil. Y durante la Guerra Civil ocurrió una cosa muy característica de nuestras empresas. Las empresas fueron ocupadas por comités obreros pero, en algunos casos (como Bruguera y otros), hubo un pacto y el comité obrero estaba de acuerdo con el dueño para proteger la empresa: el comité obrero dirigía la empresa con el consentimiento, la supervisión o la autorización del dueño. Cosa no querida por los sindicatos, que querían *línea roja* ahí, pura y dura.

Y eso ocurrió en el campo del cine con CIFESA, una productora de cine de Valencia, donde el comité obrero era para proteger a los amos que habían huido... Y en Bruguera pasó algo parecido, ¿no?, que el comité obrero protegió la empresa.

Claro, por mi edad, yo conozco el cómic de la posguerra, que fue muy importante: *Chicos*, *Flechas y Pelayos*, que era claramente ideológico. Y *Cuto*, de Blasco, un gran personaje que ha marcado a mi generación.¹⁵

¹⁵ Los primeros títulos citados corresponden a dos revistas periódicas para niños, vinculadas al franquismo, que iniciaron su publicación en 1938 y cuya vida se extendió fundamentalmente durante la década del cuarenta: *Flechas y Pelayos*, asociada en sus comienzos a la Falange Española y las JONS, presentaba un contenido ideológico y propagandístico bastante explícito. *Cuto* es el nombre de una serie de aventuras creada por el catalán Jesús Blasco y publicada en *Chicos* desde los años cuarenta, protagonizada por un niño que bien podría ser el equivalente español de *Tintín*. El personaje fue tan popular que Luis Gasca tomó su nombre para dar título a la primera revista especializada sobre cómics de España: *Cuto*, aparecida en San Sebastián, entre los años 1967 y 1968.



Viñeta de *Lavinia 2016* (incluida en el Catálogo de la Bienal Mundial de la Historieta, Buenos Aires, 1968)

Luego, vino ya una *vanguardia* (para la época era una vanguardia) con el cómic de ciencia ficción: *5 por infinito*, etc. Y esto es inicio de una tendencia a la vanguardia, de la cual Enric Sió es uno de los adelantados.¹⁶

LB/SG: Bueno, está Carlos Giménez también...

RG: Giménez es muy importante, sí. Ha sido un país que ha mirado más a Italia que a Francia, puede ser; y que tiene una tradición importante.

LB/SG: Después, hay un hecho muy fuerte también, un período que es el

del cómic español adulto, en los ochenta.

RG: Bueno, eso sí en la «línea francesa», eso lo inventaron los franceses: *Barbarella*, *Pravda*. Y *Valentina*, de Crepax. Ese *stream*, esa «corriente», llega a España (como todo) con atraso, unos años de atraso, y aparece el cómic erótico... Perdón, me he dejado afuera Estados Unidos: «Little Annie Fanny», en *Penthouse*.

Déjame que te cuente una cosa, muy interesante. Durante la dictadura de Franco, que era muy severa, con una censura muy restrictiva, circuló clandestinamente material pornográfico... Lo recuerdo, yo con quince, dieciséis años; porque el chófer de mi abuelo —mi abuelo materno tenía dos coches americanos y un chófer, que era un lujo asiático para la época— era quien nos pervertía; creo que incluso, a veces, por indicación del abuelo. El primer prostíbulo que yo pisé, fue porque el chófer este nos llevó y pagó a las chicas; con dinero que no era de su bolsillo, obviamente. «¡Ya tenéis edad de

¹⁶ Enric Sió, quien colaboró con Gubern en *El lenguaje de los cómics*, se destaca en esa época, sobre todo, como el dibujante de la serie *Lavinia 2016 o la guerra dels poetas* (con guiones de Emili Teixidor), publicada mensualmente en la revista *Orifloma*, entre fines de 1967 y 1968: pasa por ser la primera historieta con intención satírica y política publicada durante el franquismo, además de adoptar una clara postura de defensa o reivindicación de la lengua catalana.

ser hombres!»; y un verano nos llevó a mi hermano, a mí y a un primo a un burdel. Yo me quedé paralizado, no pude hacer nada, porque me encontré de pronto en la cama, desnudo, con una *tía*, yo tenía dieciocho años... Un trauma, ¿no?, la verdad que es un trauma.

Este chófer —que además hacía de *celetino* y demás cosas sucias que hacen los chóferes de los ricos—, nos enseñaba unas pequeñas láminas con dibujos, que contaban historias pornográficas. O sea que había un mercado clandestino, bajo mano, *bajo cuerda*, donde él compraba. El primer *porno* que he visto era dibujado; años cuarenta, principios de los cincuenta... El chofer de mi abuelo tenía un poco esa función.

LB/SG: Esa censura, hasta que murió Franco, siempre tuvo fuerza...

RG: Bueno, por ejemplo, cuando se estrenó la película *Gilda* que fue muy escandalosa y, en los pulpitos, los curas clamaban contra ella, circuló, lo recuerdo muy bien, una chapucera foto de un desnudo femenino *de quinta división*, con la cara de Rita Hayworth enganchada. Y valía cinco pesetas, que era una fortuna.¹⁷

Bueno, las dictaduras... Yo no sé en Argentina, porque habéis tenido varios peronismos distintos, y originales, ¿no? No sé si esto se ha producido o no, pero...

Os voy a contar una historia, que cuento poco. Mónica Mihanovich, ¿les sue-

¹⁷ *Gilda*, film de 1946, protagonizado por Glenn Ford y Rita Hayworth, fue prohibido inicialmente en España, sobre todo por el *striptease* de la protagonista.

na? Yo, el primer viaje a Buenos Aires, lo hice enviado por la UNESCO, en misión oficial, durante la dictadura militar, porque había un proyecto internacional, muy ambicioso, de hacer una historia del cine universal, por países; que luego acabó fracasando porque era complicadísimo y caro, etc. Y me enviaron a un viaje que fue: Caracas - Bogotá - Buenos Aires - Montevideo. En Buenos Aires y Montevideo, dictaduras militares.

Estando en la Filmoteca de Buenos Aires, me dicen: «Oye, se han enterado de que estás aquí, y te quieren hacer una entrevista en televisión, con Mónica Mihanovich». Y dije: «¡Ah, bueno! ¿Te va bien, mañana, a tal hora?». Y fui allá, inocentemente; porque sabía que era dictadura, pero cada dictadura tiene sus reglas, nunca son todas iguales.

Pensé que iba a preguntarme: «¿Qué hace usted en Buenos Aires, qué es este proyecto, la “Enciclopedia del Cine”, etc.?», que era lo lógico. Y de pronto, ante mi sorpresa, me encuentro que Mónica Mihanovich me dice: «Hoy es el cumpleaños de Marlene Dietrich»; cosa que yo, obviamente, ignoraba absolutamente [se ríe]. Y se pone a largar sobre ella: «Esa actriz alemana tan famosa, *El ángel azul*, las piernas, no sé qué... que luego triunfó en Hollywood»; y todo lo que yo podía improvisar, que no era mucho, lo iba contando ella. Joder, estaba ansioso: «Bueno, cuando pare de hablar, ¿qué le digo? Voy a repetir lo que ha dicho ella». Entonces, mientras ella hablaba y yo pensaba «qué le digo», me acordé que un día, en un viaje con Carlos Saura, por Italia, salió el tema de —era una leyenda, subrayo lo de leyenda— que Marlene no era una mujer

sino que era un travesti de la cultura de Berlín de entre-guerras. Y dije: «Bueno, Carlos, ¿por qué dices eso?». Dice: «Porque, mira, leí una entrevista en *Penthouse*, con ella, y cuando le preguntan cuál es su bebida favorita, ella contesta “el semen de hombre”. Esa es una respuesta de travesti, de los pies a la cabeza».

Entonces yo me acordé de eso, y cuando Mónica acabó su discurso canónico, explicando la vida y milagros de Marlene, me dijo: «¿Qué puede contarnos, Dr. Gubern, de esa hermosa actriz alemana?». Dije: «Oh, actriz alemana, está por ver. Hay un rumor, una leyenda»; y empecé a contar lo del «semen de hombre». [risas]

Se puso pálida, sudorosa, dijo: «¡Publicidad!» [risas generalizadas]. Vino un tipo... Yo estaba en un sofá, me echó del sofá, me empujó. Salí y me esperaba el de la Filmoteca; me dijo: «¿Estás loco? Te podían llevar detenido por lo que has dicho. ¿Tú no sabes que hay censura?». Pero Mónica Mihanovich me pareció una tipa lista: ¿está en activo todavía? Era buena profesionalmente, ¿no?¹⁸ Bueno, luego resulta que Marlene, según he leído — porque yo no la conocí, naturalmente—, fue muy ama de casa: fue pareja de Jean Gabin, en Hollywood, y por lo visto si él llegaba tarde, le reñía; era muy convencional, muy ortodoxa... Pero, bueno, era *mujer fatal* en la pantalla.

LB/SG: Vemos que usted ha trabajado diferentes líneas de investigación so-

¹⁸ Mónica Mihanovich, también conocida como Mónica Cahen d'Anvers, es una modelo y periodista de amplia y reconocida trayectoria en la televisión argentina; ya no está activa profesionalmente desde 2016.

bre cómic a lo largo de su trayectoria: ¿cuáles son actualmente, para usted, los temas interesantes para investigar, en relación con la historieta?

RG: Hoy día, la iconosfera del mundo de los jóvenes —claro, yo ahora tengo 83 años, soy un anciano—, creo que en este momento los videojuegos tienen un protagonismo extraordinario en esa iconosfera.

Es verdad que uno de los padres, o antecedentes, o «semillas» de los videojuegos está en el manga; por tanto hay una filiación manga - tecnología digital - videojuego. Y, de hecho, muchas compañías americanas tienen software japonés.

En este libro que te acabo de enseñar, *Dialectos de la imagen*, hablo de videojuegos, pero es un tema en el que no me siento muy seguro; porque lo conozco, pero lo conozco mal. Pero pienso que hoy día el protagonismo de la cultura de la imagen (juvenil) está en los videojuegos; que son un derivado atípico y extraño de los cómics. Y el último capítulo de este libro se llama «Entrar en la imagen». Hablo de la realidad virtual inmersiva, de los videojuegos y de los mitos que hay: el pintor chino que estaba cautivo del Emperador, que dibujó un paisaje, se metió en el cuadro y desapareció. El mito de «entrar en la imagen» está en Cervantes, en el *Quijote*...

LB/SG: Arrancas con el *Quijote*, con el episodio de la cueva de Montesinos...

RG: Sí. Está también en *Las meninas*, de Velázquez, etc. Y hablo de los videojuegos y de los mangas. Bueno, en este momento, recauda más dinero el videojuego que los cines.

LB/SG: Respecto de eso, del volumen comercial: ¿el cómic ha perdido terreno, masividad, en relación con otros lenguajes?

Se ha *hibridizado* con otros medios de la era digital, en la cual estamos ahora. Por ejemplo, el manga, que fecunda a los videojuegos. Y el cine, también... De eso habla el último capítulo del libro.

Román Gubern, bibliografía básica sobre cómic

- *El lenguaje de los cómics*. Barcelona, Península, 1972.
 - *Literatura de la imagen*. Barcelona, Salvat, 1974 [sin nombre de autor].
 - *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona, Gustavo Gili, 1987 [edición revisada, 1992].
 - *Los cómics en Hollywood* (con Javier Coma). Barcelona, Plaza & Janés, 1988.
 - *El discurso del cómic* (con Luis Gasca). Madrid, Cátedra, 1988.
 - *Diccionario de onomatopeyas del cómic* (con Luis Gasca). Madrid, Cátedra, 2008.
 - *Enciclopedia erótica del cómic* (con Luis Gasca). Madrid, Cátedra, 2012.
 - *Dialectos de la imagen*. Madrid, Cátedra, 2017.
-