



CuCo
CUADERNOS
DE CÓMIC

17

• Diciembre de 2021 •

DIRECCIÓN

Gerardo Vilches Fuentes (Universidad Europea)
Francisco Sáez de Adana (Instituto Franklin/Universidad de Alcalá)

EDICIÓN

Octavio Beares San Martín (investigador independiente)

SECRETARÍA EDITORIAL

Anna Marta Marini (Instituto Franklin/Universidad de Alcalá)

COMITÉ EDITORIAL

Viviane Alary (Universidad Clermont Auvergne)
Roberto Bartual Moreno (Universidad de Valladolid)
Esther Claudio (University of California in Los Angeles)
Enrique del Rey Cabero (University of Exeter/University of Oxford)
Laura Vazquez (CONICET, Universidad de Buenos Aires)

EQUIPO TÉCNICO

Maquetación & Diseño José Martínez Zárate
Corrección Gerardo Vilches

CÓMITÉ CIENTÍFICO

María Abellán (Universidad de Murcia)

Antonio Altarriba (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea)

Irene Costa (Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea)

Raquel Crisóstomo (Universitat Pompeu Fabra)

Amadeo Gandolfo (Universidad de Buenos Aires-CONICET)

Julio Andrés Gracia Lana (Universidad de Zaragoza)

Gino Frezza (Università degli Studi di Salerno)

Óscar Gual Boronat (Universitat de València (Estudi General))

Elisa G. McCausland (Universidad Complutense de Madrid)

Pepo Pérez (Juan Carlos Pérez García) (Universidad de Málaga)

Iván Pintor Iranzo (Universitat Pompeu Fabra)

Álvaro M. Pons Moreno (Universitat de València (Estudi General))

Ivan Rodrigues Martin (Universidade Federal de São Paulo)

Pablo Turnes (Universidad de Buenos Aires-CONICET)

Rubén Varillas (Universidad de Salamanca)

www.cuadernosdecomic.com

Imagen del logo creada por Bernardo Pazó a partir de dibujo original: © EVANS, A. H. *Birds*.
New York, NY: The Macmillan Company, 1900.

Los textos son © de sus autores. Se permite la cita de los mismos pero no su modificación; en todo caso deberá citarse a su autor y a esta publicación como su fuente.

Las imágenes son © de sus autores y como tal se reconocen sus derechos. La utilización de imágenes es únicamente a modo informativo y complementario.

EDITORIAL

Fieles a nuestra segunda cita anual, lanzamos el número 17 de *CuCo, Cuadernos de cómic*, una entrega de afianzamiento en la plataforma de *Open Journal Systems* de la Universidad de Alcalá. Pero también ofrecemos, por segunda vez, un dossier temático que, en esta ocasión, lleva por título «Cambio climático, biodiversidad y ecología en el cómic», coordinado por Eduard Baile, Laura Caraballo y José Rovira-Collado, y que es fruto de la colaboración del *Working Group 2* del proyecto *Investigation on Comics and Graphic Novels in the Iberian Cultural Area* y el grupo Unicómic de la Universitat d'Alacant. En sus páginas se reúnen cinco artículos que ofrecen panorámicas generales y estudios de casos sobre la materia, a cargo de Jorge Catalá-Carrasco y Christine M. Martínez, Juan Francisco Álvarez-Herrero, Azul Blaseotto, Tatiana Blanco-Cordón y Laura Caraballo. Además, a modo de entrada al dossier, se ofrece un cómic de tres páginas de la artista argentina Nacha Vollenweider.

Fuera del dossier, publicamos un artículo sobre la cuestión de la revolución haitiana en *La niña Boïs Caiman* de Bourgeon, obra de Antonio J. Pinto, y, en la habitual sección de CuCoCrítica, tres reseñas de algunos libros teóricos de interés publicados en castellano y en inglés, con el fin de acercar sus contenidos a la comunidad científica.

Esperamos que disfrutéis de los contenidos de *CuCo, Cuadernos de cómic* n.º 17. En 2022, seguiremos trabajando para que el proyecto siga creciendo y ganando en calidad.

El Comité Editorial

ÍNDICE

CuCoDOSIER

- INTRODUCCIÓN AL DOSIER MONOGRÁFICO «CAMBIO CLIMÁTICO, BIODIVERSIDAD Y ECOLOGÍA EN EL CÓMIC». Eduard Baile López, Laura Caraballo y José Rovira-Collado [7](#)
- DE RÍO CUARTO A CÓRDOBA. Nacha Vollenweider [13](#)
- LA IMAGINACIÓN ECOLÓGICA EN EL CÓMIC ESPAÑOL. Jorge Catalá y Christine M. Martínez [18](#)
- MORTADELO Y FILEMÓN Y SUPERLÓPEZ CONTRA EL CAMBIO CLIMÁTICO. CUANDO EL CÓMIC ESPAÑOL ESCONDE ALGO MÁS QUE AVENTURA Y DIVERSIÓN. Juan-Francisco Álvarez-Herrero..... [38](#)
- ANTE LA CEMENTIZACIÓN DE LA VIDA: ¡*VAMOS A LA PLAYA!* Azul Martina Blaseotto..... [63](#)
- EXPERIENCIAS GRÁFICAS DE CHANTAL MONTELLIER Y ANA PENYAS PARA LA CONCIENCIACIÓN MEDIOAMBIENTAL. LA AUTOBIOGRAFÍA SUBTERRÁNEA. Tatiana Blanco-Cordón..... [84](#)
- LA HISTORIETA COMO VEHÍCULO DE CONOCIMIENTO EN RIESGOS NATURALES. *ALGUES VERTES: L'HISTOIRE INTERDITE*. Laura Caraballo [109](#)

CuCoESTUDIO

- LA ESCLAVITUD ATLÁNTICA A TRAVÉS DE LA NOVELA GRÁFICA: ANÁLISIS CRÍTICO DEL ESTALLIDO DE LA REVOLUCIÓN HAITIANA (1791) EN LA NIÑA BOIS-CAÏMAN, DE FRANÇOIS BOURGEON. Antonio J. Pinto [128](#)

CuCoCRÍTICA

- AUTHORIZING SUPERHERO COMICS. ON THE EVOLUTION OF A POPULAR SERIAL GENRE. Francisco Saez de Adana..... [154](#)
- KEYWORDS FOR COMICS STUDIES. Óscar Sendón [158](#)
- LA MEMORIA DE LA REPRESIÓN FRANQUISTA EN EL CÓMIC. Elena Marasah [163](#)

Dossier

**Cambio climático,
biodiversidad y
ecología en el cómic**



Introducción al dossier monográfico «Cambio climático, biodiversidad y ecología en el cómic»

EDUARD BAILE LÓPEZ

Universitat d'Alacant-Unicómic

LAURA CARABALLO

Université Clermont Auvergne

JOSÉ ROVIRA-COLLADO

Universitat d'Alacant-Unicómic

Eduard Baile López es profesor contratado doctor en el Departament de Filologia Catalana de la Universitat d'Alacant. Forma parte de los grupos Recerca de Literatura Contemporània y Estudis Transversals: literatura i altres arts en les cultures mediterrànies. Su trayectoria docente se relaciona con asignaturas de normativa lingüística en la Facultad de Educación de su institución. Coordina, con José Rovira-Collado, el módulo El cómic en el aula de secundaria en el Máster Propio en Cómic y Educación de la Universitat de València. Su investigación se centra en el uso didáctico del cómic y en los estudios culturales. Ha coordinado varios monográficos como «Cómic y educación» en *Tebeosfera* (2019), también con Rovira-Collado. Es uno de los coordinadores académicos de las jornadas de Unicómic (desde 2011) y director del Aula de Cómic de la Universitat d'Alacant (desde 2017).

José Rovira-Collado es profesor contratado doctor en el área de Didáctica de la Lengua y la Literatura de la Universitat d'Alacant, de la que también es coordinador. Subdirector del Departamento de Innovación y Formación Didáctica en la Facultad de Educación. Especialista en literatura infantil y juvenil, la lectura multimodal y el uso de la tecnología para su enseñanza. Es coordinador académico de Unicómic desde 2007. Tiene más de cien publicaciones entre artículos académicos y capítulos de libros. También es administrador del blog <http://literaturainfantilyjuvenileninternet.blogspot.com/>

Laura Caraballo es historiadora del arte especializada en historieta latinoamericana, particularmente en la obra del dibujante Alberto Breccia y la historieta contemporánea argentina. Ha trabajado como docente, investigadora y curadora en Francia y Argentina. Actualmente enseña en la Universidad Bordeaux Montaigne, en la escuela de diseño ELISAVA Barcelona y en la Université Clermont Auvergne. En esta institución desarrolla un proyecto de investigación postdoctoral, bajo la dirección de la profesora Viviane Alary, sobre la función de la comunicación visual (específicamente, la historieta) en la reducción de la vulnerabilidad de poblaciones particularmente expuestas a riesgos y catástrofes naturales.

El presente monográfico, que consiste en un completo dossier acerca del cómic como herramienta para analizar los efectos del cambio climático, así como instrumento concienciador en clave ecocrítica, es fruto de la colaboración entre el proyecto *Investigation on Comics and Graphic Novels in the Iberian Cultural Area* (acrónimo iCON-MICs, COST Action 19119), gestionado a través del *Centre de Recherches sur les Littératures et la Sociopoétique* (CELIS) de la Université Clermont Auvergne, y el grupo *Unicómic* de la Universitat d'Alacant.

Por lo que respecta a iCON-MICs,¹ se trata del primer proyecto de su tipo en ámbito europeo, una empresa altamente ambiciosa que, bajo la dirección de Viviane Alary (Université Clermont Auvergne) en primera instancia y Jesús Jiménez-Varea (Universidad de Sevilla) en segundo lugar, tiene por objetivo la conformación de una comunidad de investigadores que, a su vez, permita construir un centro de recursos sobre el cómic ibérico. Más concretamente, este monográfico se enmarca en su *Working Group 2*, denominado «The Metamorphoses of Contemporary Iberian Comics» y cuyos responsables son Benoît Mitaine (University Paul Valéry - Montpellier 3), en calidad de *Leader*, y José Manuel Trabado (Universidad de León) como *Scientific Advisor*.

En cuanto al grupo *Unicómic*,² responde a una asociación de carácter cultural vinculada a la Universitat d'Alacant y que es promotora de las jornadas de investigación académica sobre historieta más longevas en el ámbito universitario español. Su labor, enfocada especialmente a las aplicaciones pedagógicas del cómic, se refleja en las propias jornadas como eje central, pero también en cursos didácticos, redes docentes, el Aula de Cómic de la misma institución universitaria³ y, como colofón, la consagración en tanto que congreso internacional,⁴ de lo que se han derivado numerosas publicaciones especializadas.

* * *

En pleno siglo XXI, la reflexión sobre las catástrofes climáticas y la reducción de la biodiversidad del planeta a marchas forzadas se ha constituido como un tema de gran relevancia. La percepción progresiva de que nos acercamos a un punto de no retorno, si no se actúa de manera efectiva contra el deterioro del planeta y no se atienden las condiciones sanitarias y

¹ <https://iconmics.hypotheses.org/>

² <https://unicomic.blogspot.com/>

³ <https://web.ua.es/es/aulacomix/>

⁴ Para la edición de 2018 ver: <https://web.ua.es/es/unicomic/>. Para la edición de 2021 ver: <https://web.ua.es/es/unicomic2021/>

de accesibilidad alimentaria de sus habitantes, mediante políticas socioeconómicas que hagan de contrapeso al capitalismo salvaje, inmerso ya en una fase de autofagocitamiento, ha dado pie a una línea de creación que pone el foco sobre el arte como recurso para analizar la realidad y, si cabe, denunciar los abusos neoliberales que la permeabilizan para plantear, así, alternativas sostenibles. Esto, que remite a las desigualdades torpemente escondidas entre los oropeles del consumismo y del despilfarro en los países privilegiados pero, quizá aún con más fuerza, a los abusos de Occidente hacia los territorios más desfavorecidos, ofrece a los investigadores un corpus de obras en crecimiento y que ponen de manifiesto el poder de la cultura para revelar las miserias humanas y remover conciencias. En este sentido, el medio del cómic no ha permanecido ajeno y, por ello, los coordinadores de este monográfico hemos querido reunir un breve compendio de aportaciones que arrojen luz sobre el desarrollo de tal perspectiva ecocrítica, de raigambre progresista y carácter reivindicativo —en realidad, el medioambientalismo no se puede desligar de la perspectiva de género, de los *queer studies*, etc.—, en diversidad de historietas, especialmente en el ámbito hispanoamericano aunque no exclusivamente.

El futuro, como se puede comprobar en los artículos seleccionados, ya está aquí y no es sino un paisaje herido de muerte, fotografía esencial del sistema económico dominante, un potente ente marginalizador que devora a sus hijos pero también a sí mismo. Ante este descenso inminente a los infiernos, el mundo de la historieta se revela como un ámbito propicio, merced a las virtudes de su lenguaje iconotextual para establecer espacios y temporalidades preñadas de valor metafórico —se destaca, por los analistas, la potencialidad del dibujo en la implementación de un distanciamiento crítico respecto a lo representado—, al análisis de las relaciones entre los grupos humanos, y entre estos y el espacio y el tiempo en que se desarrollan.

Todos los artículos recogidos en las páginas siguientes subrayan esta aptitud del medio para alojar voces opuestas al *statu quo* y en favor de la sostenibilidad medioambiental, que, además, al contrario que lo que emiten los altavoces del sistema, no se contraponen a la prosperidad económica, sino que va de la mano del reparto justo de la riqueza y, por tanto, de la conciencia de clase. Asimismo, resulta interesante observar cómo este tipo de historietas demuestran que el cómic es un medio óptimo para desafiar las convenciones del pacto ficcional al proponer un juego de espejos que lo hermanan con el reportaje periodístico o el ensayo.

El monográfico, entremos en la concreción, se compone de cinco artículos, a los que se añade una historieta de tres páginas que sirve de pórtico y, en cierta manera, de marco programático a través de su carácter disidente. Así, la autora Nacha Vollenweider inicia el recorrido del dossier con «De Río Cuarto a Córdoba», páginas en las que trata sobre la problemática del agronegocio, la agroindustria y sus consecuencias en la provincia de Córdoba (Argentina). En esta zona se conserva únicamente el 3% de su bosque nativo, en buena medida por la mala praxis de grandes monopolios como Bayer, BASF o Monsanto, responsables de la creación de un sistema de dependencia al modificar las semillas genéticamente para que únicamente funcionen con sus productos.

Jorge Catalá-Carrasco (Newcastle University) y Christine M. Martínez (New York University) proponen en «La imaginación ecológica en el cómic español» una suerte de estado de la cuestión en torno a la variedad de cómics que se preocupan por temas ecológicos para establecer alianzas con movimientos ecologistas y, en consecuencia, desarrollar una crítica ecológica del capitalismo contemporáneo y la cultura de consumo. Por tanto, bien podría decirse que este artículo, mediante la remisión al cómic en tanto que medio comunicativo sumamente adecuado para difundir la concienciación ecológica como freno a las estructuras de poder, se antoja de consulta utilísima para investigadores que quieran obtener pistas en torno a la materia de estudio, esto es, como una hoja de ruta clarividente.

Juan Francisco Álvarez-Herrero (Universitat d'Alacant) es autor de «Mortadelo y Filemón y Superlópez contra el cambio climático. Cuando el cómic español esconde algo más que aventura y diversión», una exploración de la temática ecologista en la historieta clásica de humor española. En este caso, cabe aplaudir que se posen los ojos en obras de enorme calado popular puesto que, a menudo, cuando se trata de temáticas alternativas al poder, se suele prestar más atención a los ítems propiamente de autor y se dejan de lado los objetos *mainstream*, que, a su manera, ni que sea sin una voluntad estrictamente disidente, pueden resultar igualmente sugestivos. En este sentido, Álvarez-Herrero, pese a loar las buenas intenciones, remarca que el tratamiento tiende a una cierta superficialidad que no permite concienciar al lector de manera efectiva. Ello no obsta, en todo caso, para que su lectura pueda resultar productiva si, por ejemplo, se les sometiera a un planteamiento didáctico con el docente como mediador.

«Ante la cementización de la vida: ¡Vamos a la playa!», a cargo de Azul Blaseotto (Universidad del Museo Social Argentino), es una interesante aportación de corte ensayístico en que se analiza un cómic de autoría propia para reflexionar, en tiempos de cambio climático y crisis social, ecológica y ambiental, sobre las capacidades de la novela gráfica para retratar el paraíso perdido al borde del mar ante el avance indiscriminado y suicida del desarrollo inmobiliario. Sin duda, la destrucción del paisaje en favor de la especulación urbanística es uno de los mayores dramas a los que nos enfrentamos como sociedad, hasta el punto de que casi se ha convertido en un terror tremendamente cotidiano.

En «Experiencias gráficas de Chantal Montellier y Ana Penyas para la concienciación medioambiental. La autobiografía subterránea» de Tatiana Blanco-Cordón (Universidad de Granada), se pretende dilucidar qué recursos iconotextuales resultan significativos para la transmisión del relato ecocrítico. Para ello, Blanco-Cordón toma como objetos de análisis las novelas gráficas *Tchernobyl mon amour* (Chantal Montellier, 2006) y *Todo bajo el sol* (Ana Penyas, 2021), dos excelentes ejemplos de cómics recientes que abordan lo medioambiental y que, pese a hacerlo a partir de temáticas y contextos diferentes, comparten mecanismos narrativos merecedores de un análisis sosegado, sobre todo por lo que se refiere a la intersección de lenguajes mediante la técnica del *collage*.

Finalmente, Laura Caraballo (Université Clermont Auvergne) propone en «La historieta como vehículo de conocimiento en riesgos naturales. *Algues vertes: l'histoire interdite*» una

compleja reflexión en torno a la especificidad de la historieta a la hora de transmitir conocimientos —por mor de las elecciones cromáticas, formales y los diferentes modos de representación y de puesta en página— y, yendo aún más allá, quizá para transformar la sociedad. Para ello, Caraballo se detiene en una obra de la periodista Inès Van Léraud en colaboración con el dibujante Pierre Hove y la colorista Mathilda, una novela gráfica que presenta una larga investigación periodística sobre las mareas verdes en la región de Bretaña y que se caracteriza, entre otras cosas, por aportar un bagaje documental notable —estadísticas, opiniones, testimonios, explicitación de operaciones mediáticas y *lobbies*, etc.

* * *

Una vez concluida la panorámica a manera de *captatio*, los coordinadores nos despedimos con la esperanza de que este dossier se convierta en un modelo de consulta a tener en cuenta en la conformación de una masa crítica en torno a la temática medioambiental en el cómic. Pese a ser una materia en ebullición, el corpus bibliográfico se encuentra aún en un proceso relativamente primerizo —al menos, en cuanto a monografías—, por lo que cualquier esfuerzo, siempre que se base en el rigor metodológico, es bienvenido. Ojalá, pues, que este número 17 de *Cuadernos de Cómic* se alinee con otros referentes de la ecocrítica como *Eco-Comix: Essays on the Environment in Comics and Graphic Novels*, coordinado por Sidney I. Dobrin (2020) y enraizado en la tradición angloamericana, o el especial «What Grows in the Gutter? Eco-Comics» en el volumen 7 de la revista alemana *Closure*, bajo la coordinación de Cord-Christian Casper (2020).

Finalmente, no queremos bajar el telón sin dar las gracias a los articulistas por su buen hacer y, por descontado, también a los responsables de la revista por acoger la propuesta. Esto no es el final...



De Río Cuarto a Córdoba

From Río Cuarto to Córdoba

NACHA VOLLENWEIDER

Nacha Vollenweider (Río Cuarto, Córdoba, Argentina, 1983) es licenciada en Pintura por la Universidad Nacional de Córdoba y *magister* en Arte (especializada en Ilustración y Diseño) por la Universidad de Ciencias Aplicadas de Hamburgo. Junto al guionista Roberto von Sprecher publicó *Ruta 22* (Llantodemudo, Córdoba, 2010) y obtuvo el segundo lugar en la categoría de Historieta del vi Premio Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti por la obra *Los otros*. En 2013 fue becada por el Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD) con una beca para artistas bajo el asesoramiento de la profesora Anke Feuchtenberger. En 2017 publicó su novela gráfica *Fußnoten* con la editorial alemana Avant-Verlag, también publicada en Argentina como *Notas al pie* (Maten al Mensajero, 2018) y en Francia (Éditions Ilatina, 2019). Resultó seleccionada dos veces como finalista en el concurso de Novela gráfica alemana de la fundación Berthold Leibinger con sus proyectos *Notas al pie* y *Volver* (2016 y 2020). En 2019 publicó con HA Editora la historieta *Tonga*, a la vez que exhibió su trabajo en muestras colectivas en el Centro Cultural Kirchner y en la galería Hausrot en Köniz (Suiza), entre otros. Asimismo, en 2019 realizó sus primeras muestras individuales en Casa Suiza de La Boca «La Segunda» en Buenos Aires y «Diarios de Viaje» en la Casa de la Cultura de la ciudad de Río Cuarto. En 2020 publicó dos historietas cortas para los números 138 y 139 de la revista *Strapazin* (Zúrich, Suiza). En 2021 expuso junto al colectivo de dibujo callejero «Carbonillas Projekt» en el museo provincial de Bellas Artes y fue seleccionada con su obra «Islamiento» en el Bienal Nacional de Dibujo del Museo Franklin Rawson de San Juan. Publicó, también, *La ley de Murphy* (Maten al Mensajero) y «Vivas - Frauenbewegung in Argentinien» en el número 141 de *Strapazin*. Actualmente reside y trabaja en Río Cuarto y ofrece diversos cursos en red de *literatura dibujada*.

Fecha de recepción: 29 de octubre de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 5 de diciembre de 2021

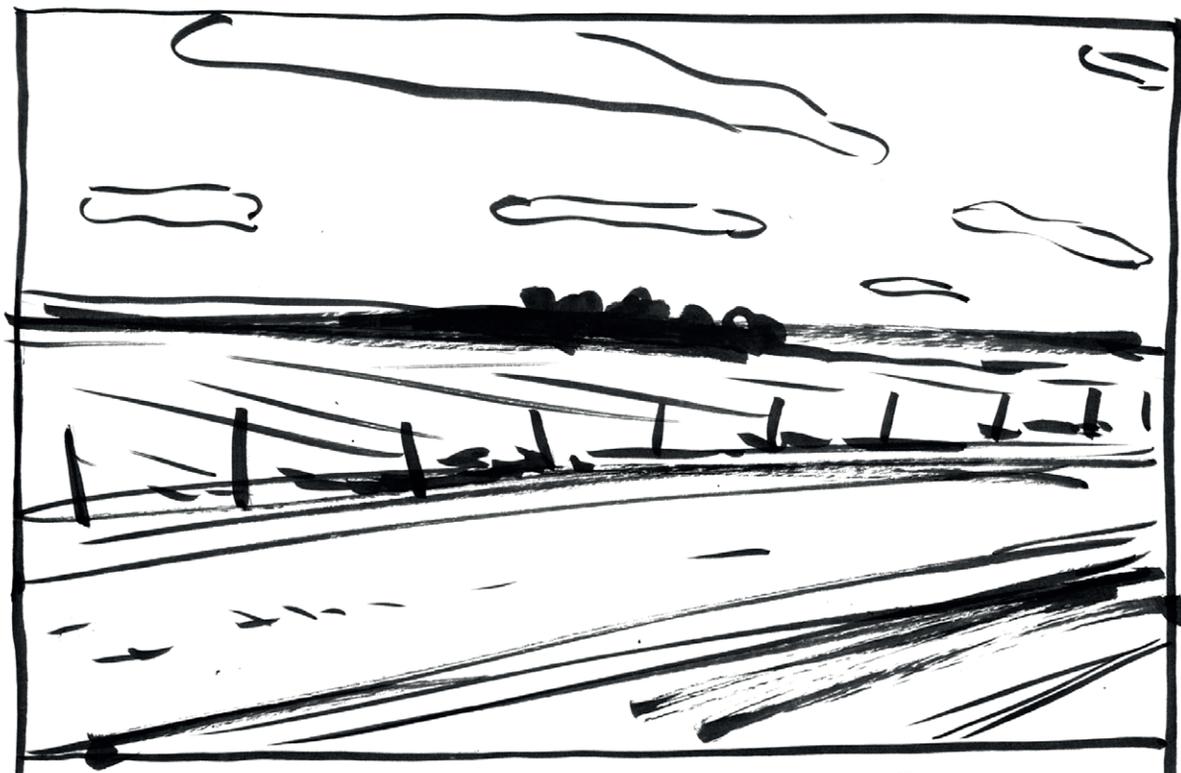
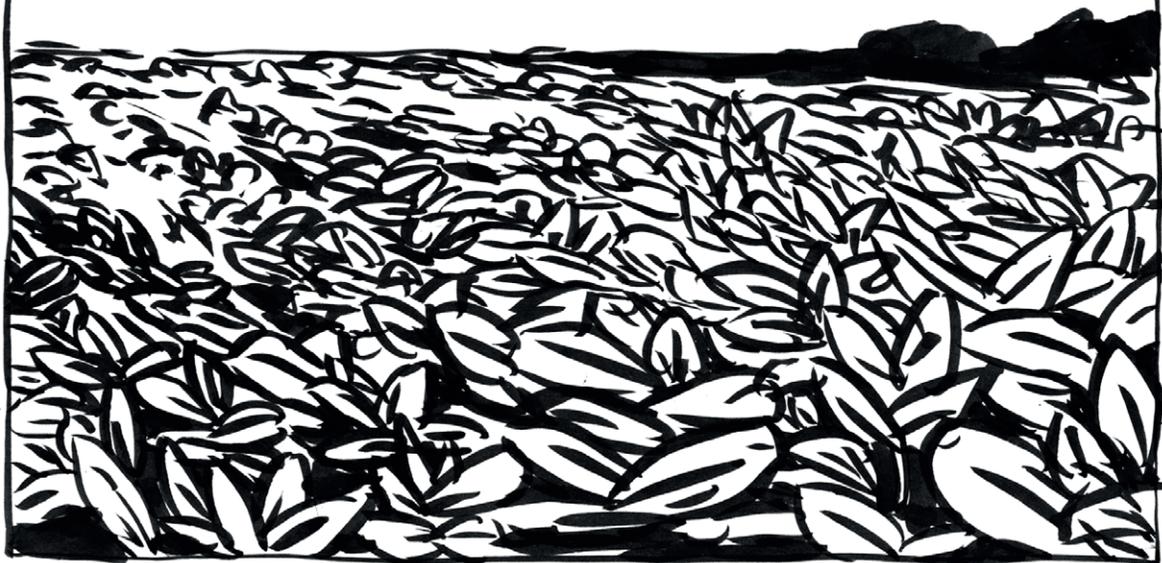
El presente cómic es una historieta que elaboré en el año 2019 para la revista cordobesa *Las Fieras*. El tema del número era «plantas». Se me ocurrió que podía ser interesante escribir sobre la problemática del agronegocio, la agroindustria y sus consecuencias.

Si partimos del dato de que la provincia de Córdoba en Argentina solo conserva el 3% de su bosque nativo, dejando lugar al avance de la frontera agrícola, podemos pensar en los niveles de depredación a gran escala para satisfacer necesidades de comercio de granos a escala global. El cómic es un pequeño recorrido por esta problemática que involucra directamente a los grandes monopolios como Bayer, BASF o Monsanto. Empresas monstruosas, que operan en todo el globo, vendiendo suplementos químicos para el control de la maleza y a la vez, cual dioses, creando un sistema de dependencia, modificando las semillas genéticamente para que únicamente funcionen con sus productos. Es decir, que aquí vemos cómo estas empresas no solo intentan controlar el futuro de la agricultura para satisfacer necesidades que poco tienen que ver con acabar con el hambre mundial sino que, a su vez, intentan hacer de la naturaleza una industria. Es decir, modificar el entorno natural para subsumirlo a un orden industrial. Un orden homogéneo, medible, controlable, mecanizando todos los procesos con el único objetivo de hacerlo más *rentable*. En el cómic lo llamo *el oro verde*. Tampoco son empresas que evalúan los costos a largo plazo: la capacidad de regeneración de la naturaleza es cada vez menor si no hay bosques o si no hay suelos sanos. La naturaleza es vista como un objeto para hacer ganancias y no como un sistema. Los costos a largo plazo de esta manera de producir a nadie importan. Los números de casos de cáncer alrededor de los campos fumigados y la pérdida de biodiversidad parecen ser *daños colaterales* o *zonas de sacrificio*.

En este contexto existen, sin embargo, personas, lugares y espacios de resistencia. Resistencia a aceptar esta manera de producir, conociendo ya los aspectos negativos. En 2013 el municipio de Río Cuarto, mi ciudad natal, le negó a la multinacional Bayer/Monsanto la instalación de una planta experimental de semillas dada la cantidad de ciudadanos que se oponían a este insalubre negocio. Al año siguiente la empresa comenzó un juicio contra la ciudad que, finalmente, en 2019 desiste de seguir (<https://latinta.com.ar/2019/10/paz-social-rio-cuarto-monsanto-bayer-abandona-juicio/>). Creo que ahora se fue a Chile.

DE RÍO CUARTO A CORDOBA

NACHA VOIENWEIDER



VEO UNA TIERRA, DE LA CUAL YA NO FORMO PARTE.



VEO UNA TIERRA DONDE LAS SEMILLAS SE FABRICAN EN LABORATORIOS DE BIOTECNOLOGÍA.

BAYER-MONSANTO

CONTRA RÍO CUARTO: LAS CLAVES DEL JUICIO

ESTA SEMANA, COMENZÓ LA ETAPA DE PRUEBAS DEL JUICIO QUE LA MULTINACIONAL INICIÓ ATRASADO CONTRA LA MUNICIPALIDAD, A LA CUAL DEMANDA POR HABER RECHAZADO LA INSTALACIÓN DE SU PLANTA EXPERIMENTAL A FINES DE 2013.



VEO UNA TIERRA DONDE EL NUEVO ORO ES DE COLOR VERDE.



La imaginación ecológica en el cómic español

Ecological Imagination in Spanish Comics

JORGE CATALÁ

Newcastle University

CHRISTINE M. MARTÍNEZ

New York University

Jorge Catalá-Carrasco es Senior Lecturer in Hispanic Studies en la Newcastle University (Reino Unido). Se doctoró en la University of Nottingham en 2010 con una tesis que publicó en 2015 con el título *Vanguardia y Humorismo Gráfico en Crisis: La Guerra Civil Española (1936-1939) y la Revolución Cubana (1959-1961)* (Tamesis). Su área de investigación son los estudios culturales, la cultura popular y la historia cultural en periodos de crisis, con un enfoque en el cómic en España y Latinoamérica. Es autor de cuatro libros editados en co-autoría (entre ellos, *Comics and Memory in Latin America*, 2017, que también fue publicado en español por Cátedra en 2019) y ha coordinado dos números especiales para revistas académicas.

Christine M. Martínez es doctora en literatura y estudios culturales ibéricos por la Universidad de Nueva York (NYU) (2021). Actualmente, es docente y becaria posdoctoral en el programa de educación general y las humanidades de NYU. Sus investigaciones se centran en el estudio de las causas culturales y raíces coloniales de la emergencia socioambiental actual, con un enfoque en la cultura visual y la ecología política de la España democrática y sus periferias. Está particularmente interesada en estudiar la obra y las ideas de grupos y comunidades que proponen alternativas a los valores y las prácticas insostenibles del capitalismo contemporáneo. Ha publicado varios artículos y capítulos de libro sobre el cómic español y la crítica socioecológica de la sociedad de consumo.

Fecha de recepción: 29 de octubre de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 2 de diciembre de 2021

Resumen

En este ensayo, señalamos la gran diversidad de obras en la historia del cómic español que se preocupan por temas ecológicos, establecen alianzas con movimientos ecologistas, y que desarrollan una crítica ecológica del capitalismo contemporáneo y la cultura de consumo. Abogamos por el estudio ecocrítico del cómic de cualquier temática (un enfoque relativamente ausente en el campo) y por el empleo del cómic para una concienciación ecológica fundamentalmente crítica de las estructuras de poder y el metabolismo del capitalismo globalizado y para el desarrollo de formas «ecológicas» de representar la actualidad.

Palabras clave: cómic español, crisis ecológica, ecocrítica, historia del cómic

Abstract

In this essay, we highlight the significant diversity of works in the history of Spanish comics that engage ecological concern, alliances with environmentalist movements, and ecological critiques of contemporary capitalism and consumer society. We signal the need for more ecocritical studies of comics of all topics and highlight the potential of comics for promoting an ecological awareness that is fundamentally critical of the power structures and metabolism of global capitalism and for developing «ecological» modes of storytelling.

Keywords: comics history, ecocriticism, ecological crisis, Spanish comics

Cita bibliográfica

CATALÁ, J. y MARTÍNEZ, C. M. «La imaginación ecológica en el cómic español», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 17 (2021), pp. 18-37.

Introducción

En las últimas décadas, hemos presenciado una mayor concienciación sobre las consecuencias devastadoras del metabolismo acelerado del capitalismo contemporáneo en los países históricamente privilegiados por el sistema económico dominante, algo ya de sobra conocido por las comunidades y regiones marginalizadas por este sistema. La creciente preocupación por las consecuencias socioambientales de la economía dominante en el Norte global y entre las clases urbanas, por ejemplo, se debe en gran parte a la exacerbación y proliferación de una serie de crisis socioecológicas a nivel planetario. Los impactos de estas crisis desbordan fronteras y hacen cada vez más difícil la perpetua externalización de las consecuencias necróticas del desarrollo capitalista hacia regiones y comunidades desfavorecidas o generaciones futuras.¹

En este contexto, no sorprende que exista un número cada vez mayor de autores de cómic que utilicen su arte —un arte cuyos orígenes radican en la cultura urbana y de consumo de masas— para la representación de las actuales crisis. Recientemente, periodistas y dibujantes como Philippe Squarzoni (*Saison Brune*, 2012), Susie Cagle (reportajes publicados en el diario inglés *The Guardian*) y Nick Sousanis con Richard Monastersky («The Fragile Framework», *Nature*, 2015), han narrado las dimensiones científicas y políticas del cambio climático desarrollando una metodología propia a través del periodismo gráfico. Con un enfoque conceptualmente cercano, encontramos otras obras que han representado el impacto catastrófico de las grandes corporaciones e industrias extractivas sobre comunidades autóctonas —por ejemplo, el webcómic peruano de 2017 *La guerra por el agua* del artista Jesús Cossio, la periodista Luna Amancio y el programador Jason Martínez, y el libro *Paying the Land* de Joe Sacco en 2020— o que han demostrado el impacto desigual de las catástrofes climáticas sobre las comunidades empobrecidas y marginalizadas —por ejemplo, *A.D. New Orleans After the Deluge*, publicado en 2009 por Josh Neufeld, y *Puerto Rico Strong*, la antología de cómics publicada en 2018 de manera conjunta por Fondos Unidos de Puerto Rico y Lion Forge.

En España el cómic atraviesa un periodo extraordinario por la calidad de las obras publicadas, la extensa nómina de autores de varias generaciones que siguen en activo y la gradual normalización de la historieta en el panorama cultural español. Por tanto, no debería sorprender que se haya producido un incremento importante en las obras gráficas que tratan explícitamente los temas ecológicos, las crisis socioecológicas y la

¹ Entre las crisis socioambientales planetarias más preocupantes para el ser humano están el calentamiento global; la extinción masiva de especies y la pérdida de biodiversidad; la degradación de ecosistemas; las migraciones masivas provocadas por sequías, inundaciones y la subida del nivel de mar; la acidificación oceánica y la acumulación de plásticos y otros residuos tóxicos.

ecología política de la sociedad de consumo y de ciertas industrias con gran peso en el capitalismo español contemporáneo, como el turismo y la construcción. En 2015, Jorge Carrión y Sagar Forniés publicaron el cómic periodístico *Barcelona: Los vagabundos de la chatarra*, que traza el metabolismo social, económico y ecológico de los desechos en Barcelona durante los años de la crisis económica. Otro ejemplo reciente es el cómic de ficción de Ana Penyas *Todo bajo el sol* (2021) que narra, con un enfoque coral, la gentrificación urbana y la transformación de la costa levantina por el turismo desenfrenado. Un ejemplo colaborativo entre artistas y ONGs para la concienciación climática es la iniciativa de la ONG española CESAL, *Puro Perú* (2019), en la que participan varios dibujantes españoles.

Otros artistas demuestran un interés por temas ambientales de más largo aliento como, por ejemplo, la historieta de tema ambientalista de Ramón *Hipo, Popo, Pota, y Tamo*, publicada en el periódico *El País* (2006-2014). De hecho, la incorporación de Ramón como humorista gráfico a la nómina de autores de *El País* en febrero de 2006 y la creación de la revista mensual *Tierra* en 2007 reflejaron y favorecieron una mayor sensibilidad hacia temáticas medioambientales como evidencia una revisión de la hemeroteca de *El País* durante los meses de enero a julio de 2006. En enero, los ejemplos sobre explotación urbanística son frecuentes (5/01/06 Romeu; 19/01/06 Máximo; 24/01/06 El Roto) hasta el punto de que El Roto (pseudónimo de Andrés Rábago) se pregunta (23/01/06) sobre el tipo de sociedad a la que se encaminaba España y la necesidad de proteger huertos vecinales entre un mar de ladrillo, ejemplo que ya nos sitúa dentro de una temática medioambiental. Pero ya para abril se aprecia un mayor interés sobre la sobreexplotación del litoral y la corrupción (04/04/06 y 11/04/06 Forges; 08/04/06 Máximo; 09/04/06 Romeu; 19/04/06 El Roto), hasta dejar un regusto amargo en la felicitación del día de La Tierra reflejada por Forges (22/04/06). De entre los artistas gráficos que se han preocupado por una temática ecológica fundamentalmente crítica del capitalismo contemporáneo globalizado y la cultura de consumo de masas destacan los libros de Miguel Brieua (*Memorias de la tierra*, 2012) y El Roto (*El libro verde*, 2014) que recopilan viñetas publicadas anteriormente en *El País* (El Roto) o en *Tierra* (publicada por *El País* entre 2007 y 2011) (Brieua).

Hasta el momento se han publicado pocos estudios sobre temática ecológica o ambientalista y la crítica ecológica del capitalismo en el cómic, y menos aún son los que analizan cómo el formato específico del cómic se presta para la representación «ecológica» (*i.e.* la representación de relaciones entre múltiples actores, temporalidades y subjetividades) o que desarrollen perspectivas «ecocríticas» de la sociedad contemporánea. La hispanista Tania Pérez Cano incluyó un capítulo sobre las «ecosecuencialidades» del cómic español y latinoamericano en su monográfico *Imposibilidad del beatus ille*, publicado en 2016. En 2020 se publicó *EcoComix: Essays on the Environment in Comics and Graphic Novels*, editado por Dobrin, especialista en estudios sobre escritura. El monográfico contextualiza la larga trayectoria

de representación ambientalista en el cómic de tradición anglo-americana, pero las firmas participantes tienen un enfoque no solo ecocrítico sino también ecofeminista, *queer*, posthumano, semiótico y desde los estudios animales. Asimismo, *Closure*, una revista alemana de cómics, publicó en 2020 una edición especial sobre los «eco-comics» («What Grows in the Gutter? Eco-Comics», vol. 7), editada por Cord-Christian Casper. También la ahora difunta Adele Haverty-Bealer publicó en 2017 una tesis innovadora en el campo de estudio ecocrítico del cómic. No obstante, estos estudios son escasos (y nuestro listado es necesariamente incompleto) si se toma en cuenta: (1) la cantidad sustancial de cómics que, ya desde los primeros movimientos ecologistas, han representado temas ambientales; (2) la profundidad con la que los cambios ecológicos están transformando el terreno político del siglo XXI; y (3) la riqueza de estudios ecocríticos elaborados en los últimos treinta años sobre el cine, la literatura, el arte plástico y otros campos de la producción cultural.²

Este ensayo busca animar el estudio ecocrítico del cómic español, no solo en aquellas obras de temática abiertamente ambientalista sino también —y más aún— anima a analizar cómo se ha percibido, definido, fragmentado, y enmarcado el medio ambiente, la cultura humana y la vida no humana en el cómic de cualquier temática. Del mismo modo animamos el estudio de cómo se han visibilizado o reproducido los puntos ciegos de la sociedad de consumo en el cómic en general. Por puntos ciegos nos referimos, por ejemplo, a los desechos generados por el consumo de bienes y energía, además de los ecosistemas, comunidades y formas de vida sostenibles sacrificados en el saqueo de materias primas y fuentes energéticas por políticas extractivistas. Para ello, proponemos algunas pistas y un marco histórico que esboza períodos de particular interés en la trayectoria del imaginario ecológico del cómic español desde los primeros acercamientos fruto de la alianza con movimientos ambientalistas, contraculturales y anarquistas de la década de 1970, hasta un momento más reciente que

² Otros estudios que analizan el uso del cómic para fines ecologistas o para desarrollar críticas ecológicas del capitalismo contemporáneo incluyen el capítulo de VOLD, V. en el monográfico *Ecomedia* (coordinado por RUST *et al.*, 2015) sobre la estética de la justicia ambiental en historietas estadounidenses; el estudio de SALTZMAN, M. sobre la ecología urbana de los desechos y el cómic *Barcelona: los vagabundos de la chatarra* en su libro de pronta aparición titulado *Everyday Agency in the Discarded*; el capítulo de ALMANZA-GÁLVEZ, C. «La cuenta atrás: An Ecodystopian Graphic Novel on Spain's Greatest Ecological Disaster», en LEONE, M. y LINO, S. *Beyond Human: Decentering the Anthropocene in Spanish Ecocriticism* (un libro de pronta aparición), que analiza la representación del catastrófico derrame de petróleo en el cómic de Portela y San Julián *La cuenta atrás* (2008); las publicaciones de MARTÍNEZ, C. sobre las propuestas del decrecimiento en la obra de Miguel Brieva (2017); el uso del cómic periodístico para representar las ecologías urbanas en *Barcelona: los vagabundos de la chatarra* (2019); el empleo de la sátira y el antropomorfismo para la concienciación ambiental en los cómics de Brieva, El Roto y Ramón (el mismo libro de pronta aparición coordinado por Leone y Lino); y la importancia de la política intergeneracional de la obra de Ana Penyas para la imaginación sostenible (2021). Barcelona también ha sido fruto de análisis en un artículo de CATALÁ, J. (2017) a través de una crítica a la racionalidad neoliberal y las políticas extractivas en el entorno urbano. Finalmente, PRÁDANOS, L. I. tiene un artículo de pronta aparición en la revista *Hispanófila* sobre la ecología del turismo en la novela gráfica de Penyas *Todo bajo el sol*.

Luis I. Prádanos ha denominado como «los imaginarios del postdesarrollo».³ Nos enfocamos en la tradición española del cómic por la profusión de dibujantes que han representado preocupaciones ambientalistas y por la relativa falta de estudios que analicen sus obras. El artículo concluye con un breve resumen de algunas tácticas empleadas por varios dibujantes para fomentar imaginarios «ecológicos» de pensamiento y narración. Estas tácticas incluyen, por ejemplo, modos de representación que enfatizan la presencia y las interconexiones de múltiples actores, seres, y fenómenos que son con frecuencia obviados convenientemente en las narraciones antropocéntricas y consumistas del capitalismo tardío.

Marco teórico

La ecocrítica se refiere al estudio de la relación entre la literatura y el ambiente físico.⁴ En este sentido, se puede desarrollar un estudio ecocrítico de textos y narrativas de cualquier temática ya que cada texto implica ciertos modos de ver que construyen este ambiente físico y participa de prácticas de elaboración y difusión que tienen impactos físicos —por ejemplo, la impresión y el consumo de cómics o el gasto energético necesario para almacenar y leerlos digitalmente—. Empleando el prefijo «eco-» para indicar la relacionalidad, un aspecto central de cualquier ecosistema, Dobrin y Weisser describen la «ecocomposición»: un modo de investigación y teorización que estudia las relaciones que hacen posible y dan sentido a la producción literaria —como preguntarse por las comunidades humanas y no humanas y por tradiciones de pensamiento filtradas por la voz narrativa—. ⁵ Este uso del prefijo «eco-» contrasta con usos populares, vistos, por ejemplo, en discursos mediáticos y en campañas de mercadotecnia que emplean el prefijo como abreviatura del concepto (vago y vacío) *environmentally-friendly* o como sinónimo del significante (igualmente vago y vacío) «verde».

Cualquier texto narra o implica cierta ecología de relaciones y es importante destacar que estas ecologías son siempre representaciones incompletas definidas por una serie de limitaciones, políticas y prioridades. Lo importante para la ecocrítica es preguntarse por estas limitaciones, políticas y prioridades, considerando la relación entre las representaciones o puntos ciegos de una determinada obra artística o literaria y las prácticas culturales que afectan a la biosfera y las comunidades humanas y no humanas

³ PRÁDANOS, L. I. *Postgrowth Imaginaries. New Ecologies and Counterhegemonic Culture in Post-2008 Spain*. Liverpool, Liverpool U. P., 2018.

⁴ GLOTFELTY, C. «Introduction», en GLOTFELTY, C. y FROMM, H. (eds.). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, Georgia, Georgia U. P., 1996, p. xviii.

⁵ TREVATHAN, J. en referencia a la teoría «actor-network» de lectura de Rita Felski («Context Stinks!» *New Literary History*, 14 (4), 573-91), describe además cómo el significado de un texto cambia según su contexto, *i. e.*, el lugar en que se lee («Coda 2: The Trees Are Not What They Seem». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, n.º 23, 2019, pp. 253-258).

más vulnerables a largo plazo. En los textos que reflejan las prioridades antropocéntricas del capitalismo tardío, suelen pasar desapercibidos los actores, las comunidades y las escalas de tiempo que complican la euforia del discurso dominante del crecimiento económico —por ejemplo, los seres no humanos, las generaciones futuras, vertederos, comunidades periféricas—. Katarzyna Beilin analiza los «puntos ciegos» de la cultura financiarizada del capitalismo tardío como un elemento importante en el mantenimiento de jerarquías económicas existentes y prácticas culturales ecológicamente y socialmente dañinas —como el impacto ecológico del consumo de carne o el uso de plásticos de un solo uso—. Del mismo modo, Samuel Amago describe cómo los sistemas creados para gestionar la basura de las ciudades modernas minimizan la posibilidad de cualquier toma de conciencia significativa con el despilfarro excesivo producido por el sistema económico actual.⁶ Como apuntan Lindner y Meissner, la circulación global de desechos determina por un lado la acumulación de capital —extrayendo de la basura materias primas que generan un beneficio— pero también la redistribución de riesgos, por lo que cuestiones como el dónde, el cómo y con qué propósito fluye la basura son fundamentales.⁷ En una línea también transnacional, Sassen ha denunciado que los programas de reestructuración de deuda soberana en el Sur Global durante las décadas de 1980 y 1990 tenían como objetivo transformar sus economías y convertir los países en lugares propicios para las prácticas extractivas de recursos naturales valiosos.⁸ Y desde una crítica al consumismo desmesurado, Prádanos también critica las infraestructuras urbanas y las narrativas que promueven el consumismo diseñadas para eliminar el vínculo entre el crecimiento económico y la contaminación.⁹ Estos autores reconocen la capacidad de la literatura, el cine, el arte y otras manifestaciones culturales para hacer visibles las relaciones que son intencionalmente obviadas y borradas en las narrativas dominantes de la cultura de consumo y la política neoliberal. Citando a Prádanos, Amago describe el arte visual ecocrítico como «capaz de llamar la atención sobre las generalmente invisibles “conexiones entre paisajes operativos, geografías depredadoras y explotadoras, y las aglomeraciones urbanas cuasi ocultas en nuestros imaginarios cartográficos hegemónicos”». ¹⁰ En el contexto del capitalismo tardío, el arte visual «ecocrítico» desarrolla una crítica de la

⁶ AMAGO, S. «Waste and Space in Contemporary Spain: Photographic Archaeologies of the Anthropocene» en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, n.º 23 (2019), p. 146.

⁷ LINDNER, C. y MEISSNER, M. *Global Garbage. Urban imaginaries of waste, excess and abandonment*. Londres, Routledge, 2016, p. 3.

⁸ SASSEN, S. *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*. Londres, Harvard U. P., 2014, p. 90.

⁹ PRÁDANOS, I. *Op. cit.*, p. 165.

¹⁰ AMAGO, S. *Op. cit.*, p. 149. Si no se indica lo contrario, todas las traducciones del inglés o el francés al español son nuestras. «Paisaje operativo» es un concepto empleado por Neil Brenner y otros investigadores asociados con el *Urban Theory Lab* para referirse a los paisajes tradicionalmente considerados como «periféricos» afectados por el metabolismo urbano (BRENNER, N. *Critique of Urbanization: Selected Essays*. 2017. Disponible en: Urbantheorylab.net/new/operational-landscapes-exhibition-in-melbourne

manera en la que se construye, fragmenta, obvia o representa el «medioambiente» en la cultura dominante —la estetización del paisaje según los intereses y usos urbanos; el refuerzo del binarismo humano/no-humano; o las representaciones que pasan por alto la existencia de ciertas especies o fenómenos—. Por supuesto, solo una fracción de las obras que representan las preocupaciones ambientalistas desarrollan una crítica de estos modos dominantes de percibir el «medio ambiente». En este sentido, solo algunos de los textos analizados en este ensayo juegan un papel «ecocrítico» a la vez que emplean la forma gráfica para subvertir la mercantilización de la vida bajo el capitalismo, criticar estereotipos idealizados de lo «verde», o representar las múltiples relaciones (espaciales y temporales) que componen los ecosistemas.

La ecocrítica y las humanidades ambientales se han desarrollado a lo largo de las últimas décadas para incluir nociones más expandidas y politizadas que a la vez son menos colonizadoras y urbanocéntricas de lo que se suele asociar con el «medio ambiente». La consolidación de la ecocrítica como un campo de estudio literario y cultural en la academia anglosajona y europea aconteció en los años ochenta y noventa. Se desarrolló al pie de los movimientos ecologistas anglosajones y europeos de los años sesenta y setenta. Al principio, estos movimientos se preocupaban por cuestiones concretas y aisladas, limitadas al ámbito local/regional, como la conservación de ciertos lugares o la mejora de las condiciones de vida en centros urbanos —así, el acceso a agua potable o la calidad del aire que empeoró por la contaminación industrial después de la Segunda Guerra Mundial—. ¹¹ La publicación en 1962 del libro *Primavera silenciosa* de la autora y bióloga norteamericana Rachel Carson, que destacó el efecto ecológico de los pesticidas empleados en la agricultura industrial, influyó en la creación de una conciencia ecologista a una escala más amplia que se iría desarrollando en las próximas décadas. A partir de 1970, investigaciones como *Los límites del crecimiento*, publicada en 1972 por el club de Roma, demostraron el impacto catastrófico que estaba teniendo el metabolismo capitalista sobre los ecosistemas del planeta: es a partir de entonces cuando la crítica del metabolismo insostenible del modelo económico dominante y un mayor interés en la politización de cuestiones ecológicas a nivel global ocupan mayor espacio en los movimientos ecologistas. También influyó el movimiento antinuclear en ámbito local/regional —la resistencia a la implantación de centrales nucleares en lugares concretos— y en ámbito nacional/global —campañas a favor del desarme—. Varios estudios académicos de la época reflejaron las preocupaciones de estos primeros movimientos ecologistas, desarrollando una crítica progresista del desarrollo capitalista y el metabolismo urbano, pero fueron casos dispersos provenientes de una diversidad de campos que no se solían comunicar entre sí. ¹² Así también, las tradicio-

¹¹ ROME, A. *The Genius of Earth Day*. New York, Hill and Wang, 2013, pp. 9-10.

¹² Antes de la consolidación de la «ecocrítica» como campo de estudio (mediados de los ochenta), los trabajos académicos que analizaban las representaciones del «medioambiente» en la literatura provenían del estudio del regionalismo y el pastoralismo literario (por ejemplo, *The City and the Country*, de Raymond Williams en 1973). En la década de los setenta, las críticas al metabolismo capitalista también provenían de la disciplina de los estudios del campesinado (Teodor Shanin,

nes de pensamiento provenientes de culturas no eurocéntricas han tenido una mayor influencia en la «segunda ola» ecocrítica (siglo XXI) aunque hayan mantenido una preocupación constante sobre la relación del ser humano y no humano con el entorno que habitan y hayan criticado históricamente los efectos del capitalismo.¹³ La primera ola de las décadas de los ochenta y los noventa se caracterizó por el análisis de la literatura ambiental (*nature writing*) y el empleo de nociones urbanas de «naturaleza» y *wilderness* que solían mantener una distancia artificial entre el ser humano y su «entorno natural», en general fuertemente estetizado. Con el paso del tiempo, la ecocrítica (de segunda ola) se ha convertido en un campo de estudio mucho más heterogéneo: por ejemplo, problematiza la separación conceptual entre los seres humanos y no humanos; estudia las relaciones del espacio urbano y la cultura de consumo; entabla debates con otras tradiciones académicas y epistemológicas como, por ejemplo, la geografía, las ciencias sociales y la ecología política, preocupándose también por la justicia ecológica y la incorporación de saberes no eurocéntricos.

Trayectoria del imaginario «ecológico» del cómic español

La trayectoria del imaginario ecológico del cómic español generalmente refleja la evolución de los movimientos ecológicos antes mencionados y las tendencias del cómic como medio, con una heterogeneidad notable que se debe, en gran parte, al legado de las políticas energéticas y desarrollistas de la dictadura —la importancia del movimiento antinuclear en los cómics de la transición— y el papel que jugó la industria de la construcción y el turismo en el crecimiento económico español desde la segunda mitad del siglo XX —tema recurrente en historietas y novelas gráficas en el siglo XXI—. Cabe señalar una presencia significativa de perspectivas críticas con el capitalismo globalizado, aliadas con los movimientos de la alter-globalización¹⁴ y el decrecimiento, que reflejan lo que Prádanos describe como una perspectiva ecológica particularmente euro-mediterránea.¹⁵

John Berger). Otras disciplinas, como la ecología humana, la filosofía, la economía ecológica, y la historia ambiental, contribuyeron a la ecocrítica como un campo de estudio literario.

¹³ Las constituciones de Ecuador (2008) y Bolivia (2007) incorporaron conceptos indígenas que delegan derechos a sistemas ecológicos (el concepto andino de la Pachamama, *i.e.* la «Tierra Madre») o proponen nociones de bienestar descolonizado (*i.e.*, poniendo la sostenibilidad de relaciones entre seres humanos y no-humanos en el centro) (el término quechua de *sumak kawsay*, *i.e.*, el «buen vivir»).

¹⁴ El movimiento *alter-globalización* (también conocido como el movimiento *anti-globalización* o *alter-sistema*) se opone a la globalización económica del capitalismo neoliberal y propone modos alternativos para apoyar la actividad humana a escala global e imaginar valores y políticas compartidas que protejan los derechos humanos y la diversidad de las comunidades. Algunos proponentes del movimiento prefieren el uso del prefijo «alter» para distanciarse de los movimientos nacionalistas o proteccionistas que también se oponen a la globalización económica.

¹⁵ PRÁDANOS, L. I. «Toward a Euro-Mediterranean Socioenvironmental Perspective: The Case for a Spanish Ecocriticism» en *Ecozon@*, n.º 4 (2) (2013), pp. 30-48.

Revistas y cómics contraculturales de la Transición

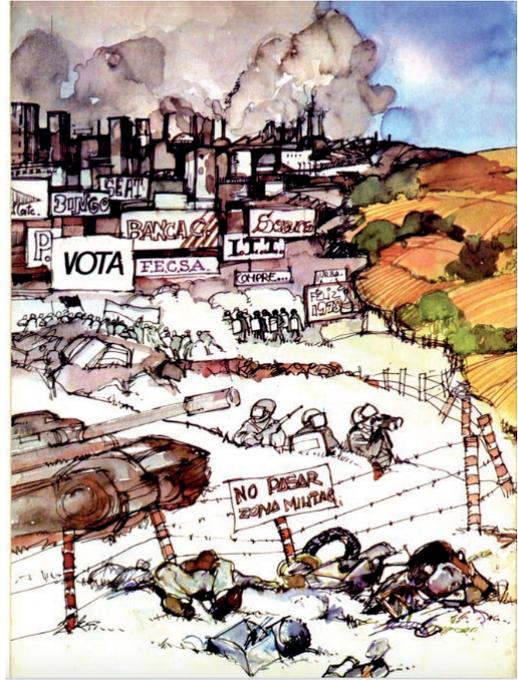
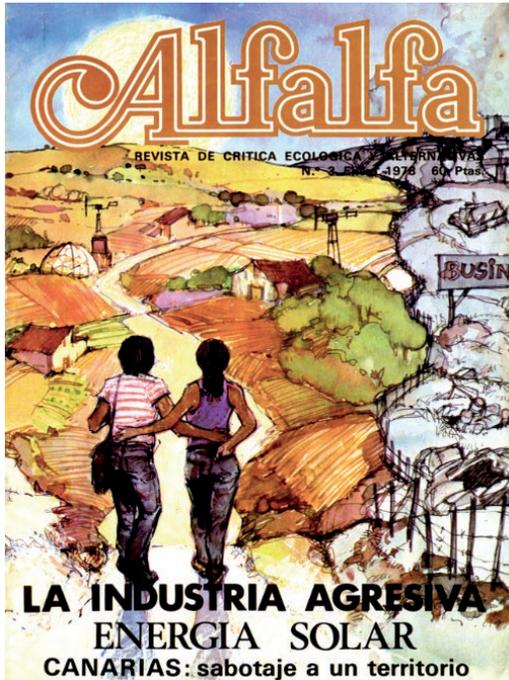


FIG. 1. Portada y contraportada. *Alfalfa*, n.º 3, 1978.



FIG. 2. *El Ecologista*, n.º 1, 1979, p. 17.

Los ejemplos tempranos del uso del cómic para la politización de cuestiones ecológicas están ligados a la contracultura y los movimientos sociales de los últimos años de la dictadura y de la transición —los movimientos libertarios, antimilitaristas, antinucleares, feministas y ecologistas, entre otros—. Las revistas asociadas con la contracultura, el movimiento libertario, la intelectualidad comprometida o la izquierda radical —por ejemplo, *Ajoblanco* (1974-80), *Bicicleta* (1977-82), *Por Favor* (1974-78) y *Star* (1974-1980)— y las revistas explícitamente dedicadas al ecologismo radical —por ejemplo, *Alfalfa* (1977-78), *Userda* (1977-1981) y *El Ecologista* (1979-1993)— emplearon una gran variedad de cómics.¹⁶ Se publicaron viñetas de humor, caricaturas políticas (*Alfalfa*, n.º 1, p. 11); viñetas que complementaban textos ensayísticos («Urbanitas van de culo», *El Ecologista*, n.º 1, pp. 17-19); artículos de opinión gráficos («Nuestro barrio es intolerable», *Ajoblanco*, n.º 16, pp. 26-30); cómics con fines didácticos que ilustraron las energías renovables (*Alfalfa*, n.º 2, pp. 18-19) o ciclos ecológicos de contaminación radioactiva (*Alfalfa*, n.º 2, pp. 26-27); ilustraciones gráficas de mayor elaboración para portadas y contraportadas (*Alfalfa*, n.º 1 y 3); y páginas enteras dedicadas a la historieta. Menos en el caso de la revista *Star* —dedicada por entero a la historieta—, los cómics de estas publicaciones no solo sirven para enriquecer la experiencia lectora a través del reclamo visual, sino que también desarrollan los aspectos lúdicos e imaginativos de estos movimientos, elementos fundamentales en sus propuestas políticas y estéticas —así, la capacidad de imaginar otros mundos posibles; el humor como elemento igualador; una estética del dibujo en bruto y el collage que iba en contra de las normas estéticas de la cultura elitista—. Prueba del creciente interés por la temática ecologista en el cómic durante esta época es el número especial de la revista *El Ecologista* titulado *El Ecologista Comix* (1979-1980), dedicado por entero al cómic, y un episodio del personaje *Gustavo* de Max, *Gustavo contra la actividad del radio*, publicado en 1982 en *El Víbora* (La Cúpula) (1979-2005), que refleja las luchas antinucleares de la época.

Por lo general, estos cómics reflejan las preocupaciones políticas, ideológicas y estéticas de los movimientos sociales y la contracultura de la época a la vez que reivindican otras formas de vida basadas en la comunidad, la auto-organización (*El Ecologista*, n.º 1, contraportada), la liberación sexual y la depuración del aparato estatal de toda herencia de la dictadura. Estos cómics reflejan las preocupaciones ambientales de la época —la lucha antinuclear, los planes energéticos, las crisis del petróleo— y una mayor concienciación sobre los efectos de la industria, si no a nivel planetario, sí a niveles que trascienden regiones. Por lo general, estos cómics participan de un ecologismo fundamentalmente comprometido con la transformación de la sociedad y

¹⁶ Los trabajos académicos que estudian la relación entre estos movimientos sociales y las revistas de la contracultura incluyen: el capítulo de GRANELL TOLEDO, M. «Verdes, rosas y violetas: espacios políticos y nuevos movimientos sociales: la revista *Ajoblanco* (1974-1977)» en RIVERA BLANCO, A., ORTIZ DE ORTUÑO LEGARDA, J. M. y UGARTE TELLERÍA, J. *Movimientos sociales en la España Contemporánea*, 2008; el libro de MORENO, M. y CUEVAS, A. *Todo era posible: revistas underground y de contracultura (1968-1983)*. Madrid, Libros Walden, 2020.

la justicia ecológica que es inseparable de otras preocupaciones sociales libertarias y anticapitalistas —la violencia militar, la calidad de vida en centros urbanos, la dependencia del petróleo y el consumo de masas—. En este sentido, estos ejemplos se vinculan conceptualmente con los movimientos decrecentistas y anticapitalistas de las primeras décadas del siglo XXI. Nuestro estudio de los cómics de la transición es panorámico y se centra en revistas de fácil acceso —cabe mencionar, también, que todas provienen de Madrid o Barcelona—. Existe mucho más material que debe ser investigado, como, por ejemplo, los fanzines de la época y las revistas de menor alcance a nivel nacional provenientes de otras zonas y ciudades.

Boom del cómic adulto (1970-1980)

Durante el boom del cómic adulto los autores españoles reflexionaron, a través de la distopía, sobre un futuro lacerado por la acción del ser humano. En estos futuros dibujados, las diferencias de clase y económicas se acentúan hasta el extremo y la desintegración de las normas sociales pinta un panorama de supervivencia en el que el hombre es un lobo para el hombre. Entre las obras que ejemplifican esta tendencia están: *Hombre* (1981) de José Ortiz y Antonio Segura, *Basura* (1989) de los argentinos Carlos Trillo y Juan Giménez, publicado por Toutain en España, o las historias cortas de Auraleón publicadas en la revista *1984* en las que, desde la ciencia ficción y el género distópico, criticó la acción del ser humano en el planeta —por ejemplo, los efectos de la sobrepoblación.¹⁷

La década de los ochenta también vio la publicación de cómics de temática ecologista coordinados por organizaciones internacionales o estatales, lo cual posiblemente demuestra un interés generalizado por el medio ambiente. Estas obras incluyen *A mi madre la mar* (título original: *À ma mer*), publicado por Greenpeace en Francia en 1983 y distribuido en España y en otros países en los años siguientes, con la participación de más de 75 artistas. Cabe mencionar también el cómic de catorce entregas *El Pato verde* (1984-1986), publicado por el Ministerio de Obras Públicas y Urbanismo —posteriormente denominado el Ministerio de Fomento— y distribuido en más de 150.000 escuelas «con la intención de difundir y vulgarizar, de manera amena y divertida, el conocimiento y la concienciación sobre los principales problemas medioambientales que afectan a la sociedad moderna y, en especial, al entorno español».¹⁸ La

¹⁷ La sobrepoblación ha sido una cuestión muy debatida en el pensamiento decrecentista y el ecologismo social ya que puede llegar a tener resonancias ecofascistas y desviar la atención de cuestiones más importantes —la insostenibilidad fundamental del estilo de vida occidental y consumista—. Para un resumen de este debate, ver MARTÍNEZ-ALIER, J. «Neo-Malthusians», en D'ALISA, G. DEMARIA, F. y KALLIS, G. (coord.) *Degrowth: A Vocabulary For a New Era*. Routledge, 2015, pp. 125-128.

¹⁸ *El Patoverde. Tebeoesfera*. Disponible en: https://www.tebeoesfera.com/colecciones/patoverde_el_1984_mopu.html

postura del cómic a veces resistió los planes favorecidos por otros sectores del gobierno, por ejemplo, en cuanto al turismo de costas o el Plan Almonte Marismas. En otros momentos, abordó cuestiones ambientales de modo despolitizado, elaborando ilustraciones didácticas —el ciclo del agua, las fases de una explosión nuclear— o reduciendo temas de interés público —el despilfarro de agua dulce— a una cuestión de responsabilidad individual.

Los años noventa

La dupla Antonio Segura y José Ortiz produjo en 1990 el cómic *Ozono*, una serie destinada al mercado italiano (*L'Eternauta*) pero que también se publicó en España en la revista *TOTEM*. Esta serie de once entregas también toma el género distópico como premisa y sitúa al lector en un futuro cercano en el que media Europa se ha convertido en una selva tropical y el norte de África en una continuación del desierto del Sahara. En este contexto, una organización internacional con sede en Roma, el Grupo de Acción Ecológica, se dedica a luchar contra cualquier tipo de delito medioambiental utilizando métodos expeditivos que no respetan los límites de la legalidad. El cómic es una sátira oscura en la que se reflejan tanto los miedos contemporáneos sobre el ambientalismo radical y el ecofascismo como las limitaciones contemporáneas al momento de imaginar alternativas socialmente deseables al *statu quo* del neoliberalismo dominante.

El cómic desde el 2000 al 2021

En las primeras décadas del siglo XXI se aprecia un mayor énfasis en la pedagogía y la concienciación sobre la problemática ecocrítica que a veces se traduce en un enfoque humorístico, como es la *Guía para la vida del ecologista de hoy en día* (2009) de Francisco Ibáñez, el prolífico autor que en esta obra retrató su particular reflexión sobre la ecología a través de sus personajes de tebeo más populares, Mortadelo y Filemón. Otras obras con un marcado carácter didáctico y divulgativo son las guías de concienciación social que integran cómic y texto informativo —como las publicadas por la Federación de Servicios y Administraciones Públicas de CC. OO.—, *Cambio Climático y Sostenibilidad* (2008) de Alfonso López y *La Globalización. Pasen y Vean* (2002) de Alfonso López y Pepe Gálvez. También debemos señalar obras financiadas por ONGs, como *Puro Perú*, que son un género en sí mismo con innegables aciertos —diseminación, acceso libre y concienciación— pero también limitaciones.¹⁹ Uno de los ejemplos más recientes que combinan el carácter pedagógico con un enfo-

¹⁹ No se puede dejar de señalar lo aparentemente problemático de incluir solamente dibujantes españoles para representar «la realidad» de las comunidades peruanas desde una visión ecocrítica, además de un enfoque eurocéntrico y hasta cierto punto esencialista del indígena (imagen de portada del libro) para representar un país diverso y multiétnico.

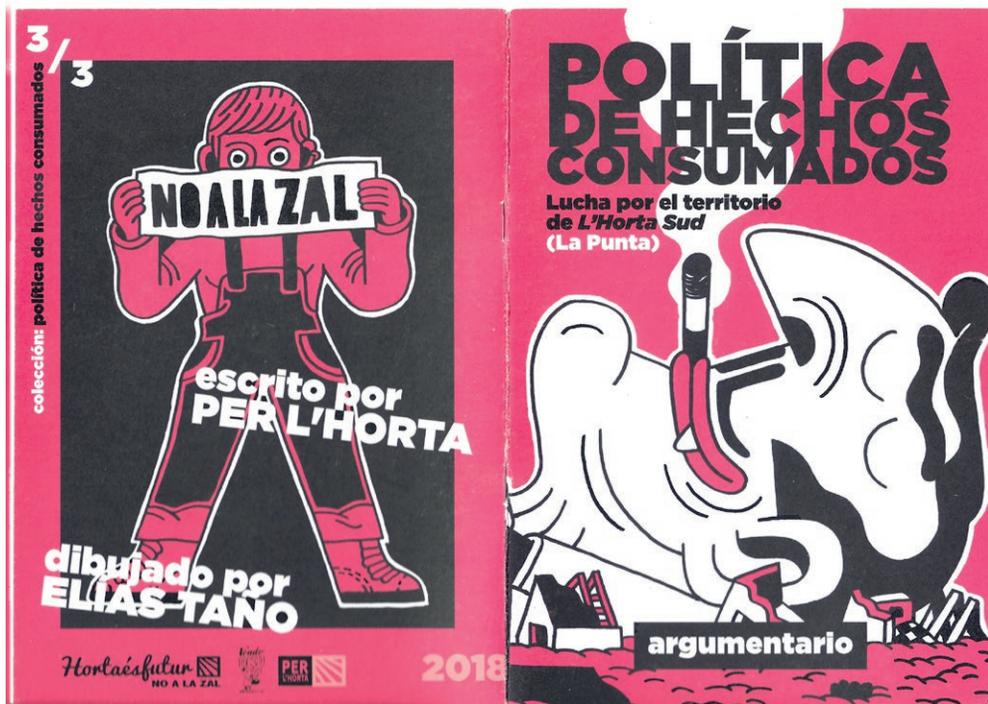


FIG. 3. *Política de Hechos Consumados*, n.º 3, 2018, s/p.

que muy marcado en la ecocrítica es *¡Vaya siglo nos espera! Instrucciones para salvar el mundo* (2021) del profesor y autor de cómics Pedro Cifuentes. Este cómic, sin embargo, reproduce una retórica del «desarrollo sostenible» propia de las organizaciones históricamente responsables por las políticas injustas y ecológicamente dañinas del neocolonialismo capitalista —el Banco Mundial y las Naciones Unidas—. Finalmente, el activismo gráfico también ha denunciado los planes neoliberales que pasan por transformar zonas de alto valor ecológico y social —como es la huerta alrededor de la ciudad de Valencia— en áreas urbanizables. El caso de la Punta, en la salida sur de la ciudad de Valencia es significativo de estas luchas en las que el cómic, a través del fanzine, demuestra su capacidad de condensación de ideas e impacto visual y afectivo en el lector. *Política de Hechos Consumados. Lucha por el territorio de L'Horta Sud (La Punta)* (2018) es un fanzine que publicó tres números que contaron en su n.º 2 con la participación de Les Bovaes, un colectivo que trabaja la obra gráfica a través de la serigrafía, los fanzines, las máculas y la xilografía. En el n.º 3 participó Elías Taño, el mayor representante del activismo gráfico actualmente en España. En el n.º 2 se recoge que «el proyecto de la “Zona de Actividades Logísticas” (ZAL) del puerto de Valencia implicó deportar a un centenar de familias, privarlos de su forma de vida y arrasar con campos y casas para cederle al puerto un enorme solar urbanizable».²⁰ La

²⁰ VV. AA. *Política de Hechos Consumados. Lucha por el territorio de L'Horta Sud (La Punta)*. Vendo Oro, 2018.

elección de un fanzine, un formato por excelencia libertario y no sujeto a dictados comerciales ni limitaciones industriales es, si cabe, más significativa para una mirada ecocrítica del entorno, que utiliza un soporte orgánico (el papel) para denunciar el discurso hegemónico del progreso (económico) frente a otras consideraciones como el valor social, identitario y cultural de la huerta.

Este ensayo comenzó con una breve descripción de la notable proliferación de cómics de tema ecologista publicados en las últimas dos décadas, tanto en España como internacionalmente, reflejando la exacerbación de las crisis ecológicas a nivel mundial y el creciente interés por parte de gobiernos, organizaciones, editoriales, prensa y lectores en estos temas. En la parte final de nuestro ensayo queremos compartir algunas reflexiones finales sobre las miradas ecocríticas desde la especificidad del cómic.

Visiones ecocríticas desde el cómic

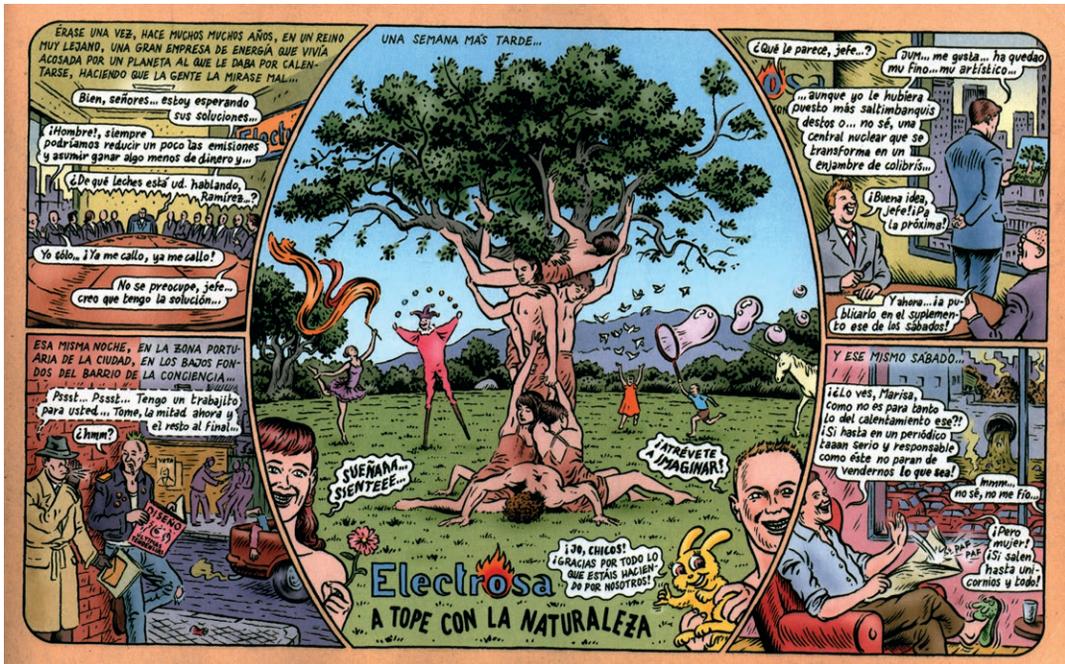


FIG. 4. BRIEVA, M. «Electrosa. A tope con la naturaleza». *Memorias de la tierra* (85).

Más allá del estudio ecocrítico del cómic hay escasas investigaciones sobre las herramientas empleadas por los artistas para desarrollar visiones ecocríticas o «ecológicas» de la actualidad o fomentar la alfabetización ambiental.²¹ Los aportes del cómic en

²¹ El «pensamiento ecológico» no se limita a formas gráficas de narración y se refiere a modos de pensar que enfatizan la interconectividad y relacionalidad de eventos, especies, y seres humanos y

textos pedagógicos y en manuales están bien documentados y se han empleado en la enseñanza de clases de historia del arte (Pedro Cifuentes), en clases de ciencia en escuelas primarias y secundarias (las obras de Jay Hosler) o en filosofía e historia (la serie «Documentary Comic Books» publicada por Writers and Readers para estudiantes universitarios).²² De hecho, los autores y coordinadores de varios proyectos mencionados en este ensayo, por ejemplo, *Puro Perú*, *La guerra por el agua*, *¡Vaya siglo nos espera!*, *El Ecologista Comix*, *El Pato verde*, *Barcelona* y *Memorias de la Tierra*, mencionan las capacidades didácticas y narrativas del cómic en sus explicaciones de los orígenes de sus respectivos proyectos.

El cómic funciona a través de un vocabulario icónico —con una frecuente combinación de imagen y texto— aunando una aparente sencillez que puede traducirse en un dibujo llevado a la mínima expresión de la línea sobre el papel pero con una gran capacidad para desarrollos diegéticos y, sobre todo, para la metáfora —como se demuestra en las viñetas de *El Roto*—. Ya que el cómic está configurado por imágenes, nos parece oportuno señalar, siguiendo a Rancière, que «las imágenes del arte son operaciones que producen un distanciamiento, una desemejanza».²³ Esta discrepancia que propone la imagen puede implicar dos o más maneras de acercarse a la realidad, dos o más imaginarios sociales. Y es aquí donde la especificidad del cómic, como entramado de imágenes visuales, puede condensar imaginarios alternativos que, desde una posición ecocrítica, dialoguen y resistan las narrativas neoliberales que proponen una visión teleológica del progreso sin indagar en las comunidades que son expulsadas o en las desastrosas consecuencias para el planeta.

La combinación de imagen y texto ofrece herramientas para jugar con las expectativas de la audiencia y proponer «distanciamientos» (Rancière) para cuestionar las creencias del lector. Por consiguiente, ha sido una herramienta muy útil en la subversión de formas de pensamiento arraigadas con el capitalismo y la cultura de consumo. Por ejemplo, gracias al contraste entre la imagen dibujada y el texto de las viñetas de *El Roto*, el artista logra cuestionar lo que se entiende por conceptos claves del imaginario dominante capitalista, como «riqueza» y «futuro».²⁴ Al hacer esto, el autor de cómics introduce *disenso* en el espacio público, al facilitar una (*re*)partición de lo sensi-

no-humanos a través de diferentes escalas de espacio y tiempo. CULLETON, C. analiza las complejas redes que se entrelazan y diferencian las causas (no)intencionales de sus efectos (194). MARTÍNEZ elabora este asunto en el contexto del cómic en «Drawing Ecological Thought» con un análisis de la obra de tres artistas de cómic españoles: *El Roto*, Miguel Brieva y Ramón Rodríguez.

²² El lector interesado puede consultar la web *Tebeosfera*, que recoge múltiples trabajos. <https://www.tebeosfera.com/>

²³ RANCIÈRE, J. *El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo, 2011, p. 28.

²⁴ MARTÍNEZ, C. «Drawing Ecological Thought: Anthropomorphism and Satire as Critique of Capitalism in the Twenty-first Century Spanish Comic» en LEONE, M. L. y LINO, S. (eds.). *Beyond Human: Decentering the Anthropocene in Spanish Ecocriticism*, en preparación.

ble que es, según propone Rancière, el conjunto de sistemas que gobiernan lo que es perceptible, pensable y posible.²⁵ Que el cómic trate fundamentalmente de la creación de espacios y temporalidades lo convierte, en definitiva, en un medio especialmente apto para analizar el impacto de las relaciones entre los seres humanos y no humanos en el espacio que pueblan y en el tiempo que habitan.

Y aun siendo un medio íntimamente ligado a la cultura de consumo, los autores de cómic han empleado de manera reflexiva e irónica planteamientos formales para cuestionar la propia cultura de masas. Por ejemplo, el empleo de la retórica visual de la publicidad para la subversión de sus mensajes en el fanzine *Dinero* de Brieva o en las viñetas de humor publicadas en las revistas de la contracultura de la transición, o la sobria estética de las viñetas de *El Roto*.²⁶ Al mismo tiempo, el humor y la sátira pueden hacer que el lector esté más susceptible y abierto al mensaje crítico de fondo. Como apunta Brieva, «la letra con risa entra».²⁷

El discurso del cómic puede representar las relaciones de interconexión que componen los ecosistemas, sobre todo aquellas que existen a través de geografías y escalas de tiempo muy expansivas.²⁸ La simultaneidad de la página del cómic —la combinación de varias imágenes y viñetas en la misma página— pone en relación diversos momentos, eventos, y elementos macro y micro. Esta relacionabilidad hace posible la representación de una multiplicidad de perspectivas simultáneas: una herramienta muy útil para descentrar la perspectiva humana —ver la discusión de Sousanis en *Unflattening* sobre el fenómeno de «*literary parallax*» en el cómic, p. 45—. Aunque la narración de un cómic siga la acción de personajes humanos, a través de la simultaneidad de la imagen dibujada ciertos elementos no humanos —desechos, ecosistemas— están siempre allí, dibujados en cada panel —como en los cómics periodísticos de Sacco o en *Barcelona. Los vagabundos de la chatarra*—. El formato gráfico ofrece varias posibilidades para narrar la subjetividad, el sufrimiento, y la experiencia del ser no-humano.²⁹ La imagen dibujada también permite la imaginación y representación visual de temporalidades y elementos demasiado grandes o pequeños para el ojo humano que son inasequibles a otras formas de representación visual —como la fotografía—. Por esta razón, el cómic ha jugado un papel importante en la imaginación visual de otros

²⁵ RANCIÈRE, J. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Londres, Continuum, 2004, p. 12.

²⁶ MATE argumenta al analizar la estética austera de las viñetas de *El Roto*, que «en un mundo visualmente saturado, la eficiencia rima con la sobriedad» (p. 12).

²⁷ BRIEVA, M. «El secuestro de la imaginación como freno crucial al cambio social». *ALCES XXI*, n.º 1 (2013), pp. 339-341.

²⁸ MARTÍNEZ, C. *Op. cit.*

²⁹ Para profundizar más sobre la representación de subjetividades no-humanas en el cómic, se puede consultar MARTÍNEZ, C. *Op. cit.* y YEZBICK «Lions and Tigers and Fears: A Natural History of the Sequential Animal» en HERMAN, D. *Animal Comics: Multispecies Storyworlds in Graphic Narratives*, Londres, Bloomsbury Academic, 2017, pp. 29-52.

futuros o realidades posibles —ya sea en los géneros de la ciencia ficción y la fantasía o en la ilustración de futuros utópicos/distópicos.

Al emplear las técnicas antes mencionadas, algunos artistas han desarrollado su propia «ecocrítica» de la política, la cultura y la economía dominante y de su manera de definir y fragmentar las relaciones ecológicas —por ejemplo, el lenguaje «verde», naturalista—. Artistas como Brieva y El Roto emplean las herramientas del cómic para criticar los tópicos y simplismos del capitalismo verde y su cooptación del interés popular por el medioambiente (FIG. 4), descentralizar la perspectiva humana, y —según la función del arte visual ecocrítico antes mencionado— llamar la atención sobre las generalmente invisibles «conexiones entre paisajes de explotación, geografías depredadoras y explotadoras, y las aglomeraciones urbanas casi ocultas en nuestros imaginarios cartográficos hegemónicos». ³⁰ En la figura 4 Brieva parodia la iconografía «verde» empleada por las corporaciones —el árbol, el color verde, flores y mariposas y otros seres no humanos que se consideran agradables dentro de las jerarquías de la naturaleza estetizada de la sociedad moderna—. Con el uso de la imagen gráfica y la simultaneidad de múltiples viñetas en la misma página, Brieva pone esta iconografía dentro de una ecología de relaciones imaginadas que hace perceptibles las prácticas y consecuencias socioambientales invisibilizadas por el *greenwashing*. Esta ficción dibujada también sirve para animar al lector a juzgar las corporaciones no por su publicidad sino por el impacto socioambiental de las prácticas que la misma corporación se esfuerza en que pasen desapercibidas. ³¹

Para concluir, quisiéramos animar a lectores e investigadores ya que la cantidad de obras que emplean las herramientas específicas del cómic para intervenir en las crisis socioambientales actuales es enorme y la mayor parte de estas obras está por analizar y estudiar. Creemos que es un terreno fértil para examinar las limitaciones, contradicciones, historias y aportes de artistas y movimientos que abogan por la transformación de la sociedad actual y por alternativas a la sociedad capitalista y consumista.

³⁰ PRÁDANOS, L. I. *Op cit.*, p. 35.

³¹ MARTÍNEZ, C. «The Affirmative Politics of Degrowth: Miguel Brieva's Graphic Narrative *Memorias de la Tierra*» en *Journal of Spanish Cultural Studies*, n.º 18 (2), 2017, pp. 201-202.

Bibliografía

AMAGO, S. «Waste and Space in Contemporary Spain: Photographic Archaeologies of the Anthropocene». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, n.º 23 (2019), pp. 146-166.

BEILIN, K. «Coda 1: Blind Spots, Financialization and Cucumbers». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, n.º 23 (2019), pp. 243-252.

BRIEVA, M. *Memorias de la Tierra*. Barcelona, Random House Mondadori, 2012.

—«El secuestro de la imaginación como freno crucial al cambio social». *ALCES XXI*, n.º 1 (2013), pp. 297-353.

CATALÁ-CARRASCO, J. L. «Neoliberal Expulsions, Crisis, and Graphic Reportage in Spanish Comics». *Romance Quarterly*, n.º 64 (4) (2017), pp. 172-184.

CULLETON, C. P. «The Force of Nature: Learning to Think Ecologically from Rúbén Abella's *El libro del amor esquivo*». *Letras Hispánicas*, n.º 13 (2017), pp. 194-206.

DOBRIN, S. I., & Weisser, Christian R., (eds.). *Ecocomposition*. Albany, SUNY, 2001.

GLOTFELTY, C. «Introduction» en GLOTFELTY, C. y FROMM, H. (eds.). *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*, pp. xv-xxxviii. Athens, Georgia U.P, 1996.

LINDNER, C. y MEISSNER, M. (eds.). *Global Garbage. Urban imaginaries of waste, excess and abandonment*. Londres, Routledge, 2016.

MARTÍNEZ, C. M. «The Affirmative Politics of Degrowth: Miguel Brieve's Graphic Narrative *Memorias de la Tierra*». *Journal of Spanish Cultural Studies*, n.º 18 (2) (2017), pp. 191-212.

—«Urban Ecology and Comics Journalism in Jorge Carrión and Sagar Forniés's *Barcelona: Los vagabundos de la chatarra* (2015)» en AMAGO, S. y MARR, M. (eds.). *Consequential Art: Comics Culture in Contemporary Spain*, Londres, University of Toronto Press, 2019, pp. 164-191.

—«Drawing Ecological Thought: Anthropomorphism and Satire as Critique of Capitalism in the Twenty-first Century Spanish Comic» en LEONE, M. L. y LINO, S. (eds.). *Beyond Human: Decentering the Anthropocene in Spanish Ecocriticism*. [En prensa].

—*Living Finitude in an Age of Growth: Spanish Late Capitalism and its Discontents* [tesis doctoral]. New York University, 2021.

MATE, R. «El Roto, Au Secours d'une Réalité Occultée», en *Le Cahier Électrique. Les Cahiers Dessinés* (2012), pp. 7-17.

PRÁDANOS, L. I. «Toward a Euro-Mediterranean Socioenvironmental Perspective: The Case for a Spanish Ecocriticism». *Ecozon@*, n.º 4 (2) (2013), pp. 30-48.

—*Postgrowth Imaginaries. New Ecologies and Counterhegemonic Culture in Post-2008 Spain*. Liverpool, Liverpool U.P., 2018.

— «Energy Humanities and Spanish Urban Cultural Studies: A Call for a Radical Convergence», en BEILIN, K., CONOLLY, K. y MCKAY, M. (eds.). *Environmental Cultural Studies Through Time: The Luso-Hispanic World, Hispanic Issues On Line*, n.º 24 (2019), pp. 27-45.

RANCIÈRE, J. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. Londres, Continuum, 2004.

—*El destino de las imágenes*. Buenos Aires, Prometeo, 2011.

ROME, A. *The Genius of Earth Day*. New York, Hill and Wang, 2013.

SALTZMAN, M. *Everyday Agency in the Discarded: Cultural Politics in the Public Spaces of Neoliberal Barcelona*. [En prensa].

SASSEN, S. *Expulsions: Brutality and Complexity in the Global Economy*. Londres, Harvard U.P., 2014.

SOUSANIS, N. *Unflattening*. Londres, Harvard U.P., 2015.

VV. AA. *Política de Hechos Consumados. Lucha por el territorio de L'Horta Sud (La Punta)*. Vendo Oro, 2018.



Mortadelo y Filemón y Superlópez contra el cambio climático. Cuando el cómic español esconde algo más que aventura y diversión

Mortadelo and Filemón and Superlópez Against Climate Change. When Spanish Comics Hides Something More Than Adventure and Fun

JUAN-FRANCISCO ÁLVAREZ-HERRERO

Universitat d'Alacant

Juan-Francisco Álvarez-Herrero es profesor Ayudante Doctor en el área de Didáctica de las Ciencias Experimentales del Departamento de Didáctica General y Didácticas Específicas de la Facultad de Educación de la Universitat d'Alacant. Imparte docencia en los grados de magisterio en Educación Infantil y en Educación Primaria, así como en el máster en profesorado de Educación Secundaria en la especialidad de Física y Química. Doctor en Tecnología Educativa, sus investigaciones se centran en la didáctica de las ciencias, la competencia digital y la innovación educativa.

Fecha de recepción: 23 de octubre de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 1 de diciembre de 2021

Resumen

El cambio climático no es un tema baladí, y su trascendencia y actual preocupación hacen que sea un tema serio y delicado. Aun así, es un tema que también tiene cabida en el cómic, pues se puede utilizar este para divulgar y concienciar sobre la importancia de dicho problema. Así, analizamos la presencia de esta temática en el cómic en castellano para finalmente centrarnos en dos ejemplos de *Mortadelo y Filemón* y *Superlópez*, respectivamente. En ellos, aunque la presencia del cambio climático es palpable, se echa en falta una mayor implicación que permita una concienciación del lector sobre el problema.

Palabras clave: cambio climático, cómic, desarrollo sostenible, sensibilización ambiental.

Abstract

Climate change is not a trivial issue, and its importance and current concern make it a serious and a sensitive issue. Even so, it is a topic that also has a place in comics, since it can be used to disseminate and raise awareness about the importance of this problem. Thus, we analyze the presence of this topic in Spanish comics to finally focus on two examples of *Mortadelo and Filemón* and *Superlópez*, respectively. In these items, although the presence of climate change is palpable, there is a need for greater involvement that allows the reader to become aware of the problem.

Keywords: environmental awareness, climate change, comics, sustainable development

Cita bibliográfica

ÁLVAREZ-HERRERO, J. F. «Mortadelo y Filemón y Superlópez contra el cambio climático. Cuando el cómic español esconde algo más que aventura y diversión», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 17 (2021), pp. 38-62.

El cambio climático

En la actualidad, vivimos en una sociedad en profundo cambio. No solo en el ámbito social, económico y cultural, sino también en el ámbito natural. Vivimos inmersos y sujetos a los caprichos del llamado cambio climático. Negar esta realidad es de hipócritas, aunque aún hay quienes lo siguen haciendo. Nuestro mundo vive azotado por cambios que anteriormente no se daban y que deben sus causas a unas variaciones producidas en el clima de todos los rincones del mundo, provocadas a su vez por la actividad humana. Sin embargo, vale la pena que nos paremos a ver con detalle qué se entiende por cambio climático, su definición y características, pues con ello entenderemos mucho mejor el concepto y podremos abordar la temática que aquí nos ocupa.

El cambio climático viene definido en el artículo 1 de la Convención Marco de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático¹ como: «un cambio de clima atribuido directa o indirectamente a la actividad humana que altera la composición de la atmósfera mundial y que se suma a la variabilidad natural del clima observada durante períodos de tiempo comparables». Así pues, cualquier cambio en el clima que deba su origen a la actividad humana, que altere la composición de la atmósfera y que se mantenga en el tiempo, es lo que entendemos como cambio climático.

Los factores que conducen a este cambio climático son muchos y variados,² aunque podemos hablar de dos grandes factores como los más importantes a la hora de producir estos cambios: la emisión de aerosoles a la atmósfera y las emisiones de gases de efecto invernadero por el uso de combustibles fósiles. Esto se traduce en una serie de manifestaciones alarmantes sobre el clima de nuestro planeta: aumento de la temperatura lo que lleva a un calentamiento global; el deshielo continuo; aumento del número de ciclones, tornados, tormentas y episodios de precipitaciones intensas y otros fenómenos climáticos extremos; cambios en el nivel del mar; olas de calor intenso; proceso continuo de deforestación y desertificación fruto de periodos de sequía.

Pero todo ello no nos debe llevar al pesimismo y a la desesperación, sino que debe encorazonarnos y animarnos a tomar partido en ello, llevando a cabo iniciativas que permitan hacerle frente. Estas iniciativas deben ser asumidas y puestas en práctica tanto a nivel global y desde las autoridades pertinentes, como a nivel particular y personal de cada persona que habita este mundo. Así algunas de estas son:

¹ NACIONES UNIDAS. *Convención Marco de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático*. Nueva York, Naciones Unidas, 1992.

² DÍAZ, G. «El cambio climático», en *Ciencia y Sociedad*, vol. 37, n.º 2 (2012), pp. 227-240.

- a) Estabilizar y reducir la cantidad de dióxido de carbono liberado en la atmósfera.
- b) Reforestación de las zonas deforestadas.
- c) Mejorar la eficiencia energética, haciendo un mayor uso de las energías renovables y un menor consumo de las energías que utilizan combustibles fósiles.
- d) Hacer un mayor uso de la agricultura y ganadería sostenible.
- e) Hacer un mayor hincapié de la educación ambiental en escuelas e instituciones educativas.

Con ello se pretende hacer ver y concienciar a las personas de que no todo está perdido y que se puede, si no restablecer el mundo tal y como estaba, sí estabilizarlo para que el estado de deterioro y destrucción continua en el que está sumido no vaya a más. Y, en este sentido, nos debemos sensibilizar ambientalmente con nuestro planeta y así poner en juego los objetivos de desarrollo sostenible (ODS). Todos los ODS, los diecisiete, tienen una implicación con el medio ambiente, pero queremos hacer especial hincapié en estos siete: 6. Agua limpia y saneamiento; 7. Energía asequible y no contaminante; 11. Ciudades y comunidades sostenibles; 12. Producción y consumo responsables; 13. Acción por el clima; 14. Vida submarina; 15. Vida de ecosistemas terrestres.

En todos ellos juega un papel primordial la educación ambiental³ y para llevar adelante esta, se pueden y se deben utilizar todo tipos de recursos pedagógicos y didácticos, y, en ello, el cómic puede y debe ser un recurso con el que sensibilizar y concienciar tanto a las nuevas generaciones como al resto de personas. El cómic ya ha demostrado en diversas ocasiones que es un excelente recurso para tratar de reflejar y concienciar sobre temáticas sociales concretas.⁴ En este sentido, destaca cómo el cómic sirve para resaltar la igualdad de género,⁵ o cómo los mismos ODS han sido tratados en la novela gráfica.⁶

³ MÁRQUEZ, D. L., HERNÁNDEZ, A., MÁRQUEZ, L. H., y CASAS, M. «La educación ambiental: evolución conceptual y metodológica hacia los objetivos del desarrollo sostenible», en *Universidad y Sociedad*, vol. 13, n.º 2 (2021), pp. 301-310; VILLENEUVE, C. *Módulo de educación ambiental y desarrollo sostenible*. Oviedo, Consejería de Fomento, 1997.

⁴ RUIZ, E. «La temática social en el cómic», en *Peonza: Revista de literatura infantil y juvenil*, n.º 103 (2012), pp. 18-25.

⁵ ROVIRA, J. M., ROVIRA-COLLADO, J., y CONTRERAS-DE-LA-LLAVE, N. «Las olas del feminismo a través del cómic. Una propuesta didáctica», en *Tebeosfera: Cultura Gráfica*, 3ª época, n.º 6 (2018). Disponible en: https://revista.tebeosfera.com/documentos/las_olas_del_feminismo_a_traves_del_comic_una_propuesta_didactica.html

⁶ GALLARDO, M. y GARCIA-REYES, D. «Los Objetivos de Desarrollo Sostenible a través de la novela gráfica en la Educación Superior», en *REIDICS. Revista De Investigación En Didáctica De Las Ciencias Sociales*, n.º 9 (2021), pp. 97-114. Disponible en: <https://doi.org/https://doi.org/10.17398/2531-0968.09.97>

El cambio climático y el cómic

Tras el anterior apartado, a nadie se le escapa que estamos ante un asunto muy serio y que nos atañe a todos. Por ello, resulta obligado preguntarse si es posible reírse o hacer broma de un tema tan delicado como el cambio climático. La respuesta es obvia: no solo es posible, sino que además es necesario, pues a través del humor podemos llegar a concienciar y educar a las personas, de todas las edades, sobre la necesidad de ponerle freno y solución. Se convierte de esta manera en un humor pedagógico, y en todo esto, hay que pensar en el cómic y sus amplias posibilidades de llegar a un público que por otros canales difícilmente se llegaría a concienciar. El cómic es a su vez, un excelente recurso para llegar tanto a personas jóvenes como adultas.

Estamos hablando, pues, de utilizar el cómic como recurso pedagógico en la educación de las personas sobre la concienciación del grave problema del cambio climático, para de esta manera conseguir no solo que las personas sean conscientes del problema sino también de incitarles a ponerle remedio desde las acciones más puntuales y cercanas que pueden realizar para mitigarlo y solucionarlo.

El caso de Quino y Mafalda

Ejemplos del uso del cómic en este sentido los encontramos por doquier. Para empezar, nadie mejor que Quino, quien bien a través de su *alter ego* del personaje de Mafalda o a través de viñetas con otros personajes, siempre demostró su preocupación, interés y ganas de comunicar y concienciar a sus seguidores en este problema. Ello ha llevado a que otros autores hayan analizado previamente su obra en este sentido,⁷ pero claro, ¿qué tema de política y del día a día de las personas normales y corrientes no ha tratado Quino en sus viñetas?

Un recurso muy frecuente en la obra de Quino con Mafalda de protagonista es la utilización de un globo terráqueo para representar el mundo en el que vivimos. Y en muchas de sus tiras y viñetas, este mundo se muestra deteriorado, atacado por sus habitantes, y enfermo, muy enfermo. Tal vez la viñeta más conocida de Quino en este sentido es la mostrada en la figura 1, donde a modo de resumen de todo el problema mundial se acusa a sus dirigentes del caos al que se le está llevando.

A Quino se le ha tildado en numerosas ocasiones de pesimista, pero ese pesimismo es el gancho necesario para en este caso alertar a la población de que el problema que nos atañe es serio y que, de no ponerle remedio, lo estamos echando a perder. Consigue

⁷ CHISLEANSCHI, R. «El lápiz de Quino también retrató el daño ambiental causado al planeta», en *Mongabay, periodismo ambiental independiente en Latinoamérica*, 3 de octubre de 2020. Disponible en: <https://es.mongabay.com/2020/10/quino-mafalda-medio-ambiente-conservacion/>



FIG. 1. QUINO. *Toda Mafalda*. © Ediciones de la Flor, 1993, p. 639.

preocuparnos al mostrarnos un mundo enfermo (FIG. 2), demacrado, siendo noticia continua tanto en la radio, en la prensa como en la televisión y en el apartado de desgracias y sucesos. Este mundo, que abarca todas las problemáticas que recorren cada rincón del mismo, es objeto de otras tiras como aquella en la que Mafalda le comenta a su osito de peluche que el mundo que ve (indicándole el mapamundi que le acompaña en todas estas tiras) es lindo porque es una maqueta, ya que el original es un desastre.

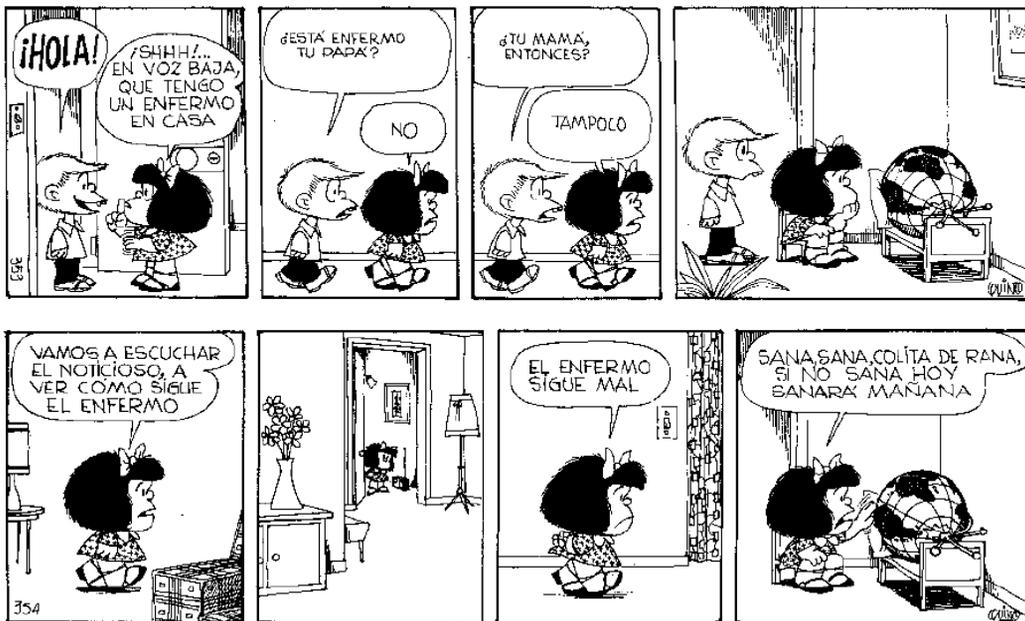


FIG. 2. QUINO. *Toda Mafalda*. © Ediciones de la Flor, 1993, p. 135.

Si bien puede que el lector no identifique sus propios problemas con el daño ambiental que se le está haciendo al mundo, Quino nos lo deja claro en otras tantas viñetas donde, de nuevo, con su sarcástico y ácido humor, llega hasta lo más profundo de la cuestión medioambiental. Así, problemas como las emisiones de gases procedentes de la combustión de combustibles fósiles (FIG. 3), la deforestación, o la contaminación, podemos encontrarlas en numerosas tiras cómicas de Quino. Su preocupación por el tema es trasladada al lector a través de los ojos de Mafalda, quien empatiza con el lector.



FIG. 3. QUINO. *Toda Mafalda*. ©Ediciones de la Flor, 1993, p. 499.

También memorables son otras tiras como, por ejemplo, aquella en la que Mafalda deja una planta con una flor al lado de su globo terráqueo y, tras pasar un tiempo a su lado, comprueba que la flor y la planta en su integridad se han marchitado o incluso perecido.

Pero el Quino más ácido y directo con el problema del cambio climático o, más concretamente, con la destrucción que estamos haciendo con nuestro mundo, es el Quino de las viñetas humorísticas. Quino denuncia en una de sus viñetas para *¿Quién anda ahí?* (2012) cómo el hombre sigue destruyendo sin piedad el mundo. En esta viñeta se muestra cómo las industrias, la construcción desmesurada de edificios o las emisiones de gases de las industrias ofrecen un panorama desolador que se manifiesta en un anuncio a modo de valla publicitaria en el que se puede leer: «Seguimos construyendo la destrucción del futuro. Rogamos sepan disculpar las molestias».

El Jueves

El Jueves, la revista que sale los miércoles también ha dedicado números y páginas a ilustrar y denunciar la situación de emergencia climática que vivimos. Una de las publicaciones más recientes sobre este tema se ha producido en el número 2313 (22 de septiembre de 2021), en la que podemos encontrar un pequeño cómic de Rosa Codina titulado: «Llegan los... Superincendios. Incendios de sexta generación». En él se trata el tema de estos incendios cada vez más infernales que se producen por culpa

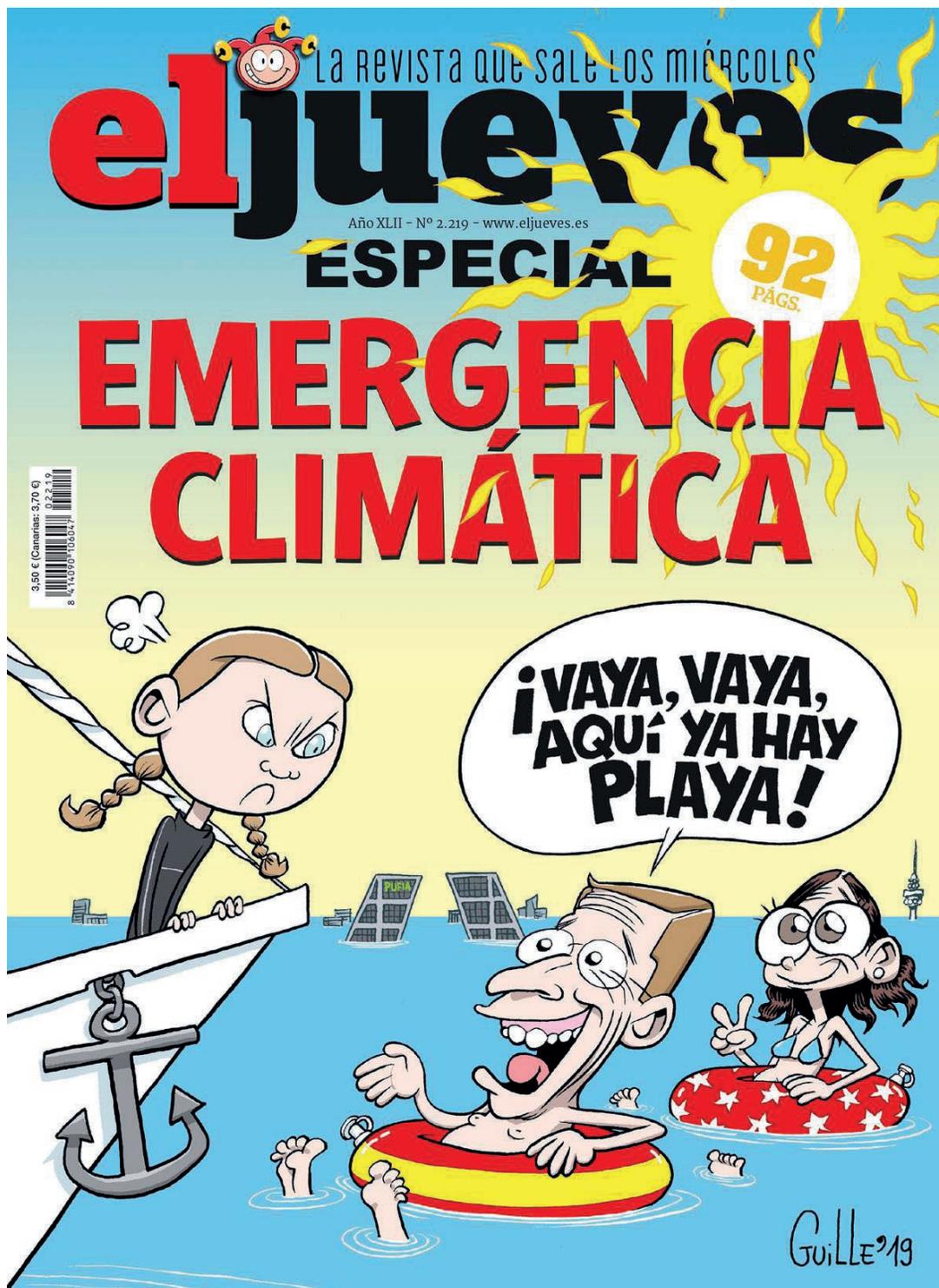


FIG. 4. *El Jueves. Especial Emergencia climática*, n.º 2219, 2019, portada.

del cambio climático. Asimismo, en este mismo número y en las páginas siguientes, Masa y P. Puñales, a modo de denuncia, tratan la cuestión de lo peligroso que se ha convertido en estos tiempos la defensa del medio ambiente y los derechos humanos, pues ya se han documentado más de 227 asesinatos, solo en 2020, de líderes de distintos movimientos que promueven estas defensas.

Anteriormente y en números monográficos ampliamente documentados, se ha tratado el cambio climático siempre con un punto de vista de denuncia y con el marcado estilo ácido que caracteriza esta publicación. Así, con motivo de la Cumbre del Clima que se celebró en Madrid en diciembre de 2019 y la llegada de Greta Thunberg, se publicó el número 2219 (4 de diciembre de 2019). En este especial (FIG. 4), además, se trataron temas recurrentes como el reciclaje, el ascenso del nivel del mar, el calentamiento global, etc., así como otros de actualidad en aquel momento como toda la controversia que se originó con la medida de Madrid Central o las enésimas declaraciones de Donald Trump cuestionando el cambio climático.

Y en 2006 y 2007, y con el mismo título: «Cambio Climático», esta revista ya publicó dos números, el n.º 1537 y el n.º 1548, en los que ya se empezaba a alertar y concienciar de las consecuencias que esto podía producir en nuestra sociedad.

Otros casos puntuales

En el panorama del cómic escrito en castellano, se han dado otros ejemplos, además de los de Quino y *El Jueves*, en los que también se ha abordado el tema del cambio climático. Si bien son más discretos y no tan conocidos, no podemos dejar de nombrar el excelente cómic de Alfonso López (2008) titulado: *Cambio Climático y sostenibilidad*, donde este conocido autor de cómic, colaborador entre otras de publicaciones en *La Vanguardia*, *El Periódico*, *El Jueves* y *TBO*, aborda con sencillez, pero con gran originalidad las consecuencias y, también, las medidas a tomar para afrontar y batallar este problema del cambio climático.

En el cómic de larga extensión encontramos también ejemplos muy notables. Así, *Wáluk*, de Ana Miralles y Emilio Ruiz (2011), nos introduce en la tundra helada del Ártico para contarnos la tierna historia de Wáluk, un oseño que emprende un viaje por el Ártico junto a un veterano oso, Esquimo, y en cuyo viaje se desprende un mensaje reivindicativo de concienciación y alarma sobre la situación de deshielo que están padeciendo los polos, y cómo ello afecta directamente a la supervivencia de las especies que allí habitan. El éxito cosechado con esta propuesta ha llevado a los autores a sacar una segunda y tercera parte: *Wáluk 2. La gran travesía* (2017) y *Wáluk 3. La ruta del Can Mayor* (2019). Por otra parte, su éxito ha trascendido fronteras y la historia de Wáluk está disponible también en francés, inglés y euskera.

Siguiendo la misma línea, pero abordando temáticas diferentes, encontramos las obras *La cuenta atrás* de Carlos Portela y Sergi San Julián (2008) y *Chernóbil. La zona* de Natacha Bustos y Francisco Sánchez (2011). En ambas se describen tragedias sucedidas antaño y que han repercutido drásticamente en el cambio climático. En la primera se trata de la tragedia del petrolero Prestige, y la catástrofe medioambiental que supuso el vertido de todo ese petróleo en la costa gallega. En la segunda, como su nombre ya anticipa, se trata de la tragedia nuclear acaecida en 1986 cuando uno de los reactores de la central nuclear de Chernóbil explotó y todas las consecuencias que de ello se derivó.

Por último, queremos destacar el n.º 43 de la revista *Amaníaco. Revista de humor trimestral*, de enero de 2018, en el que se abordaba bajo el título de «Lo que nos espera con el cambio climático» (FIG. 5), en un sinfín de artículos de las correspondientes secciones y personajes habituales de esta revista, temas como la desertificación, las lluvias torrenciales, el calentamiento global, la emisión de gases y el efecto invernadero.

En los últimos años se está incrementando el número de publicaciones que se hacen eco de esta temática, siempre con la idea de ir más allá que el simple entretenimiento del lector y buscando también su concienciación, la denuncia y su implicación a la hora de hacer algo por remediar y parar este drama del cambio climático. Así, entre las más recientes contamos con una obra a medio camino entre el álbum ilustrado y el cómic titulada: *¡Qué clima tan raro!* de Laura Ertimo y Mari Ahokoivu (2020), que destaca por la facilidad con la que se comunica al lector, a través de las aventuras de Lotta y Kasper, las razones por las que el clima está últimamente tan raro, y que los padres de los protagonistas evaden siempre responder. La calidad gráfica de las ilustraciones y caracteres de Mari Ahokoivu encajan a la perfección con la información que la geógrafa, escritora y divulgadora infantil Laura Ertimo aporta a esta obra.

El último ejemplo que queremos destacar es la obra *Matamundos* (2020) del diseñador, caricaturista y dibujante inglés, afincado en Barcelona desde 1993, Anthony Garner. En *Matamundos*, Garner, que lleva años denunciando el problema en sus viñetas para *El País*, *Ara*, *El Periódico*, *El Jueves* y otros medios, construye un hilo conductor sobre el cambio climático y no se deja nada por abordar, pues trata desde la contaminación del aire, la comida que desechamos y mandamos a la basura, el vertido de plásticos a mares y océanos, el calentamiento global, y todas aquellas acciones que nos convierten a los humanos en lo que lleva por título esta obra, unos matamundos. Garner lo hace, además, desde un humor fino, pero a la vez directo, que permite incidir emocionalmente en el lector y hacer que se ponga en situación y con ganas de actuar para poner remedio a este dramático problema.

Hasta aquí, hemos visto cómo diferentes autores y personajes del cómic han plasmado y denunciado en sus obras el deterioro del medio ambiente, y cómo el hombre se está



FIG. 5. *Amaníaco*. *Lo que nos espera con el cambio climático*, n.º 43, 2018, portada.

encargando de destruir y alterar el mundo y con ello, originando un cambio irreversible en el clima. Hemos visto propuestas muy interesantes y pedagógicas, pero ahora queremos centrar nuestra atención en unos personajes que, si bien son de ficción y no existen, bien pudieran ser lo que necesitamos para poner remedio a esta situación. Y es que estamos hablando de los superhéroes o agentes especiales que solucionan cualquier tipo de problema por difícil que este sea. Ya que estamos tratando este tema solamente desde las obras en castellano, es conveniente recurrir a unos personajes por todos conocidos y que son Mortadelo y Filemón y Superlópez. Es hora de dejar la solución del problema del cambio climático en las manos expertas de estos seres capaces de todo. Aunque estamos usando de la ironía y el sarcasmo para presentar los personajes que son el objetivo principal de este artículo, algo de cierto y serio se esconde en todo ello, pues nada mejor que aprovechar el tirón de estos personajes para llegar al público de todas las edades y concienciar y educar en el problema. Así que, ¿quiénes mejor que los superagentes de la T.I.A, Mortadelo y Filemón y el superhéroe local, Superlópez para llevar a cabo este cometido?

Mortadelo y Filemón

Mortadelo y Filemón son personajes de cómic sobradamente conocidos en España, creados por la mano de Francisco Ibáñez desde 1958 hasta la actualidad. Se trata de dos detectives, que en 1969 pasan a ser agentes de la T.I.A. (Técnicos de Investigación Aeroterráquea), una desastrosa agencia secreta que parodia las historias de espías y agentes secretos tan de moda en los años sesenta y setenta. Los típicos personajes de estas series también aparecen aquí, pero parodiados. Así, está el jefe de la agencia, aquí llamado el Súper (superintendente); el científico o inventor que provee de artilugios y armas secretas a los agentes (el profesor Bacterio) y la secretaria de la organización, aquí corpulenta, fuerte y para nada esbelta o bella (Ofelia).

Del humor que derrocha esta serie de historietas de Ibáñez, siempre se ha dicho que es un humor extremadamente *slapstick*, es decir, se trata de recurrir al también llamado humor físico, que es el que se basa en acciones exageradas de violencia física, a modo de payasadas de golpe y porrazo, pero que no tienen ninguna consecuencia real de dolor. Se consigue, así, crear una situación cómica a modo de bufonada o gag clásico y recurrente (basta pensar en ejemplos muy conocidos como el de lanzar un pastel a la cara de alguien, o golpear con una sartén).

Aun así, Ibáñez no renuncia a la sátira política, a la farsa, o incluso a la aventura, pero siempre con el firme propósito de entretener y de hacer que el lector se divierta. En toda la obra de Mortadelo y Filemón, podemos diferenciar cuatro fases o etapas:⁸

⁸ SÁNCHEZ, R. «Explotación didáctica de los cómics de Mortadelo y Filemón en ESO mediante Geo-Henigma», en *Tebeosfera: Cultura Gráfica*, n.º 10 (2019), pp. 6.

- a) Etapa primitiva (1958-1968). El diseño se estructura en seis filas de viñetas en blanco y negro en una sola página en la revista *Pulgarcito*, y los personajes bautizados por la editorial tratan de ser una parodia de Sherlock Holmes y el doctor Watson. Filemón regenta una agencia de detectives y tiene a Mortadelo como único empleado. Las historias siempre siguen el mismo cliché, alguien contrata sus servicios y, cuando llevan a cabo la misión, se produce algún equívoco que hace que esta desemboque en un fracaso que generalmente termina en una persecución o en alguien desmayándose.
- b) Etapa madura clásica (1969-1979). La narración se vehicula en historietas largas de 44 páginas, organizadas en episodios de cuatro páginas que narran sucesos de un día y se publican semanalmente en la revista *Gran Pulgarcito* primero y en *Mortadelo* después. Aquí pasan a formar parte de la T.I.A. y con ello aparecen nuevos personajes (el superintendente Vicente, el profesor Bacterio y Ofelia), desaparecen las referencias a Holmes y aparecen las referencias a espías y agentes secretos, tan de moda en esta década. El humor pasa a ser más desarrollado y complejo, y a los equívocos se unen las parodias, las bromas visuales, el humor absurdo, el humor negro, los enredos, los juegos de palabras, etc.
- c) Etapa madura moderna (1979-1989). A diferencia de la anterior, aunque se mantienen el número de páginas de las historias, el número de filas de viñetas pasan de cinco a cuatro, lo que supone una pérdida del número total de viñetas y, con ello, también se pierde densidad en las historias. En esta etapa, además, se empieza a introducir una característica que le valdría a Ibáñez como algo suyo y peculiar, la introducción de referencias a la actualidad.
- d) Etapa contemporánea (1990-actualidad). Ibáñez recupera los derechos de sus personajes, que perdió durante cinco años en la anterior etapa a beneficio de la editorial Bruguera. Sigue incorporando, e incluso con más constancia, referencias y guiños a los temas de actualidad. Desde 1996 las historias dejan de ser seriales y se publican en formato álbum.

En las dos últimas etapas, asimismo, encontramos historias apócrifas, no realizadas por Ibáñez, unas veces como iniciativa de la editorial y otras como decisión del propio Ibáñez que recurre a algunos colaboradores.

Pero antes de adentrarnos en las contribuciones en los cómics de Mortadelo y Filemón en la lucha contra el cambio climático, conozcamos un poco más sobre su creador, Francisco Ibáñez, lo cual nos permitirá entender mejor su obra y el enfoque que da en los ejemplos que analizaremos a continuación. Francisco Ibáñez, aunque es mayoritariamente conocido como el creador de los personajes de Mortadelo y Filemón, también lo es de otros singulares personajes del cómic español: ahí están personajes como Rompetechos, Pepe Gotera y Otilio, chapuzas a domicilio, el boto-

nes Sacarino, o los numerosos protagonistas de la serie coral *13, Rue del Percebe*; por poner tan solo algunos ejemplos. Formó parte de la denominada escuela Bruguera al ser parte de dicha editorial y contar con un sello característico del estilo que imperaba en sus trabajos, en la que los gags se sucedían en las historietas de tal manera que en una viñeta se preparaba el gag que iba a suceder en la siguiente. Y tal y como ya hemos introducido, su humor *slapstick*, directo, explosivo, desternillante y a la vez espontáneo, provoca la carcajada segura entre los lectores. Aun así, sus viñetas pueden servir con fines didácticos y pedagógicos.⁹

Superlópez

Las historietas protagonizadas por Superlópez nacieron en 1973 de la mano de Jan (seudónimo de Juan López Fernández). Al igual que ocurrió con las historietas de Mortadelo y Filemón, algunas de las de Superlópez se realizan en coautoría con otros autores como Efepe (Francisco Pérez Navarro). Y no es este solo el único nexo en común con Mortadelo y Filemón, pues iremos encontrando otros como, por ejemplo, el hecho de que también Superlópez nace como parodia de otro personaje bastante conocido entre el público en general, Superman. El humor disparatado de las primeras entregas fue poco a poco traducándose en historias con mayor calado social y que tratan temas de actualidad, incluso llegando a profundizar en cuestiones pedagógicas (Jan reconoce tener una inclinación didáctica en sus historias) o de concienciar al lector pero haciendo que este saque sus propias conclusiones (es decir, no intenta aleccionar ni tomar partido en las decisiones o conclusiones del lector, pero sí invitarle a que sea él mismo quien extraiga las suyas propias); no obstante, sí que encontramos algunos temas en los que el autor toma partido y, así, deja constancia en sus historietas en temas como en el consumo de tabaco, alcohol y drogas, o en el de la tauromaquia. Pero si hay algo bastante definitorio y característico en las viñetas de Jan es que la realidad aparece detallada con todo lujo de detalles, fruto del trabajo de documentación y de la habilidad observadora y detallista del autor.

Superlópez es un superhéroe nacido en el planeta Chitón, que tras colarse en un cohete llega a la Tierra siendo todavía un bebé, y es adoptado por la familia López, una pareja de ancianos oriundos de Lérida. Con el tiempo crecerá e irá descubriendo sus superpoderes, y ello le llevará a compaginar su lucha contra el mal y un trabajo como oficinista contable en Barcelona. Entre sus superpoderes se encuentran: superfuerza, vuelo, supervelocidad, visión de rayos X, supervista, superoído, supersoplido, resistente a cualquier tipo de impacto, aunque le duelan las balas cuando las recibe, y todos estos, adquieren mayor potencia y mejor resultado, cuanto más enfadado esté. Su punto débil es la chiktonita, que le produce alergia.

⁹ DE PRO, A. J. «Con Mortadelo y Filemón se aprende un montón», en *Alambique: didáctica de las ciencias experimentales*, n.º 60 (2009), pp. 12-23.

Algunas de las singularidades de este personaje son: es un gran aficionado y seguidor del Parchelona F. C; para poder transformarse en Superlópez, Juan López utiliza siempre una cabina de teléfonos, al igual que hace Superman (se trata de las antiguas cabinas acristaladas presentes en las calles); la congestión del tráfico urbano, los atascos en la gran ciudad, es un recurrente siempre presente en sus historietas; para lanzarse a volar, Superlópez adopta una singular posición y es la de los puños de las manos en forma de cuernos; dispone de un refugio en el Ártico, Villa Soledad, que utiliza como lugar de retiro cuando necesita pensar o descansar; hay muchas referencias a la realidad en el universo de Superlópez, creando todo un lenguaje particular: El Periódico (El periódico), Telefónica (Telefónica), Trola Cola (Coca Cola), Stupend Kong (Stephen Hawking), etc; en la primera página de la historieta suele aparecer una frase inicial que alude al tema que se desarrolla en cada aventura.¹⁰

Asimismo, el mundo de Superlópez está lleno de variopintos personajes. Veamos algunos de ellos como Luisa Lanas, novia de Juan López (Superlópez) y también compañera de trabajo, de carácter fuerte y dominante, es altiva, tonta e insoportable, y no se traga al personaje de Superlópez. También Jaime González Lidenbrock, compañero de trabajo de Juan y Luisa, y que pasa de ser malvado y enemigo de Juan a ser su mejor amigo y confidente, y el jefe de la empresa, un hombre calvo, con gafas y obeso, que lleva traje y fuma puros de forma convulsiva. Por otra parte, el Inspector Hólmez, un inspector de policía que en todas sus salidas tiene que tropezarse con Superlópez. Siempre viste gabardina y sombrero beige, pero tiene pocas luces y se deja atrapar por la burocracia y el papeleo. Finalmente, Escariano Avieso, un inventor malvado, calvo, con bata blanca y gafas negras que siempre va poniendo en apuros a Superlópez con sus malvadas intenciones. Añadamos complementariamente que, a veces, se acompaña de otro malvado estafador también calvo y corrupto, llamado Refuller D'abastos.¹¹

Como en el caso anterior, también encontramos diferentes etapas o fases en la historia de este personaje:¹²

- a) Euredit (1973). Inicialmente nació como una historieta muda de 48 páginas apaisadas y en blanco y negro, que se incluyó en un tomo de la colección *Humor siglo XX* dedicado a la sátira de personajes del cine y del cómic estadounidense.
- b) Bruguera (1974-1985). En un primer momento y con la propiedad del personaje por parte de la editorial, Jan dibujó episodios de historietas autoconclusivas de una o dos páginas, con guiones sencillos, gags y guiños del estilo Bruguera. Esto

¹⁰ FRAILE, D. *La Página Escaroltrópica Gmnésica de Superlópez*. [Página web]. David Fraile, 2021. Disponible en: <https://www.cachislamar.com/>

¹¹ *Op. cit.*

¹² LÓPEZ, C. Juan López Fernández. [Página web]. Tebeosfera, 2021. Disponible en: <https://www.tebeosfera.com/autores/jan.html>

último, al no ser del agrado de Jan, llevó a la editorial a requerir los servicios de Efepe, quien realizó diversos trabajos sin conocer a Jan. Posteriormente, surgió un período de colaboración entre ambos que llevó a relanzar al personaje, con historias de gran calidad.

- c) Ediciones B (1987-actualidad). La quiebra de la editorial Bruguera y el que Ediciones B asumiese todos sus fondos y licencias llevó a esta nueva editorial a hacerse con los derechos de Superlópez. En esta nueva etapa, Jan ha encontrado mayor libertad y se siente más a gusto con su trabajo, aunque las historietas de Superlópez han ido recalando en diferentes revistas y publicaciones de la editorial, llegando incluso a reducir su extensión por exigencias editoriales.

Por añadir alguna cosa más acerca del autor, cabe decir que Jan es también el autor del personaje de Pulgarcito, así como de otros muchos más: Lucas y Silvio, Don Viriato, Doroteo, Felipe Gafe, etc. Y como también hemos comentado, destaca en sus obras por un cuidado extremo de los detalles en la ambientación y caracterización de personajes y escenarios donde tienen lugar sus historias.

Mortadelo y Filemón y Superlópez y el cambio climático

El propósito que nos hemos marcado en esta investigación pasa por conocer cómo aquellos personajes mejor preparados del cómic español, los dos superagentes de la T.I.A. y un superhéroe venido de otro planeta, pero muy español, afrontan en algunas de sus historias la problemática del cambio climático. Dado que, en las historias de estos personajes, como ya hemos visto, se tratan asiduamente temas de actualidad y desde una perspectiva de un entorno cercano, realista y conocido, nos lanzamos a la búsqueda de obras de estos personajes y con esta temática.

Mortadelo y Filemón juegan con el cambio climático

En el caso de Mortadelo y Filemón encontramos el álbum *El estropicio meteorológico* (1987) (FIG. 6), en el que la pareja de superagentes es requerida por el Súper para que hagan pruebas con un invento (un bipolarizador-molecular-catalítico) del profesor Bacterio capaz de generar cambios en el tiempo.

Ni que decir tiene que las pruebas que realizan Mortadelo y Filemón con el «aparato trastocador» o «aparato trastocaclimas» (nombres con los que también es llamado de forma cariñosa el dichoso invento del profesor Bacterio) siembran el caos y la destrucción allá por donde pasan. En la vertiginosa sucesión de gags que se producen en toda la historieta, Mortadelo y Filemón generan situaciones climáticas extremas (calor y frío extremos, lluvias y nieblas persistentes, huracanes, tornados, tormentas



FIG. 6. IBÁÑEZ, F. *Mortadelo y Filemón. El estropicio meteorológico.* © Ediciones B, 1987, portada.

aparatosas con rayos y truenos, nieve y pedrisco, o incluso llegan a alterar las manifestaciones de la energía interior de la Tierra, como terremotos y volcanes. Este aparato trastocador se vuelve en ocasiones rebelde, dado que está en fase de pruebas, y en otras ocasiones su mal uso (como, por ejemplo, el pulsar todos sus botones a la vez), lleva a más de una situación estrambótica, donde pueden coexistir a la vez una nevada, calor extremo, niebla intensa, lluvia torrencial y rayos y truenos (FIG. 7).



FIG. 7. IBÁÑEZ, F. Mortadelo y Filemón. *El estropicio meteorológico*. © Ediciones B, 1987, p. 6.

Las situaciones en las que Mortadelo y Filemón ponen a prueba el aparato trastocador se suceden alternándose con otras que nada tienen que ver con el cambio climático ni con el artilugio en cuestión. Así, en estas otras acciones, podemos encontrar los típicos desencuentros, los equívocos, y las situaciones disparatadas y rocambolescas propias del humor *slapstick* de Ibáñez. Podríamos decir que ello propicia un ritmo trepidante donde esa sucesión de gags, en los que también cobran protagonismo el Súper, Ofelia, el profesor Bacterio, así como la secretaria Irma; se concatenan con aquellos en los que se hace uso del dichoso aparato y se trastoca el clima por momentos. Se podría decir que aún no ha finalizado en un par de viñetas un gag cuando a la vez en estas ya se está preparando el siguiente. Y a cuál de todos más loco y disparatado, que, a buen seguro, si no todos, alguno provocará la risa o la carcajada del lector. Para ello, no faltan los disfraces de Mortadelo, ni sus escarceos con la secretaria Irma o sus continuas trifulcas con Ofelia. Eso sí, siempre sin dolor, sin daño y sin rastro alguno de que se hayan producido las más aparatosas caídas, la electrocución más po-

tente o los accidentes más violentos que se pueden dar. Los personajes aparecen en las siguientes viñetas sin despeinarse y como si no hubiese pasado absolutamente nada.

Sí queremos hacer una especial mención a que no encontramos ni un ápice de mensaje, ni denuncia ni fin pedagógico alguno en las viñetas de Ibáñez, con lo que se desaprovecha, siendo como podía haber sido un precursor de un movimiento de denuncia o al menos de hacer visible la problemática del cambio climático; en una década, los ochenta, donde estábamos mucho mejor de cómo estamos ahora en cuanto a deterioro y mala preservación del medio ambiente y, en general, de nuestro planeta. Solo encontramos interés en estas viñetas en la misión de distraer y divertir al lector con unas aventuras disparatadas que son fruto más de la ciencia ficción que de una realidad que hoy por hoy, sin necesidad de dicho aparato trastocador, nos estamos acercando. Es decir, las situaciones desastrosas que provoca el aparato trastocador de forma puntual en los lugares a los que se dirige la especie de radiación u ondas que salen de su antena, bien pudieran ser las que, a mayor escala, tanto en intensidad como en extensión de terreno afectado, se dan en nuestros días. Así que echamos de menos que Ibáñez hubiese podido ser un visionario de lo que el hombre, sin necesidad de aparato ni de ponerse en la piel de los calamitosos Mortadelo y Filemón, ha hecho con el planeta Tierra.

A nivel estructural, la obra consta de las 44 páginas con cuatro tiras de viñetas por página con las que se publicaban las historias de Mortadelo y Filemón desde la etapa madura moderna. Ilustrada a todo color, no faltan todo tipo de bocadillos, recursos estilísticos, gráficos y onomatopeyas en sus viñetas. Como curiosidad, cabe indicar que la firma de Ibáñez y el año de creación (1987) solo aparecen en la última viñeta de la página 24.

Superlópez combate el cambio climático desde otras dimensiones

En el caso de Superlópez encontramos el álbum *La brújula Esdrújula* (2008) (FIG. 8). Basada en la trilogía de novelas de *La materia oscura* de Philip Pullman (*La brújula dorada*, *La Daga* y *El catalejo lacado*), se trata de una historieta que lleva a Superlópez a combatir contra el profesor Escariano Avieso en otras dimensiones. En una de estas coincidirá con los personajes de *La brújula dorada* (Lyra, el oso acorazado, Lord Asriel, los giptanos, etc.). Una de las ventanas u oberturas realizadas por el profesor Avieso a otra dimensión, es la que, al dejársela abierta, está provocando el rápido y acelerado deshielo del Ártico y lo que en definitiva está haciendo que Superlópez combata el cambio climático. Para restablecer el bien, Superlópez deberá atravesar hasta tres dimensiones en busca del malvado profesor, apresarle y devolverle a dimensión de nuestro mundo y cerrar todas aquellas oberturas que el profesor se ha dejado abiertas en los diferentes «multiversos» (nombre que da el autor a los hipotéticos multiuniversos). Precisamente la que está causando el deshielo del Ártico en el mun-

do real de Superlópez, es una obertura hecha hacia un universo que goza de un clima propio de un verano caribeño.

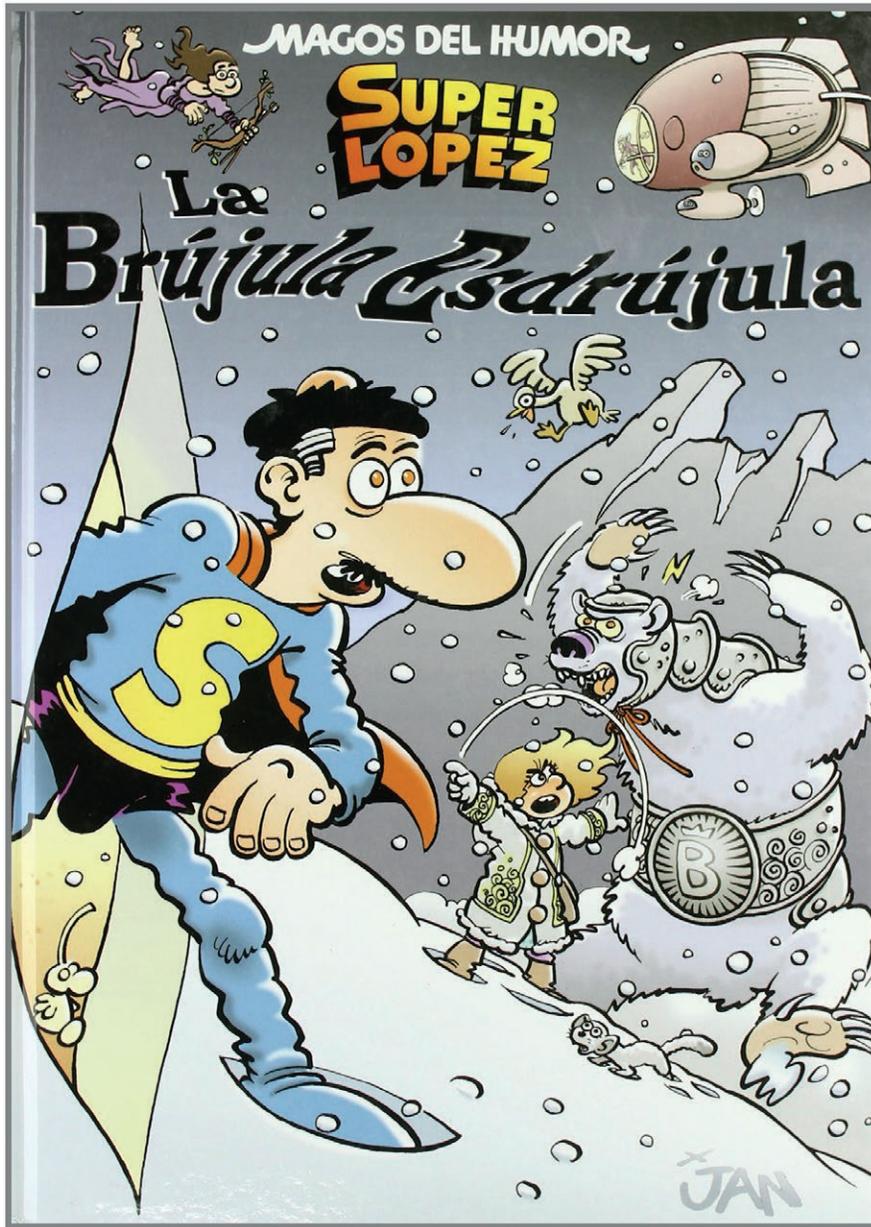


FIG. 8. LÓPEZ, J. *Superlópez. La Brújula Esdrújula*. © Ediciones B, 2008, portada.

Si bien en este caso sí podemos decir que tenemos a un superhéroe combatiendo contra el cambio climático, no deja de ser curioso que la culpabilidad de dicho desastre recaiga en una sola persona (el profesor Avieso), y que esté tratado desde la ficción de jugar a las dimensiones y multiuniversos. Ciertamente es que todo el universo de

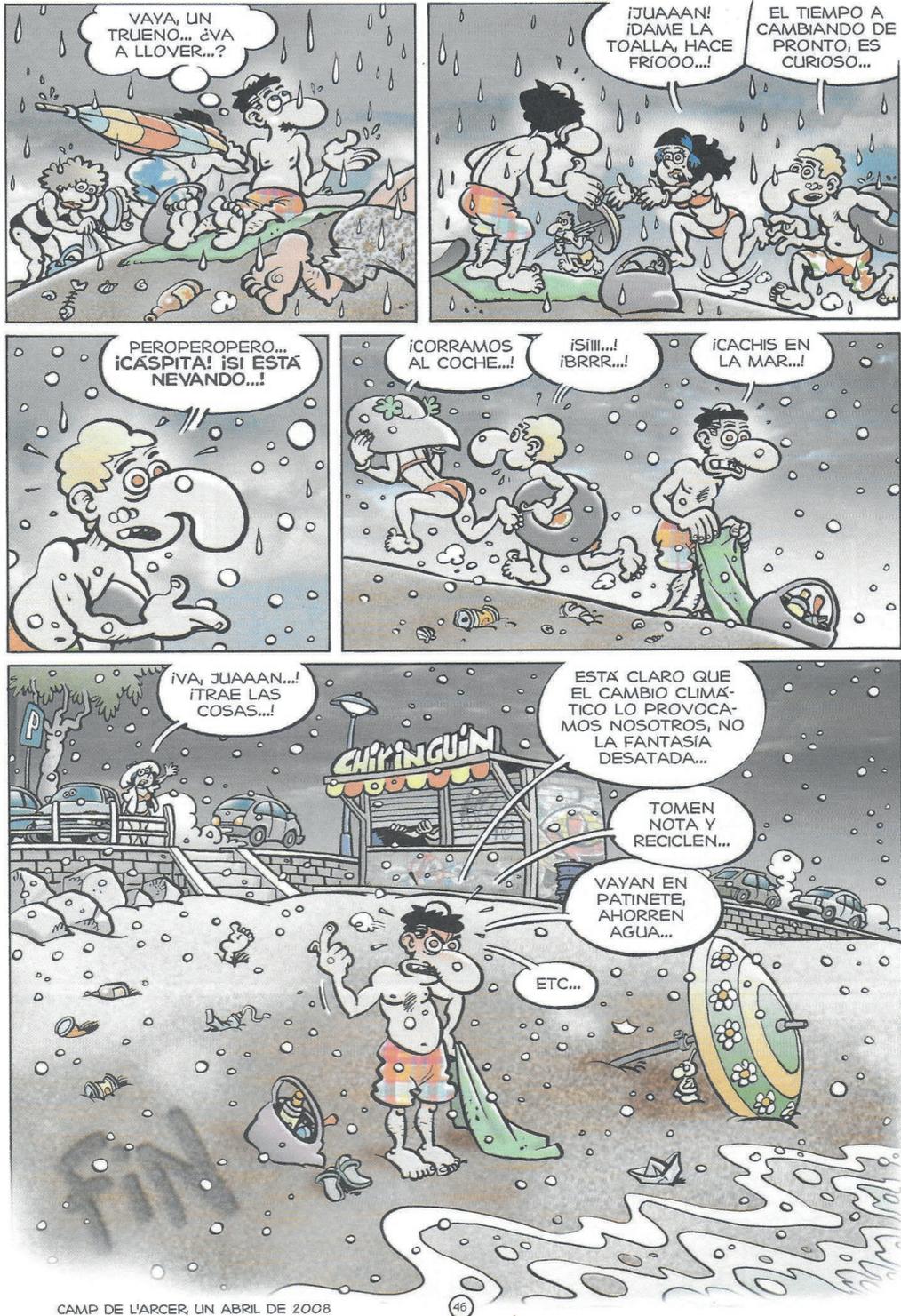


FIG. 9. LÓPEZ, J. *Superlópez. La Brújula Esdrújula*. © Ediciones B, 2008, p. 46.

Superlópez es ficticio, pero al incorporar siempre y de forma sistemática la realidad más inmediata y conocida del mundo real, consideramos que Jan desaprovecha la oportunidad de concienciar a los lectores, primero, al no culpabilizar a las personas de lo que está pasando, y segundo, al trasladar a la ficción un problema muy real que ya en 2008 empezaba a estar en boca de todos.

Solo al final de la historia, y aunque pueda tener algo de *spoiler*, es el propio Superlópez en su papel de Juan López en el mundo real (y no en las dimensiones por las que nos ha llevado en la historieta), en una playa (la de Lloret) con la arena repleta de suciedad y multitud de residuos sólidos, quien reconoce que el cambio climático lo provocan las personas y no la fantasía desatada (ciencia ficción de la historia), e invita a todos los lectores a tomar nota y reciclar, a ir en patinete y ahorrar agua, así como un «etc.» final que abarca muchas cosas y que si uno se fija en estas viñetas finales (FIG. 9), descubre que también encontramos muchos coches saliendo de la playa y emitiendo gases producto de la combustión de combustibles fósiles, o como en las cabinas donde intercambia sus papeles de Juan López a Superlópez, hay unos carteles publicitarios que invitan a las personas a utilizar las papeleras, y así un sinfín de detalles que nos hacen mantener un poco la esperanza de que hay algo más que diversión y aventura en esta historieta.

La historieta consta de 46 páginas ilustradas a todo color. La obra pertenece a la etapa en la que Ediciones B se hizo con los derechos de la anterior editorial Bruguera, y en la que Jan consiguió sentirse más cómodo en la creación del universo de Superlópez.

La frase inicial que acompaña a la historieta es bastante aclaratoria, y viene a ser como una premonición de lo que puede pasar con el cambio climático. Así, atribuida a Taristóteles (el Aristóteles del universo Superlópez), dice: «Matemáticamente, nunca pasará nada... hasta que ya sea tarde».

A modo de conclusión

Ya habíamos adelantado, al hablar de los personajes de Mortadelo y Filemón, que el objetivo de su creador, Ibáñez, pasa primero por divertir y entretener y por ello está más presente, en estas historias, el interés del autor en narrarnos aventuras y desventuras de sus protagonistas, antes que presentar un alegato de denuncia, concienciación o de la necesidad de tomar partido en esta situación. Aunque el cambio climático esté camuflado bajo el disfraz del aparato o invento creado por el profesor Bacterio que permite a su antojo cambiar el clima de cualquier parte a la que se dirija sus ondas; hubiese sido deseable que Ibáñez hubiese incorporado una pizca de acidez y provocación en sus viñetas que hubiesen llamado la atención del lector. Aunque no podemos negarle a Ibáñez su perspicacia (en 1987 ya se empezaba a hablar de la necesidad de preservar nuestro planeta y se abogaba por fomentar la

educación ambiental) y su gran capacidad para trasladar la actualidad y realidad más inmediata en sus viñetas.

A la hora de escribir este artículo, todavía no había salido a la luz un nuevo volumen de esta pareja de agentes que precisamente lleva por título: *El cambio climático*. Estamos seguros de que en esta ocasión los dos superagentes de la T.I.A. sí se enfrentarán al cambio climático sin que este esté disfrazado en forma de aparato trastocador del clima, pues tal y como están las cosas actualmente, no necesitamos de aparatos que vayan más allá de lo que ya de por sí representa el propio problema que nos invade.

En cambio, y aunque casi pasa desapercibida, la propuesta de Superlópez con esa moralina final, esconde de una manera muy sutil, una concienciación y un mensaje de alerta hacia los lectores, que, si bien pasan un poco desapercibidos en el grueso de la toda la trama, el que aparezcan fugazmente al principio y al final de la historia, es mucho más que nada. Así, sin dejar de entretener y divertir al lector, casi subliminalmente se está concienciando del problema del cambio climático, y que más que una fantasía es una realidad que ya se está produciendo.

En este sentido, hay que reconocer que la historia de Ibáñez es de 1987, mientras que la de Jan, al ser de 2008, conecta con una preocupación coetánea tan solo incipiente en la década de los ochenta. Si bien es cierto, como ya hemos comentado, que en esto Ibáñez hubiese podido ser un precursor de la concienciación del problema, hay que reconocerle que el hecho de mostrar las desastrosas consecuencias de un cambio abrupto del clima, pese a que sea en zonas muy focalizadas y puntuales, ayuda a un entendimiento del concepto por parte del lector, y que eso se produzca ya en 1987 es muy de agradecer. Por ello, y aunque con los matices que ya hemos hecho, hay que agradecer a estos dos grandes autores del cómic español que pusiesen su ojo en un tema tan preocupante, para de alguna manera (aunque sea muy sencilla) poner el foco de atención en el lector y sea consciente del problema.

Si bien los ejemplos vistos en la introducción son más directos y pedagógicos, los dos que hemos analizado con profusión en este artículo, merecen mucho nuestra atención pues desde su creación y difusión han constituido un claro ejemplo de que este tipo de cuestiones pueden y deben ser tratadas en el cómic, y que a la vez que se da el entretenimiento y la diversión, se puede concienciar y alertar de los grandes problemas que afectan a la humanidad. El cambio climático es, sin duda, uno de ellos, por lo que debería estar más presente.

Bibliografía

BUSTOS, N. y SÁNCHEZ, F. *Chernóbil. La zona*. Barcelona, Editores de Tebeos, 2011.

CHISLEANSCHI, R. «El lápiz de Quino también retrató el daño ambiental causado al planeta», en *Mongabay, periodismo ambiental independiente en Latinoamérica*, 3 de octubre de 2020. Disponible en: <https://es.mongabay.com/2020/10/quino-mafalda-medio-ambiente-conservacion/>

DE PRO, A. J. «Con Mortadelo y Filemón se aprende un montón», en *Alambique: didáctica de las ciencias experimentales*, n.º 60 (2009), pp. 12-23.

DÍAZ, G. «El cambio climático», en *Ciencia y Sociedad*, vol. 37, n.º 2 (2012), pp. 227-240.

ERTIMO, L. y AHOKOIVU, M. *¡Qué clima tan raro!* Barcelona, Astronave, 2020.

FRAILE, D. *La Página Escarolitrópica Gmnésica de Superlópez*. [Página web]. David Fraile, 2021. Disponible en: <https://www.cachislamar.com/>

—«Superlópez, la supermedianía de acero», en V.V.A.A. *Jan: el genio humilde*. Sevilla, ACyT Ediciones (Asociación Cultural Tebeosfera), 2014, pp. 225-308.

GALLARDO, M. y GARCIA-REYES, D. «Los Objetivos de Desarrollo Sostenible a través de la novela gráfica en la Educación Superior», en *REIDICS. Revista De Investigación En Didáctica De Las Ciencias Sociales*, n.º 9 (2021), pp. 97-114. Disponible en: <https://doi.org/https://doi.org/10.17398/2531-0968.09.97>

GARNER, A. *Matamundos*. Madrid, Akal, 2020.

IBÁÑEZ, F. *Mortadelo y Filemón. El estropicio meteorológico*. Barcelona, Ediciones B, 1987.

LÓPEZ, A. *Cambio climático y sostenibilidad*. Torroella de Montgrí, Panini Cómics, 2008.

LÓPEZ, C. Juan López Fernández. [Página web]. Tebeosfera, 2021. Disponible en: <https://www.tebeosfera.com/autores/jan.html>

LÓPEZ, J. *La brújula esdrújula*. Barcelona, Ediciones B, 2008.

MÁRQUEZ, D. L., HERNÁNDEZ, A., MÁRQUEZ, L. H., y CASAS, M. «La educación ambiental: evolución conceptual y metodológica hacia los objetivos del desarrollo sostenible», en *Universidad y Sociedad*, vol. 13, n.º 2 (2021), pp. 301-310.

MIRALLES, A. y RUIZ, E. *Wáluk*. Bilbao, Astiberri, 2011.

— *Wáluk 2. La gran travesía*. Bilbao, Astiberri, 2017.

— *Wáluk 3. La ruta del Can Mayor*. Bilbao, Astiberri, 2019.

NACIONES UNIDAS. *Convención Marco de las Naciones Unidas sobre el Cambio Climático*. Nueva York, Naciones Unidas, 1992.

PORTELA, C. y SAN JULIÁN, S. *La cuenta atrás*. Pontevedra, Kalandraka, 2008.

QUINO. *Toda Mafalda*. Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1997 [1993].

— *¿Quién anda ahí?* Barcelona, Lumen, 2012.

ROVIRA, J. M., ROVIRA-COLLADO, J., y CONTRERAS-DE-LA-LLAVE, N. «Las olas del feminismo a través del cómic. Una propuesta didáctica», en *Tebeosfera: Cultura Gráfica*, 3.ª época, n.º 6 (2018). Disponible en: <https://revista.tebeosfera.com/documentos/las-olas-del-feminismo-a-traves-del-comic-una-propuesta-didactica.html>

RUIZ, E. «La temática social en el cómic», en *Peonza: Revista de literatura infantil y juvenil*, n.º 103 (2012), pp. 18-25.

SÁNCHEZ, R. «Explotación didáctica de los cómics de Mortadelo y Filemón en ESO mediante GeoHenigmas», en *Tebeosfera: Cultura Gráfica*, n.º 10 (2019), pp. 6.

VILLENEUVE, C. *Módulo de educación ambiental y desarrollo sostenible*. Oviedo, Consejería de Fomento, 1997.



Ante la cementización de la vida: ¡Vamos a la playa!

Faced with the cementization of life: ¡Vamos a la playa!

AZUL MARTINA BLASEOTTO

Universidad del Museo Social Argentino

Azul Blaseotto (1974, Buenos Aires) es artista visual, ensayista y educadora. Master of Arts por la Universität der Künste Berlin, Profesora de Pintura por la Universidad Nacional del Arte de Buenos Aires. Manteniendo un enfoque basado en la investigación con métodos artísticos y la práctica de dibujo documental en contexto, explora y documenta procesos socioculturales vinculados al territorio, los derechos humanos y los derechos de la naturaleza bajo el paradigma del extractivismo. Trabaja con diversos medios, como el cómic, la pintura, la instalación, la intervención performática y la publicación. Es cofundadora del colectivo de investigación y experimentación artístico-activista «Plataforma La Dársena». Desde 2010 registra dibujísticamente los juicios por crímenes de lesa humanidad en Argentina. Su primera novela gráfica, *Vamos a la playa*, fue publicada en 2018. Ha recibido, entre otras distinciones, el Premio 8M/ 2021 del Ministerio de Cultura de Argentina y el Szenario Preis/ 2008 del Festival Internacional de Comix Fumetto. Sus obras se han mostrado en numerosas exposiciones individuales y colectivas desde 1997, entre otras: Museo Ludwig, Colonia; Documenta 12, Kassel y Theater Rampe, Stuttgart, Alemania; Teatro Nacional Cervantes; Centro Cultural Borges; Palais de Glace y Centro Cultural Kirchner, Buenos Aires; KODE 1, Bergen, Noruega; MACBA de Barcelona y Centre del Carme de Valencia, España; SUBTE, Montevideo; Museo de Arte Contemporáneo y Biblioteca Nacional, Santiago de Chile; Galerie Kornschütte, Lucerna, Suiza.

Fecha de recepción: 31 de octubre de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 9 de diciembre de 2021

Resumen

¿Cómo dibujar el mar, atmósfera nunca igual a sí misma e ingobernable? ¿Cuál es la memoria estética del territorio «playa»? ¿Qué operaciones antrópicas ponen en riesgo este territorio? *Vamos a la playa* es una invitación a pensar la especificidad de una geografía determinada dejando de lado la idea universal del litoral marítimo y viajando por las capas de su construcción política y social. En tiempos de cambio climático y crisis social, ecológica y ambiental, la novela gráfica retrata de manera descarnada el paraíso perdido al borde del mar ante el avance indiscriminado y suicida del desarrollo inmobiliario. *Vamos a la playa* tiene que ver no solo con la playa, sino con lo que de playa queda en un mundo dominado por la economía de mercado y la obsoletización permanente de la concepción «Estado de Bienestar». Se investiga el sustrato formal que permite un relato en clave geopolítica del territorio bonaerense marginal. La puesta en página, la variedad de composiciones gráficas y pictóricas, la inclusión de fotografías originales, las citas dibujadas a tomas fotográficas y a pinturas históricas son recursos que buscan explícitamente anclar el relato en un realismo de tipo documental, en paralelo a sostener operaciones discursivas ficcionales. En este ensayo reflexiono sobre las tensiones que marcan el *hacer* (proceso, búsqueda), tanto como el plano simbólico resultante (lo hecho).

Palabras clave: cambio climático, cuaderno de dibujos, novela gráfica, realismo documental, territorio

Abstract

How to draw the sea, an atmosphere never equal to itself and ungovernable? What is the aesthetic memory of the “beach” territory? What anthropic operations put this territory at risk? *Vamos a la playa* is an invitation to think about the specificity of a determined geography, leaving aside the universal idea of the maritime coastline and travelling through the layers of its political and social construction. In times of climate change and social, ecological and environmental crisis, this graphic novel portrays in a stark way the lost paradise by the sea in the face of the indiscriminate and suicidal advance of real estate development. *Vamos a la playa* is not only about the beach, but also about what remains of the beach in a world dominated by the market economy and the permanent obsolescence of the “Welfare State” concept. The formal substratum that allows for a geopolitical narrative of the marginal territory of Buenos Aires territory is investigated. The page layout, the variety of graphic and pictorial compositions, the use of photographs and drawn reproductions of historical photographs and paintings are resources that explicitly seek to anchor the story in a documentary-like realism, in parallel to sustaining fictional discursive operations. On this essay I would like to reflect on the tensions that mark the making (process, search), as well as on the resulting symbolic plane (what is made).

Keywords: climate change, documentary realism, graphic novel, territory, sketchbook

Cita bibliográfica

BLASEOTTO, A. M. «Ante la cementización de la vida: ¡*Vamos a la playa!*», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 17 (2021), pp. 63-83.

Introducción

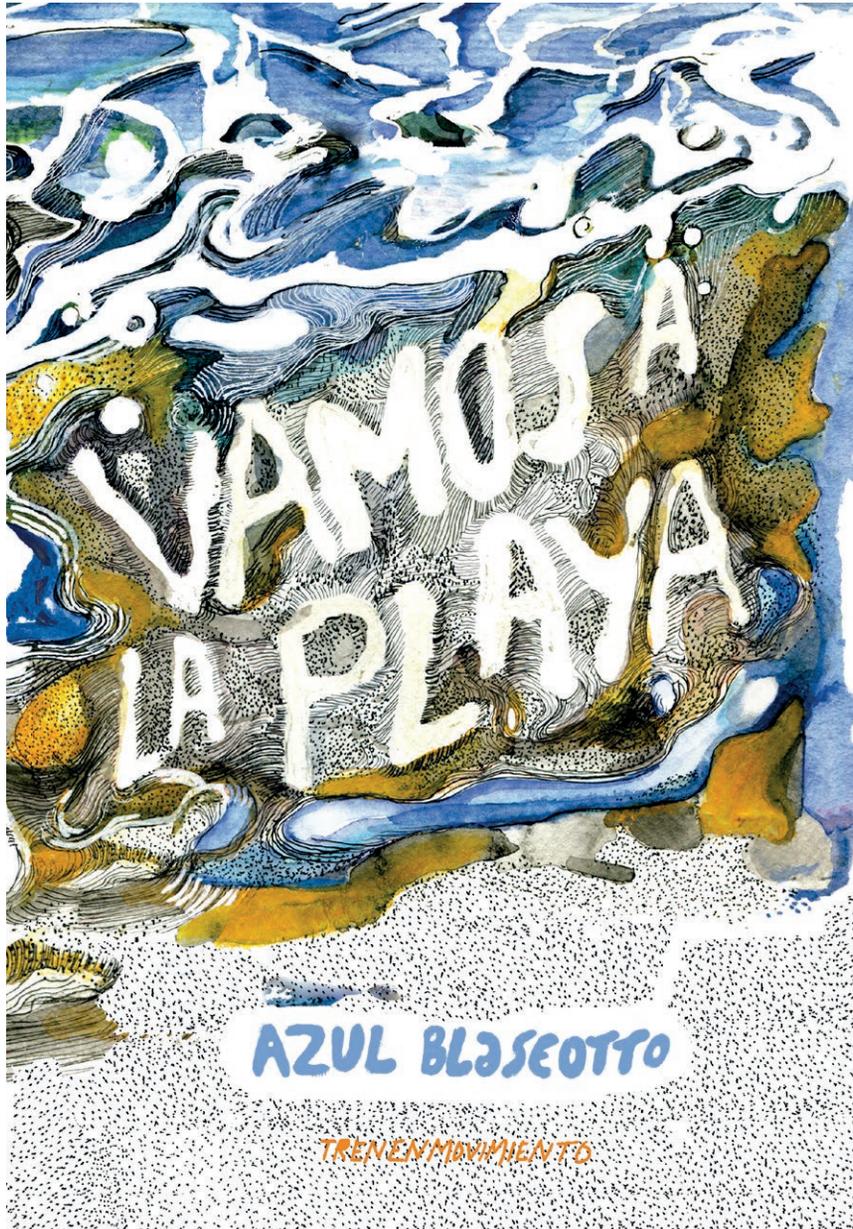


FIG. 1. BLASEOTTO, A. *Vamos a la playa*, 2018. Acuarela sobre papel. Diseño de la portada.

Al principio, siempre hay una imagen. La vida entra por los ojos y yo disfruto del poder de la visión. Mirar el mar es ver la extensión de la vida por donde corre el viento; así, la luz solar, la nocturna y la de la tormenta se reflejan infinitamente en ella. El olor a sal y yodo copa las narinas. Se es invencible y, a la vez, no se existe. Estar en la playa

es formar parte de ese lugar acostado, el horizonte. ¿Dijimos que «al principio siempre hay una imagen»? Tal vez sea inexacto. Lo que hay es el color. El azul-turquesa donde se confunden agua y cielo. La imprecisión, la amplitud, lo silvestre y anárquico. Es un estado de ánimo atmosférico.

Vamos a la playa es una novela gráfica que pivota entre la especificidad de una geografía determinada en su cultura local y la idea universal del litoral marítimo, un acercamiento al paisaje que desde el siglo XVII llamamos «playa». Este género pictórico, inventado por la academia europea, las ciencias sociales occidentales y las clases altas,¹ es tratado en esta novela con un foco particular: la costa en cuestión es ubicable en el hemisferio sur y se desarrolla al márgen de las historias altisonantes.²

Vamos a la playa, nos tararea al oído Donald, un cantante popular. Promete un paraíso: «el mar es limpio y los peces no están heridos».³ Hoy, en tiempos de cambio climático y crisis social, ecológica y ambiental, sabemos que ese paraíso está definitivamente perdido. Nicolás Testoni prologa la novela y refiere a la actitud empecinada de volver a intentar recuperarlo:

No hay escapada a la playa que escape a la promesa de dar, por fin, con algún paraíso olvidado. Hacia él peregrinamos cada verano, sólo para descubrir que nuestra fisonomía es cada vez menos parecida a la de Adán o a la de Eva, que Edén no es más que el nombre de un buen negocio inmobiliario, y que en las arenas bonaerenses quedan pocas chances para «la vida descalzo», con tanto culo de botella agazapado.⁴

La historia, dibujada secuencialmente, sigue la hilación de los apuntes gráficos realizados *in situ* en mi cuaderno de viaje, durante las travesías por la costa de la provincia de Buenos Aires y sus balnearios populares. Santiago García Navarro bien dice en la contratapa que esta obra es una *road movie*, «una película de acción llena de furia». A la intensidad de las pasiones suele representárselas en las historietas como caricaturas. La exageración de los gestos y la síntesis gráfica son recursos populares al momento de emitir mensajes claros y contundentes. En esta novela no hay caricaturas, pero sí el intento de contagiar furia por el desastre cultural y natural en el que han sido transformados los bordes del mar.

La simple decisión de ir de vacaciones se transforma desde el primer minuto en una interrogación acerca de las infraestructuras, las formaciones sociales, las estrategias políticas

¹ Hay una extensa bibliografía que estudia el tema. Al respecto pueden consultarse: MITCHELL, W. J. T. *Landscape and power*. Chicago, University of Chicago, 1994; ALIATA, F. y SILVESTRI, G. *El paisaje como cifra de armonía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2001.

² BLASEOTTO, A. *Vamos a la playa*. Temperley, Tren en Movimiento, 2018.

³ Donald tiene una profusa producción musical relativa a la playa.

⁴ BLASEOTTO, A. (2018). *Op. cit.*, p. 7.

y los modelos económicos que construyen ese territorio y paisaje hoy cotidiano llamado playa. La provocación inicial es en torno del sistema ferroviario, hecha desde el tren al que acaban de subir los protagonistas. A lo que seguirán la política de tierras, la exclusión social, el exterminio de indígenas.⁵

Si al principio hay las sensaciones y percepciones estéticas, la pura emoción y contemplación, durante el transcurrir de la lectura nos asaltan la curiosidad y la intelectualización de aquello que nos convoca emocionalmente. ¿Sobre qué capas está construido este paisaje? ¿Qué operaciones antrópicas lo ponen en riesgo? ¿Cuál es la historia personal de este territorio? ¿Cómo dibujar el mar, atmósfera nunca igual a sí misma e ingobernable? *Vamos a la playa* es, en definitiva, una provocación artística a compartir estos y más interrogantes.

El tren

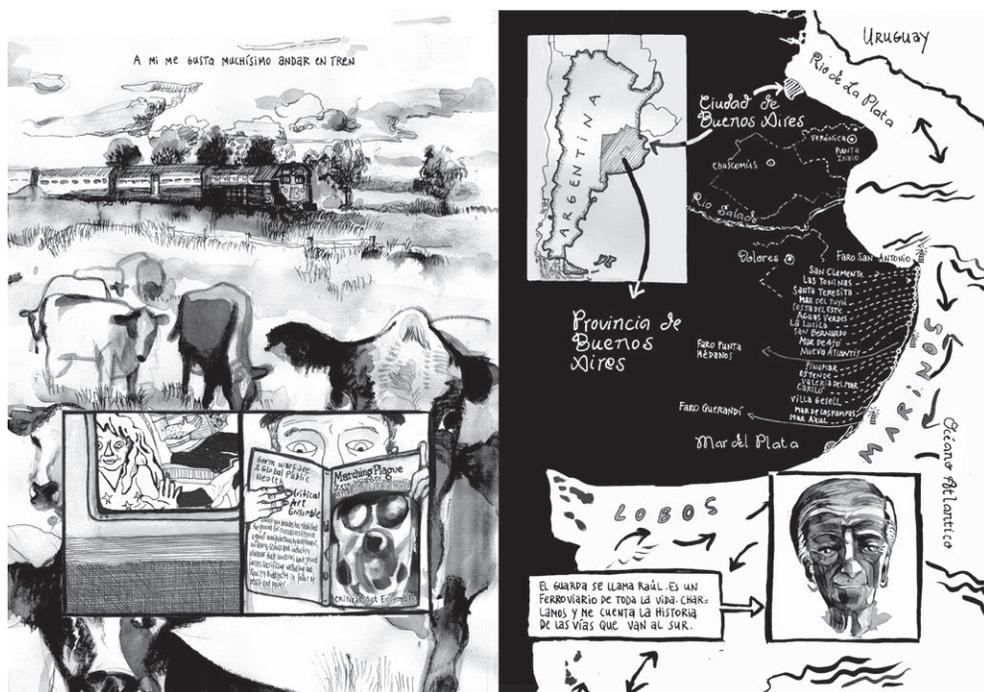


FIG. 2. BLASEOTTO, A. *Vamos a la playa*, 2018, pp. 14 y 15.

Concebí las páginas de la novela a pares, es decir, teniendo en cuenta que cuando el lector o la lectora abriera el libro pudiera desplegar ante sí dos momentos complementarios, la página de la izquierda y la de la derecha. «Al principio siempre hay una imagen», otra vez. En mi modo de relatar, es la imagen la que contiene y soporta al

⁵ *Ibid.*, contratapa.

texto e invita a ver en su interior textos y más imágenes, por donde se mueven los ojos del lector o la lectora. En este par de páginas, catorce y quince, lo que aparece es un retrato panorámico y con detalles de la geografía donde transcurre el primer capítulo de la novela. Una presentación del lugar en tono naturalista desdoblada en dos primeros planos y una vista general (izquierda) confronta al paisaje intelectualizado, el mapa, que geolocaliza la escena y contiene un tercer primer plano (derecha). En la página par vemos «a vista de humano» a los animales observar a los protagonistas, y a la vez, ser mirados por ella. Él mira otra cosa, su mirada se sale de la historia porque está enfrascado en otra, el libro que lee. Por el contrario, en la página impar, el tercer personaje sí mira a los lectores y las lectoras. Mientras que de un lado el mapa representa gráficamente al territorio, el dibujo de paisaje representa su imagen en 3D. El diálogo entre diferentes maneras de mirar es una exploración constante a lo largo de mi trabajo artístico.⁶

En su libro *El lugar común*,⁷ Silvestri sostiene que la geografía como disciplina ha sido escasamente interrogada en clave de «relación íntima» con la literatura y las artes visuales en Argentina. Originalmente, la geografía como disciplina habría sido una suerte de actividad que amalgamaba relatos de viajes, descripciones gráficas y notas periodísticas. En este trabajo retomo y desarrollo un tono *amateur* a la vez que subjetivo. La presente novela hace uso de ese tipo de discurso hasta convertirlo en la cadencia que articula el relato. Formada en las reflexiones analíticas acerca de la producción artístico-documental de artistas y teóricos como Alice Creischer o León Ferrari,⁸ practico en mis obras una suerte de transparentización de la voz propia y método de escritura, más en pos de evidenciar mi lugar de enunciación como autora que como alarde alocutivo. Ninguna posición es inocua. Es necesario tomar posición.

Así, en palabras vertidas en la novela:

A mí me gusta muchísimo andar en tren.⁹

Teniendo en cuenta que el trayecto a la playa desde Buenos Aires puede durar entre cinco y ocho horas dependiendo del balneario elegido, es deseable hacerlo más cómodo y seguro que adentro de un auto. Y respirar un mejor aire que el encerrado de un ómnibus. Pero a la playa se accede casi exclusivamente en auto particular o en colectivo de larga distancia.¹⁰

⁶ Es el caso, por ejemplo, de mi charla de 2017 titulada «Al sur de la ciudad. Una historia hacia arriba», conferencia performática comisionada por y presentada en el Teatro Nacional Cervantes en el marco del ciclo «Territorios en conflicto», coordinado por Gabriela Massuh y Carlos Gamerro.

⁷ SILVESTRI, G. *El lugar común*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.

⁸ Al respecto, ver el cuerpo de obra producido por los citados artistas. También: CREISCHER, A., SIEKMANN, A. y MASSUH, G. *Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun / Pasos para huír del trabajo al hacer*. Buenos Aires, Cooperativa Chilavert Artes Gráficas, 2004.

⁹ BLASEOTTO, A. *Op. cit.*, p. 14.

¹⁰ *Ibid.*, p. 13.

Por eso, esta historia relata cómo es posible llegar a la playa en tren. Aquí aparece el tinte aventurero, aunque sin pretender convertirse en una historia de aventuras. El tipo de páginas como la ya mencionada número 15, dedicada en su mayor parte a un mapa y a exigirle al lector o la lectora su propio análisis de los gráficos expuestos, interrumpe el ritmo aventurero del ferrocarril e introduce una cantidad de informaciones necesarias para completar el cuadro geográfico. El cual, insisto, es de importancia fundamental para poner en práctica la exhortación de Donald de «Vamos a la playa». ¿Cómo llegaríamos a destino si no pudiéramos visualizarlo? A su vez, estas informaciones, o mejor dicho, datos de la realidad, constituyen el momento previo a lo que sucede inmediatamente después.

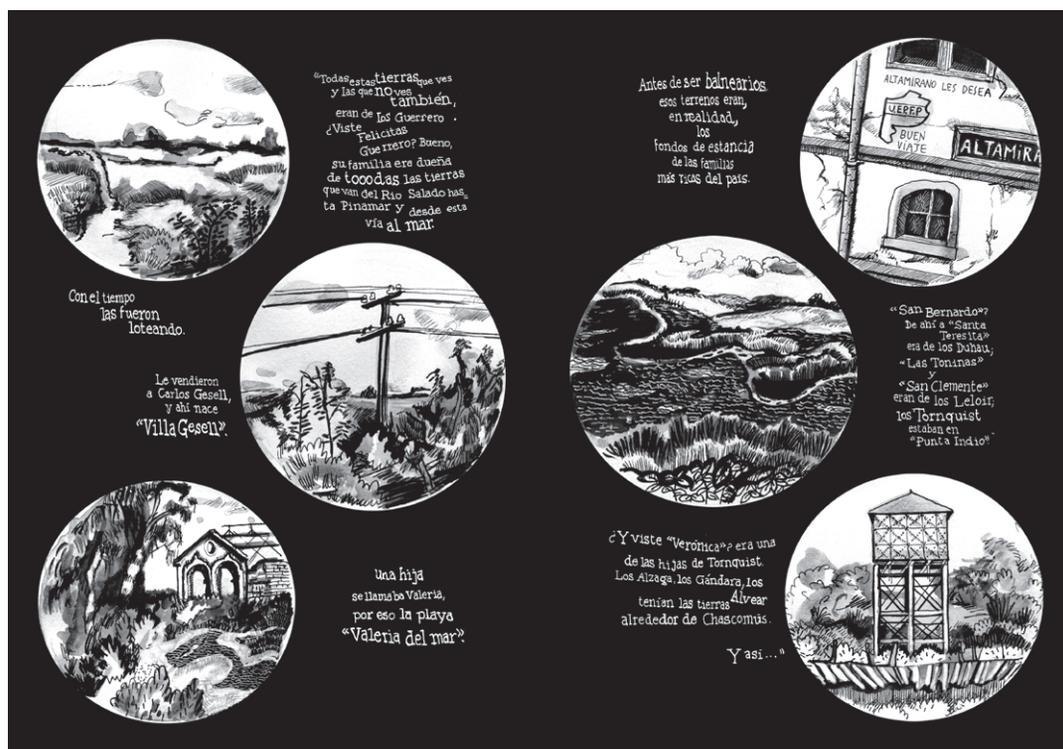


FIG. 3. BLASEOTTO, A. *Vamos a la playa*, 2018, pp. 16 y 17.

Aquí estamos ante una doble página que expone fragmentos paisajísticos, los cuales se suceden en el orden que el lector o la lectora elija darle y sostienen un *racconto* en tercera persona de la historia social que da forma al paisaje natural de la playa a la que los protagonistas se dirigen.¹¹ La voz de la narradora cambia y es asumida por el tercer personaje que fue presentado en la página anterior y personifica al trabajador

¹¹ *Racconto* es usado aquí en sentido fuerte, como técnica narrativa que enumera resumidamente una serie de eventos sustanciales para la narración que se está desarrollando en el presente ante el lector o la lectora.

ferroviario. Raúl existe, no es un personaje inventado, como tampoco su cara es una ideación artística, sino un retrato. Esta operación es subversiva. A contrapelo de como se cuenta tradicionalmente la Historia, decido resaltar la voz del trabajador para narrar la historia de la clase alta.

Otro personaje que apareció en la página anterior es el compañero de ella, el co-protagonista de esta historia. Y lo hace leyendo un libro en inglés del grupo de artistas norteamericanos Critical Art Ensemble, cuyo título, *Plaga en marcha. La guerra de los gérmenes y la salud pública global*, es una pista para un tema que surgirá más tarde en esta historia, relativo a la alimentación. Cumple, asimismo, con el mandato de transparentización del *millieu* cultural de los protagonistas.

En cuanto a la puesta en página, elijo presentarla casi como si de cine se tratara. En el suceder de estas cuatro páginas y el movimiento de planos y ojos que suscitan, también se intercalan las miradas de los sujetos que visionan. Así, el lector o la lectora ve primeramente a la protagonista entrar en diálogo con las vacas, luego adopta el ojo científico de observar una cartografía, para más tarde al dar vuelta la hoja, sumirse en la mirada subjetiva de la protagonista y ver, como si fuera ella, el paisaje. Este aparece representado como horadaciones circulares en un gran plano negro, a *la* Truffaut. En realidad, no se sabe que se está habitando la mirada de ella hasta pasar a la siguiente página, la 18, donde un plano general permite reconocer la ventana redonda en la puerta del tren, a través de la cual la protagonista ve el campo pasar. Los juegos de movimiento de planos son el correlato de los juegos de movimiento en la historia. Quiénes dicen qué, para qué, y a quiénes.

Al realizar este trabajo, se evidenció cada vez más la necesidad de superponer distintas voces, distintas miradas, cambios de plano frecuentes y, como veremos más adelante, también utilizar distintas técnicas de representación. Creo que la vocación de aunar diferentes perspectivas desde la cual narrar la playa es lo que provoca que en una misma novela confluyan variadas líneas de análisis, y sus consecuentes maneras de llevarlas al papel.

Aunque, si bien es una historia con subhistorias, no intenta ser polifónica. Podríamos decir que es un modo de narrar transversal, pero no «democrático». No cabe todo (todo lo concebible alrededor del tema «playa»), solo lo necesario para exponer una idea y su desarrollo. Este grado de complejidad es el que me llevó a encarar el trabajo como «novela», y no como «historieta», pese a que el debate acerca de la ontología de la novela gráfica queda para otro momento y lugar ya que no es lo que me interesa desarrollar aquí.

La inmobiliaria

En este capítulo, *Vamos a la playa* redobra la apuesta por darle contexto social y político a algo tan sencillo y liberador como, suponemos, es irse de vacaciones. También

es un gran rodeo para llegar a destino y un aplazamiento del deseo por el mar para detenerse en su contrario: la vida inerte del cemento.

Parte de la actual crisis ambiental se debe a la gestión en términos infraestructurales de la vida social. Lejos estamos hoy del paradigma higienista del siglo XIX o, cuanto menos, de la revolución *hippie* de los años setenta del siglo XX. El contacto con «lo natural» es módico en las ciudades con exclusivos accesos a *ammenities* en el piso veinte de una megatorre o a paisajes *instagrameables* como fondo de pantalla, y es mortal en los contextos rurales debido a la contaminación por agrotóxicos tanto de las napas como del aire. El caso de la urbanización descontrolada en el litoral marítimo es lo que me interesa destacar, pues, en *Vamos a la playa*.

Retomando el texto de la novela:

Hay un ramal que conecta a Buenos Aires con una playa: Mar del Plata. Pero si hay un lugar dónde no queremos ir, es a Mar del Plata. Decidimos entonces viajar todo lo posible en tren y en algún punto del recorrido bajar y empalmar con un micro a cualquier otro balneario. Elegimos bajar del tren en Dolores. Es la población con más habitantes en el recorrido y supusimos que allí habría alguna conexión local a la costa. Digo «supusimos» porque nadie nos aseguró que fuera así. En internet no figuraba. Tampoco nadie nos atendió el teléfono en ninguna estación de Dolores o Buenos Aires. Ni en San Clemente u otra playa. La planificación de un viaje alternativo al absolutismo de la nafta y el hormigón armado se había transformado en una aventura en sí misma.¹²

Las cuatro páginas a analizar a partir de aquí condensan observaciones sociológicas y estéticas acerca del paisaje inmobiliario que desborda las ciudades e invade pueblos del interior de la provincia hasta llegar al mar, así como una lectura en clave histórica del proceso que lo posibilitó. Recorro para ello a evidencias visuales tales como fotografías propias e históricas, cuadros y periódicos.

La constante es la caminata de los dos protagonistas, quienes, arribados por tren a Dolores, atraviesan el pueblo para tomar el colectivo hasta la playa. Ella y él caminan durante toda la novela. Las conversaciones que mantienen se sostienen en el tiempo peripatético de un andar que casi no puede relajarse. Casi nunca hacen «nada» ni «vacacionan» en sentido estricto. Y cuando sí lo logran, se termina la historia.

En la página par comienza esta historia en un sentido alejado de lo bucólico. Los protagonistas se ven confrontados causalmente en su recorrido a dos formas arquitectónicas diametralmente opuestas de organización del tiempo libre común. Por un lado, un complejo deportivo público y, por el otro, un parque temático privado. Ambos edificios conviven en uno y otro extremo de los cien metros que diseñan un mismo espacio en los catastros urbanos argentinos. Los dos espacios

¹² BLASEOTTO, A. (2018). *Op. cit.*, p. 25.

propositivos escenifican, a su vez, diferentes épocas. El segundo, sin caer en la nostalgia, puede ser visto como una claudicación histórica en lo que hace a derechos adquiridos, como el derecho al esparcimiento y la gratuidad del mismo. Ella va a resumir este proceso en una burbuja de diálogo: «la privatización de la alegría del pueblo».¹³

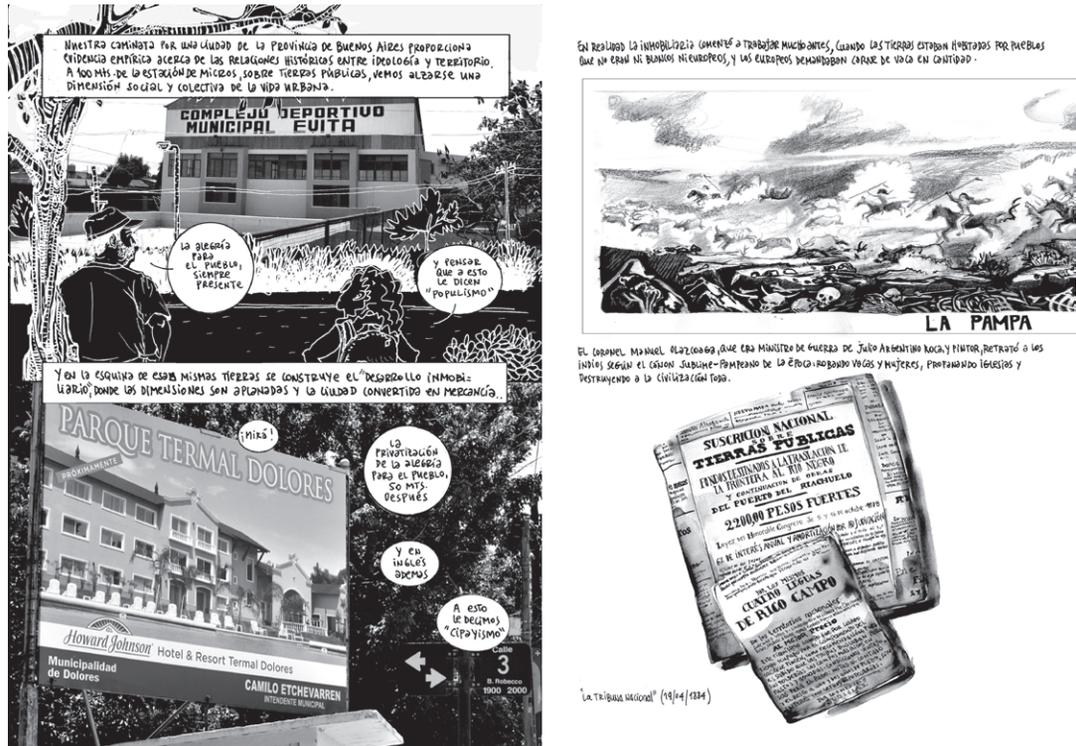


FIG. 4. BLASEOTTO, A. *Vamos a la playa*, 2018, pp. 44 y 45.

En trabajos anteriores he desarrollado el concepto de *subjetividad baldosa* para estudiar las significaciones e implicancias de la urbanización.¹⁴

A la voluntad de cementar todo espacio concebido como un vacío, de completarlo con hormigón, luces, rejas, alarmas, y de darle forma con seguridad, cámaras y garajes, la denominamos «subjetividad baldosa». La misma es una actitud vertical y excluyente, una manera de conseguir máximo lucro en todo lugar.¹⁵

¹³ *Ibid.*, p. 44.

¹⁴ El concepto aparece por primera vez en BLASEOTTO, A. *Negocios inmobiliarios, clase y naturaleza en colores. Cómo construir un museo*. Buenos Aires, Ediciones La Dársena. Unprobema+, 2013.

¹⁵ BLASEOTTO, A. «Una historia de abajo hacia arriba», en MERLINSKY, G. y SERAFINI, P. *Arte y ecología política*. Buenos Aires, CLACSO, 2021. p. 61.

Si bien en esta novela la *subjetividad baldosa* no aparece con su nombre propio, es una de las líneas argumentativas que articula la historia. Porque *Vamos a la playa* tiene que ver no solo con la playa, sino con lo que de playa queda en un mundo dominado por la economía de mercado y la obsoletización permanente de la concepción «Estado de Bienestar». La *subjetividad baldosa* aplanar tanto las protuberancias como los vacíos urbanos, las autonomías espaciales, así en las ciudades como fuera de ellas:

Según el pensamiento político-económico hegemónico actual habría dos clases de vacíos que desembocan conjuntamente en un estuario de prometedoras posibilidades urbanas «modernas» [...]: el espacial y el simbólico. Los espacios verdes urbanos (y periurbanos) como plazas y parques, heredados de la concepción higienista urbana del siglo XIX, sumados a los de la imprevisión y el abandono, como separaciones, baldíos y reservas ecológicas, son vistos por ojos codiciosos como faltos de materialidades y carentes de valor. En una época de urbanización plena, de plena imagen pública erizada de escenas de construcción como visibilización del trabajo y de gobiernos vinculados a las empresas constructoras surge la pregunta: ¿qué hacer con territorios privados de arquitecturas y desaprovechados rentísticamente?¹⁶

El espacio geográfico «playa» puede y, de hecho, está siendo interpretado como «falto de materialidades y valor». Una vez saturada la gran ciudad, el *broker* inmobiliario se traslada a territorios vírgenes donde seguir produciendo valor. Las mismas edificaciones son construidas al borde del mar, las mismas necesidades son trasladadas del entramado urbano al cimiento de arena, idénticos problemas de contaminación lumínica, sonora y sanitaria mudan a distinto clima:

La *subjetividad baldosa* acciona por etapas: desmaleza, entuba, aplanar; arranca, empuja, apisona; proyecta una fantasía y la yergue. Su dominio es hegemónico y transnacional, atraviesa globalmente a las grandes ciudades y pareciera que también es inmortal.¹⁷

Traer a colación la cuestión de la cementización y verticalización de la experiencia habitacional en un trabajo que desde su título alude a otra cosa que me resulta fructífera para establecer el planteo acerca de cómo se está construyendo la vida urbana (y periurbana). En páginas siguientes este contraste vuelve a aparecer, así como el juego entre el dibujo y la fotografía. La página 68 es un ejemplo de ello.

Se espera que la playa sea un espacio otro, distinto a lo urbano. Se fantasea con lo asilvestrado, la precariedad expresada en los elementos naturales, pero no es así. Ahora se puede ir a la playa para vivir la experiencia de una ciudad, podemos visitar San Clemente como si estuviéramos en Miami. Aunque, después de todo, ¿no es precisamente esa deslocalización nuestra experiencia histórica como nación ex-colonia espa-

¹⁶ *Ibid.*, p. 61.

¹⁷ *Ibid.*, p. 69.

ñola? ¿No nació Mar del Plata, madre de todas las playas, como un vástago no reconocido de Brighton, Gran Bretaña?



FIG. 5. BLASEOTTO, A. *Vamos a la playa*, 2018, p. 68.

En libros ya clásicos acerca de la playa asistimos a descripciones ensoñadas y optimistas:

Mar del Plata es hoy calificada expresión del genio creador de los argentinos y habiendo superado su centenario, ocupa un puesto de vanguardia entre las grandes ciudades. Ofrece sin pausa transformaciones integrales y el espectáculo maravilloso de su evolución y su progreso.¹⁸

¹⁸ BARILI, R. *Historia de mar del Plata*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1991, p. 15.

También a otras, más interesantes aún por sus precisiones sociohistóricas:

La real existencia histórica de Mar del Plata tiene su origen en el proceso de acumulación primitiva de los medios de producción a partir de la revolución burguesa de 1810, es decir, en el reparto de la tierra, y a continuación en la consolidación de la primera forma rudimentaria de capitalismo agrario argentino: la producción de carne salada o tasajo.¹⁹

Vamos a la playa presta atención, como se dijo, a las consideraciones estéticas, históricas, geográficas y también políticas del paisaje catalogado como «playa».

Otro aspecto de la página 42 que me parece significativo para este análisis es que está atravesada enteramente por la política en clave ideológica. El primer edificio lleva el nombre de la principal referente mujer de los derechos de las clases más humildes en el país, Eva Duarte de Perón; el segundo porta el desvaído sustantivo del pueblo homónimo, con subtítulo en otro idioma y referencia a un nombre propio con sonido de *shampoo*: Parque Termal Dolores, Howard Johnson Hotel and Resort termal Dolores. El «Complejo Deportivo Municipal Evita» encarna una política de extracción nacional y popular, y funciona desde hace cincuenta años. El parque termal es la alzada de los negocios inmobiliarios transnacionales. La tensión que vectoriza el territorio físico y simbólico es lo que fascina a los dos protagonistas y los impulsa a seguir caminando y reflexionando a lo largo de todo el libro. Allí, ante ellos, «aparecen» los disparadores. Como el dibujo del cuadro de la página impar, la 45, visitado en el Museo Histórico de Dolores, el cual representa el mismo lugar pero en una época muy anterior al edificio público y a la promesa privada.



FIG. 6. BLASEOTTO, A. *Vamos a la playa*, 2018, detalle de la imagen reproducida en pp. 45 y 46.

La inmobiliaria había comenzado a trabajar mucho antes, en el siglo XIX, cuando las tierras estaban habitadas por pueblos que no eran ni blancos ni europeos, y los

¹⁹ SEBRELI, J. J. *Mar del Plata, el ocio represivo*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970, p. 21.

europeos demandaban carne vacuna en cantidad. Esta viñeta (FIG. 6) reproduce la acuarela realizada por el militar Manuel Olascoaga, *La Pampa antes de 1879*. Dividida en dos y desplegada en las páginas 45 y 46, la imagen funciona como una versión patriótica del *Naturgemälde* alemán. En ella vemos a los indios conduciendo ganado vacuno por sobre un campo sembrado de cadáveres. En el horizonte queda solo el viento y el humo de poblados incendiados. Desde el punto de vista de Olascoaga, este sería un retrato realizado siguiendo el canon sublime-pampeano de su época: los indios roban las propiedades de los blancos, sus vacas y mujeres; profanan sus iglesias y destruyen, así, a la civilización en su conjunto.



FIG. 7. Fotografía, archivo personal de Azul Blaseotto. Toma directa de la acuarela enmarcada y realizada por Manuel de Olascoaga y exhibida en el Museo Histórico de Dolores, 2014.

Olascoaga fungió como ministro de guerra durante la presidencia de Julio Argentino Roca, y fue uno de los coroneles en la mal llamada «conquista del desierto», donde desierto es un eufemismo para mesetas, bosques y cuencas habitadas. En paralelo desarrolló una actividad como pintor y topógrafo aficionado, donde lo artístico (por impreciso y libre) prevaleció sobre lo científico-topográfico, y lo militar (por jerárquico y autoritario) dominó lo artístico. Este militar condensó en una sola imagen muchos fenómenos «naturales»: la tragedia de la raza blanca sobre un escenario chato y monótono; lo ominoso a ser extirpado y la promesa de un horizonte vacío para rellenar con inversiones. Extranjeras, naturalmente. Lo constatan, una comprobación entre muchas que aparecen en la novela, los protagonistas ante el cartel Howard Johnson Hotel and Termal Resort Dolores.

Al dar vuelta a la página, se completa la imagen de Olascoaga. Al igual que su precedente, la 46 se resuelve mediante «imágenes fijas», donde el cuadro funciona como viñeta y bajo él, otro método de representación: una foto histórica, aunque dibujada. Esta imagen también encarna una viñeta, pero entre ella y la de arriba no hay secuencialidad. Por oposición, la página 47 sí se resuelve en una secuencia conformada por dibujos y fotografías cerrando el capítulo. Allí él le pregunta a ella qué hace mientras esperan al colectivo a la playa. Ella le responde que dibuja. Dibuja lo que vive: «Dibu-

jo para no olvidarme». Como en Olascoaga, y en otras y otros artistas, los cuadros de situación, los «cuadros de naturaleza», los cuadros que cuentan historias buscan resguardar memorias determinadas. Pero no solo eso.

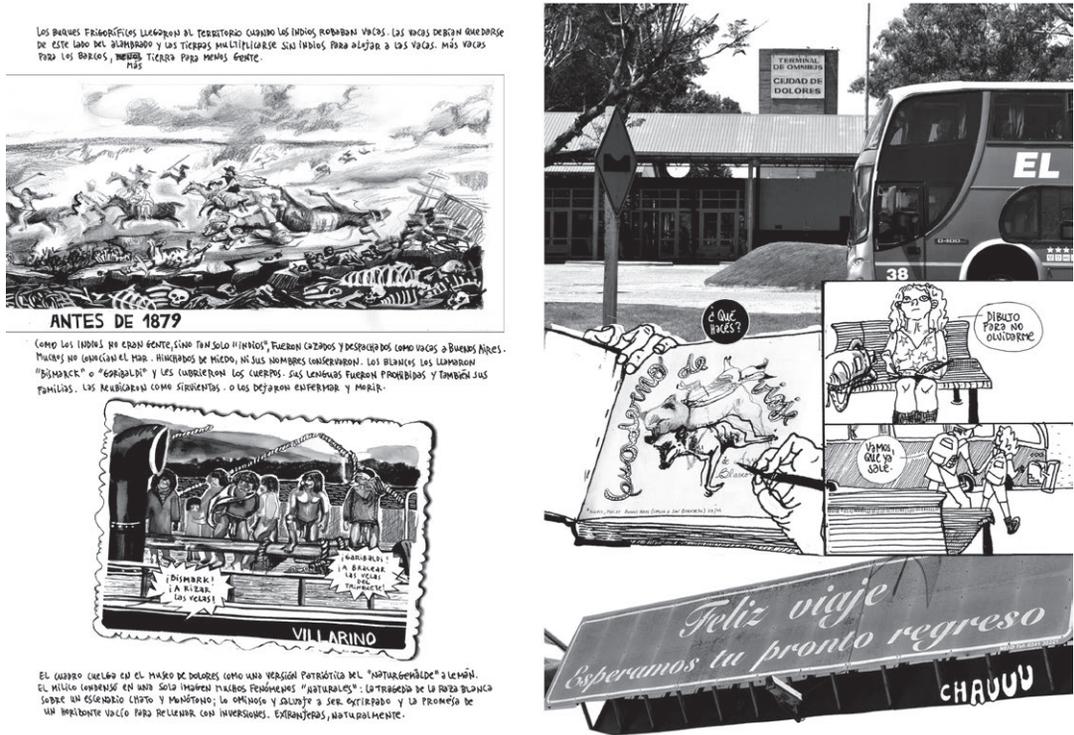


FIG. 8. BLASEOTTO, A. *Vamos a la playa*, 2018, pp. 46 y 47.

Malena Masticchio es geógrafa y en una crítica sobre *Vamos a la playa* vinculó el aspecto social de la práctica geográfica con la memoria estética del territorio:

Berger comienza su libro afirmando que «dibujar es descubrir» y efectivamente el dibujo de Azul muestra un acto de descubrimiento. Descubre la espacialidad bonaerense: ese conjunto de prácticas simbólicas y materiales desplegadas por las sociedades a lo largo del tiempo para apropiarse de un espacio. Relata y reconstruye la historia territorial de la provincia de Buenos Aires con la palabra y con la imagen. El libro narra la multiplicidad, la diversidad y la desigualdad de las prácticas sociales que se conjugan para construir el espacio geográfico: la conquista de la Pampa; la política de Juárez Celman y sus consecuencias para la clase obrera argentina... Historia territorial que permanece, hasta nuestros días, objetivada en el espacio.²⁰

²⁰ MAZITELLI MASTRICCHIO, M. «Vamos a la playa. De Azul Blaseotto», en *Revista Guay* (21 de marzo de 2021). Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/116728/Documento_completo.12358%20-%20Mazzitelli%20Masticchio.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

El mar

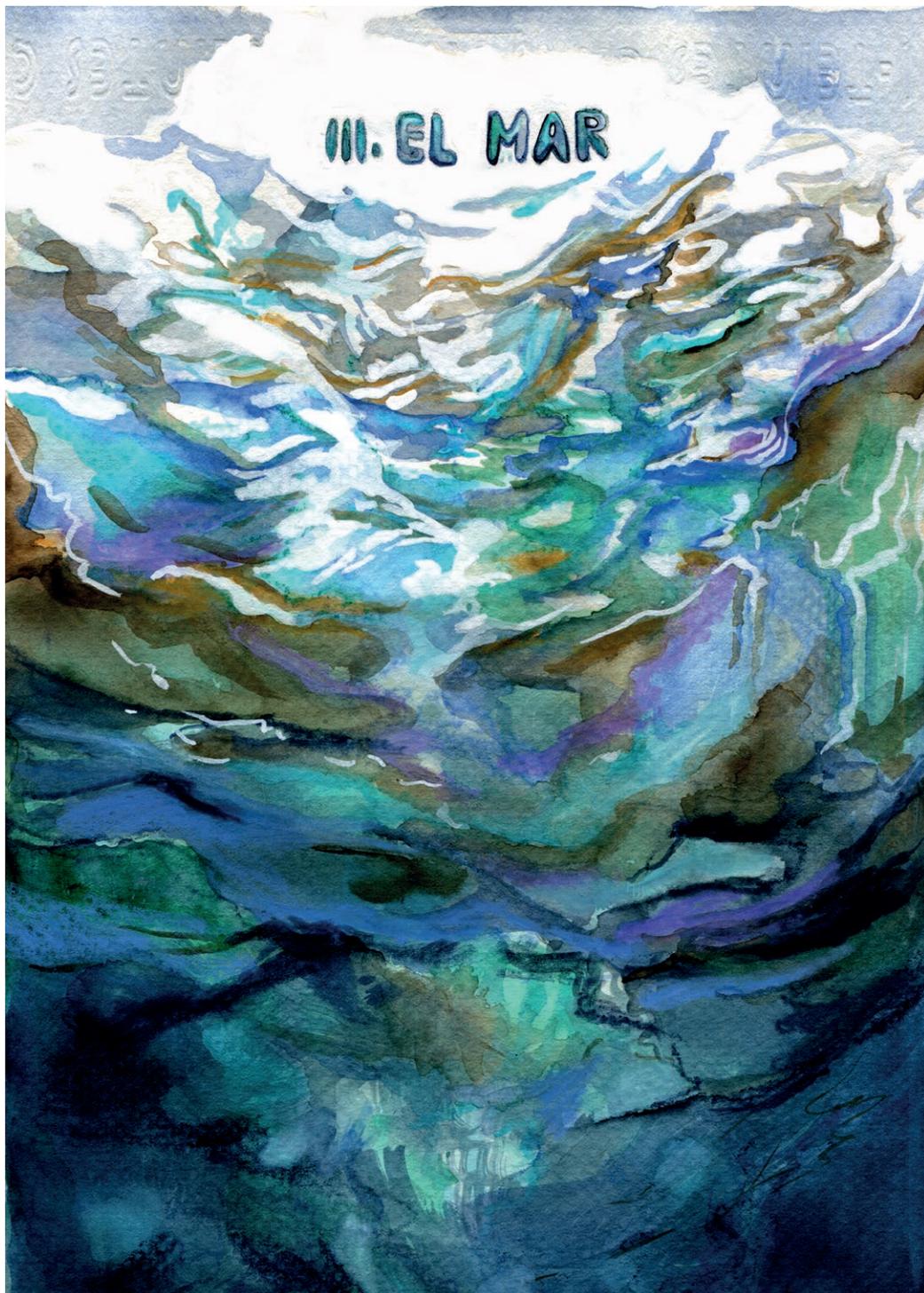


FIG. 9. BLASEOTTO, A. 2016. Acuarela.

Lo inconmensurable. Lo indomable. Lo nunca-igual-a-sí-mismo. Ese es el destino buscado en una playa. Acceder a él le implicó a su autora dibujar un libro que encierra la acción mínima de salir de la ciudad en busca de otra cosa. A los protagonistas les llevó cincuenta de las 128 páginas llegar hasta allí.

El final de la novela da en sus últimos dos capítulos, «El mar» y «Los indios y los alemanes» un giro en su línea argumentativa. A la dimensión sociohistórica expuesta hasta ese momento, decidí profundizar la dimensión personal y subjetiva de las dos personas protagonistas, que son expuestas en detalle, y además se incorporan sus amistades. El retrato se enfoca entonces en el cotidiano playero de la vida de todos estos personajes. En ese lugar, la playa, dibujada como dimensión de la reunión y la amistad (FIG. 10, 11 y 12), se festeja y se festeja con otros y otras.



FIG. 10. BLASEOTTO, A. *Vamos a la playa*, 2018, p. 118.

La playa reivindicada en esta novela es la que se construye como sinónimo de libertad, de reencuentro, de actividades lúdicas en las que se invierte lo máspreciado: el tiempo. Tiempo de espontaneidad y alegría porque sí. En épocas de neoliberalismo, de aislamiento preventivo y espectacularización de la vida privada en redes electrónicas monitoreadas por intereses extractivos, jugar, cantar, cocinar, despojarse de ropas y nadar instituyen prácticas privilegiadas. No se ejercita el canto comunitario como resabio *hippie*, sino como práctica política, auténtica toma de posición de rebelarse contra la cementización de la vida. *Vamos a la playa* no es una mera cita a la canción *pop*, tampoco una incitación a la nostalgia. Es una invitación a imaginar, ya que «al principio siempre hay una imagen», y a habitar los territorios de otra manera que la gestionada por la hegemonía del capital globalizado.



FIG. 11. BLASEOTTO, A. *Vamos a la playa*, 2018,, p. 119.



FIG. 12. BLASEOTTO, A. *Vamos a la playa*, 2018, p. 120.

Bibliografía

ALIATA, F. y SILVESTRI, G. *El paisaje como cifra de armonía*. Buenos Aires, Nueva Visión, 2001.

BARILI, R. *Historia de mar del Plata*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1991.

BLASEOTTO, A. *Negocios inmobiliarios, clase y naturaleza en colores. Cómo construir un museo*. Buenos Aires, Ediciones la Dársena. Unprobema+, 2013.

—*Vamos a la playa*. Temperley, Tren en Movimiento, 2018.

—«Una historia de abajo hacia arriba», en MERLINSKY, G. y SERAFINI, P. *Arte y ecología política*. Buenos Aires, CLACSO, 2021.

CREISCHER, A., SIEKMANN, A. y MASSUH, G. *Schritte zur Flucht von der Arbeit zum Tun / Pasos para huír del trabajo al hacer*. Buenos Aires, Cooperativa Chilavert Artes Gráficas, 2004.

MAZITELLI MASTRICCHIO, M. «*Vamos a la playa*. De Azul Blaseotto», en *Revista Guay* (21 de marzo de 2021). Disponible en: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/116728/Documento_completo.12358%20-%20Mazzitelli%20Mastricchio.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y

MITCHELL, W. J. T. *Landscape and power*. Chicago, University of Chicago, 1994.

SEBRELI, J. J. *Mar del Plata, el ocio represivo*. Buenos Aires, Edhasa, 2011.

SILVESTRI, G. *El lugar común*. Buenos Aires, Editorial Tiempo Contemporáneo, 1970.

TNA / DÍAZ, F. et al. *Territorios en conflicto*. Buenos Aires, Teatro Nacional Cervantes, 2017.



Experiencias gráficas de Chantal Montellier y Ana Penyas para la concienciación medioambiental. La autobiografía subterránea

Chantal Montellier and Ana Penyas' Graphic Experiences for Environmental Awareness. The Underground Autobiography

TATIANA BLANCO-CORDÓN

Universidad de Granada

Tatiana Blanco-Cordón es doctora en Estudios Hispánicos por la Université Clermont-Auvergne y doctora en Didáctica de la Lengua y la Literatura por la Universidad de Málaga. Actualmente es Profesora Ayudante Doctora en el Departamento de Filología Francesa de la Universidad de Granada. Su línea de investigación se centra en el estudio del cómic y otros medios de expresión gráficos. Los principales ejes de su análisis son la *bande dessinée* franco-belga, la historieta española, la aplicación didáctica del cómic y la producción de autoras de cómic contemporáneas, privilegiando el estudio de la autobiografía, el análisis de la interacción, la memoria y la interculturalidad.

Fecha de recepción: 31 de octubre de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 2 de diciembre de 2021

Resumen

Nuestro estudio pretende dilucidar qué recursos iconotextuales se evidencian particularmente significativos en la transmisión del relato eco-crítico. Las novelas gráficas *Tchernobyl mon amour* (Chantal Montellier, 2006) y *Todo bajo el sol* (Ana Penyas, 2021) abordan lo medioambiental desde temáticas y contextos de producción diferentes y, sin embargo, comparten sugerentes mecanismos narrativos. Tanto la técnica del *collage*, en la que se plantea una particular interacción entre dibujo y fotografía, como la «autobiografía subterránea», situada entre lo novelístico y lo experiencial, se muestran determinantes en la densidad y alcance al fenómeno socio-medioambiental propuesto.

Palabras clave: autobiografía subterránea, cómic ecofriendly, eco-crítica, hipericonotextualidad, literariedad iconotextual

Abstract

Our study aims to identify the most significant iconotextual resources in eco-critical narrative. The graphic novels *Tchernobyl mon amour* (Chantal Montellier, 2006) and *Todo bajo el sol* (Ana Penyas, 2021) approach environmental issues from different themes and production contexts and, nevertheless, share suggestive narrative mechanisms. Both the collage technique, in which there is a particular interaction between drawing and photography, and the “underground autobiography”, situated between the novelistic and the experiential, are decisive in the density and scope of the proposed socio-environmental phenomenon.

Keywords: eco-criticism, ecofriendly comic, hypericonotextuality, iconotextual literariness, underground autobiography

Cita bibliográfica

BLANCO-CORDÓN, T. «Experiencias gráficas de Chantal Montellier y Ana Penyas para la concienciación medioambiental. La autobiografía subterránea», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 17 (2021), pp. 84-108.

Introducción

En los últimos años, el interés por la eco-crítica, según fue definida por Glotfelty,¹ se deja sentir en numerosas disciplinas de las ciencias humanas y sociales con la consiguiente modificación de los fundamentos y métodos del conocimiento científico de las denominadas Humanidades medioambientales. El progresivo deterioro de la naturaleza y el incremento de los riesgos medioambientales en la actualidad han favorecido la toma de conciencia y la necesidad de sensibilización de la población, lo que ha propulsado a su vez el trabajo creativo. El auge de la historieta eco-crítica es un fenómeno contemporáneo generalizado que aborda la temática medioambiental en función de lectores, temáticas, ópticas y géneros muy diferentes. Tanto en el mercado franco-belga como en el español, con cierta ventaja del primero, la representación de la naturaleza en la historieta cuenta con una producción en continuo aumento, la cual se ve favorecida y recompensada por la creación de certámenes y premios.²

Paralelamente al aumento de la producción, conviene promover los estudios consagrados a obras de cómic *ecofriendly* que, desde una perspectiva crítica, den cuenta no solo del calado medioambiental en la expresión artística contemporánea, sino de la necesidad de una reflexión en torno al fenómeno desde el ámbito intelectual y académico. La relevancia del estudio de la representación del medio ambiente en la historieta se justifica principalmente por la bidimensionalidad del código narrativo que, gracias a la expresividad de la palabra y al potencial figurativo de lo visual, permite enriquecer la acción perceptiva. A modo de ecosistema, texto e imagen funcionan como organismos interdependientes en un mismo hábitat, que dan lugar a procesos expresivos de gran fuerza simbólica.

Contextualización y objetivos

En este trabajo, nos proponemos llevar a cabo el estudio de dos novelas gráficas que abordan lo medioambiental desde temáticas y contextos de producción diferentes. En su obra *Tchernobyl mon amour*,³ publicada por Actes Sud BD en 2006, la autora francesa Chantal Montellier (1947) propone una ficción centrada en un trabajo de

¹ GLOTFELTY, C. y FROMM, H. (ed.) *The Ecocriticism Reader. Landmarks in Literary Ecology*. Georgia, University of Georgia Press, 1996.

² Citaremos a título de ejemplo: el Prix Tournesol del Festival Internacional de la Bande Dessinée de Angoulême y el Prix Écologique del Prix Artémisa.

³ MONTELLIER, C. *Tchernobyl mon amour*. Paris, Actes Sud BD, 2006.

investigación sobre la catástrofe nuclear de Chernóbil llevado a cabo por la protagonista, Chris Winckler, que reflexiona en la manera de afrontar la redacción de un artículo, encargo del periódico parisino para el que trabaja. Su trabajo se centra en las víctimas, tanto en la población autóctona como en los «liquidadores» venidos de toda Europa para controlar el incendio y despejar la zona de desechos. En el proceso de documentación, la periodista constata el silencio, la manipulación de la información, y la inconsciencia y falta de responsabilidad por parte de las autoridades; tanto los dirigentes rusos, que minimizaban el alcance e impacto del accidente, como las autoridades francesas, que aseguraban que la nube radioactiva no rebasaría la frontera.

En su obra *Todo bajo el sol*,⁴ publicada por Salamandra Graphic en 2021, la autora valenciana Ana Penyas (1987) plantea un relato que, abarcando medio siglo de la historia reciente de España, se centra en el origen, desarrollo y consecuencias del turismo de masas en la costa levantina como resultado de un ambicioso proyecto de especulación inmobiliaria que no tiene en cuenta la sostenibilidad ambiental. Los protagonistas de la historia son los miembros de una familia en diferentes momentos de su vida que, testigos de su tiempo, se van amoldando a la mutación progresiva de su entorno.

A pesar de abordar temáticas diferentes, ambas obras proponen una ficción anclada en un contexto histórico marcado por un ataque medioambiental de gran calado. Aunque el evento central en un caso constituye un golpe inmediato y puntual —la explosión del reactor en Chernóbil el 26 de abril de 1986—, el otro se produce de manera progresiva a través de décadas —la expansión de la construcción en la costa levantina—, y de que uno se produzca de manera supuestamente involuntaria, y el otro como fruto de la intencionalidad, en cualquier caso, ninguno está exento de un deterioro significativo y progresivo del medio natural, causado por la mano del hombre.

El hecho de elegir dos obras dispares en cuanto a la temática y a la dimensión espacio-temporal —quince años de diferencia entre las obras y cuarenta años que marcan dos generaciones independientes de autoras—, radica en el deseo de perfilar el sustrato común de un género historietístico bien extendido que podríamos denominar «historieta eco-crítica» y que alberga modalidades bien definidas. A través de una metodología basada en el análisis de contenido, nos centraremos en el estudio del dispositivo iconotextual de nuestro corpus para localizar y elucidar los marcadores que lanzan una denuncia más o menos explícita en torno a los temas medioambientales y sociales abordados. Nuestro objetivo es, por un lado, dilucidar qué recursos iconotextuales se evidencian particularmente significativos en la transmisión del relato eco-crítico, y por otro, estudiar la posibilidad de que estas dos ficciones sean con-

⁴ PENYAS, A. *Todo bajo el sol*. Barcelona, Salamandra Graphic, 2021.

sideradas autobiografías subterráneas, con las implicaciones que este tipo de relato ejercería en el alcance de la historieta eco-crítica.

Basándose en las conclusiones del psicólogo holandés Jaap van Ginneken, el teórico Jean Baetens defiende la existencia de un marcado componente autobiográfico en muchas de las obras del cómic tradicional supuestamente ajeno a esta tendencia: «les créateurs d'Astérix, Babar, Donald, Tintin et Superman, auraient tous transposé à leur œuvre les problèmes d'identité et les traits de caractère les plus intimes qui étaient les leurs». ⁵ En esta línea, nos interesa observar los efectos narrativos que se derivan de esta modalidad de relato en autoras y temáticas contemporáneas, lo que nos lleva a replantear la cuestión de lo autobiográfico en el cómic y a enriquecer el campo de estudio de la historieta como medio de expresión cultural. Tal y como afirma Baetens:

la restriction de l'autobiographie à la seule question du témoignage ouvertement autobiographique risque de laisser dans l'ombre des facettes passionnantes de la démarche autobiographique, qu'il peut être intéressant de retrouver au niveau de la forme comme au niveau de la fiction. ⁶

A continuación, desarrollamos la manera en que Chantal Montellier y Ana Penyas han concretado su apuesta gráfica destinada a reforzar la conciencia medioambiental de los lectores. La lectura de estas obras nos desvela una serie de elementos estilísticos y temáticos propios de cada autora que fundamentan el impacto del mensaje eco-crítico.

Efecto *collage* e hipericonotextualidad

El contenido documental del corpus elegido es considerable, lo que conecta con la realidad y refuerza los tintes autobiográficos. Las autoras se posicionan como observadoras de su entorno. El doble código lingüístico y visual de la historieta favorece fructuosas relaciones intermediáticas en las que la hipertextualidad y la hipericonicidad cobran protagonismo. Con el objetivo de contextualizar la historia y de anclar la ficción a la realidad, las autoras recurren a técnicas de *collage* consistente en introducir imágenes pertenecientes a otros medios de comunicación, que alterando la unidad

⁵ BAETENS, J. «Autobiographies et bandes dessinées: problèmes, enjeux, exemples», en *Belphégor*, vol. 04, n.º 1 (2004). Disponible en: <https://tinyurl.com/Baetens-autobioBD> «Los creadores de Astérix, Babar, Donald, Tintin y Superman habrían trasladado todos a su obra los problemas de identidad y los rasgos de carácter más íntimos que les eran propios». La traducción de esta cita y las siguientes es propia.

⁶ *Idem*. «la restricción de la autobiografía a la mera cuestión del testimonio abiertamente autobiográfico puede ensombrecer facetas apasionantes del proceso autobiográfico cuyo descubrimiento sería interesante tanto en la forma como en la ficción».

estilística, aportan dinamismo visual al relato, además de dar profundidad al fenómeno socio-medioambiental planteado.

ON N'A PAS SEULEMENT ESSAYÉ D'ÉTOUFFER LE QUATRIÈME RÉACTEUR, ON A AUSSI VOULU ÉTOUFFER LA VÉRITÉ. CEUX QUI ONT PARLÉ DES CONSÉQUENCES DE LA CATASTROPHE, COMME LE SAVANT YOURI BANDAJEVSKY OU L'ÉCRIVAIN SVETLANA ALEXIÉVITCH, AVEC SON EXTRAORDINAIRE LIVRE "LA SUPPLICATION", ONT ÉTÉ CONDAMNÉS À LA PRISON, LA RELÉGATION ET L'EXIL...

APRÈS TCHERNOBYL, LA NOTION DE TEMPS A PRIS UNE DIMENSION RADICALEMENT NOUVELLE. LE TEMPS S'EST TRANSFORMÉ EN ÉTERNITÉ. LA FIN ET LE COMMENCEMENT SE SONT TOUCHÉS. ON VA DANS LA ZONE CONTAMINÉE, ON Y RENCONTRE DES GENS QUI Y SONT RESTÉS EN REFUSANT L'ÉVACUATION : ILS FAUCHENT L'HERBE À LA FAUCON, PASSENT LA SOIRÉE À LA TERRE À LA CHARBUE, ABATENT LES ARBRES À LA HACHE, ESSAIENT DE RÉSOUDRE DES PROBLÈMES ÉNIGMATIQUES, D'UNE COMPLEXITÉ INOUIE, POSÉS PAR TCHERNOBYL, TCHERNOBYL EST UNE RÉALITÉ TOTALEMENT NOUVELLE QUI N'EST COMMENSURABLE NI À NOUS-MÊME, NI À NOTRE POTENTIEL BIOLOGIQUE !

ILS M'ONT ARRÊTÉ POUR UNE RIDICULE HISTOIRE DE POTS-DE-VIN. EN RÉALITÉ, MES RECHERCHES DÉRANGENT.

L'HUMANITÉ N'A RIEN TROUVÉ DE VALABLE POUR SE METTRE À L'ABRI DES DANGERS DE L'ÉNERGIE NUCLÉAIRE... ON NE SAIT TOUJOURS PAS RÉSOUDRE LA QUESTION DES DÉCHETS RADIOACTIFS, NI DE LA SÉCURITÉ... ON N'A RIEN FAIT POUR PROTÉGER LES POPULATIONS...

LA VERITÉ
NOUS LIRE
Le quotidien papier
PDF
Archives

RECHERCHER OK

ACCUEIL ACTUALITÉ INTERACTIF CULTURE OPINIONS VOUS VOYAGES SERVICES CONTACT FORUM

"Le physicien Vassili Nesterenko et le médecin anatomopathologiste Youri Bandajevsky, nous déclare Wladimir Tchertkoff, sont persécutés pour s'être opposés au dogme officiel, en effectuant leurs recherches et en préconisant des mesures de radioprotection, dont les instances internationales refusent de vérifier et de reconnaître la validité. Pour préserver le consensus autour de l'industrie nucléaire, le lobby de l'atome et la médecine officielle condamnent sciemment des millions de cobayes humains à expérimenter dans leur corps des pathologies nouvelles dans le vaste laboratoire des territoires contaminés par l'explosion. Un accord, signé en 1959 entre l'Organisation mondiale de la santé et l'Agence internationale pour l'énergie atomique, empêche l'OMS d'agir librement dans le domaine nucléaire sans l'assentiment de l'AIEA. Les deux agences des Nations unies ne reconnaissent jusqu'à présent que la mort de 32 pompiers des premières heures de la catastrophe, 200 cancers causés par irradiation aiguë et 2 000 tumeurs à la thyroïde comme conséquences de l'accident. Par contre, le Bureau des Nations unies pour les affaires humanitaires partage l'avis de Khofi Annan, qui estime à 9 millions le nombre total des victimes et affirme que la tragédie de Tchernobyl ne fait que commencer."

Propos recueillis par C.W.

FIG. 1. Página de *Tchernobyl mon amour*.
© Montellier & Actes Sud BD, 2006, p. 29.

En el caso de *Tchernobyl mon amour*, las referencias hipericonotextuales a libros y a autores que han denunciado las consecuencias de la catástrofe —*Le crime de Tchernobyl. Le goulag nucléaire*,⁷ de Wladimir Tchertkoff, una de las fuentes documentales centrales de la obra; o *La supplication*,⁸ de Svetlana Alexiévitch—, así como la reproducción fotográfica, aunque ficticia, de páginas de periódico que presentan los hechos más acallados en las tónicas mediáticas imprimen un perfil de veracidad esencial en el alcance de la obra. Montellier da protagonismo a personajes reales que sufrieron la prisión y el exilio por defender versiones de los hechos contrarias a la oficial, como el científico Youri Bandajevsky o la escritora Svetlana Alexiévitch, cuyos rostros aparecen dibujados con un elevado grado de iconicidad (FIG. 1), sobre todo en el caso del científico que posa detrás de una alambrada metálica. El realismo perseguido en el dibujo contribuye a incrementar la cercanía con los personajes y con sus experiencias de vida. En el tercio inferior de esta página, aparece un fragmento del periódico ficticio *La vérité*, cuyo nombre puede estar inspirado en el periódico trotskista francés fundado en 1929. En el segmento propuesto, se denuncia la manipulación de los datos y la represión de los que se oponen al dogma oficial. Sacar a la luz información que supone un riesgo para los intereses de la industria nuclear acarreará problemas a la periodista, además de la censura de su artículo.

Tanto el realismo en el retrato de los autores como la recreación de la portada del periódico corresponden a lo que Marion denomina «transparence photographique»⁹ y que, basado en la «soumission à la figuration mimétique»,¹⁰ facilita el acceso del lector al mundo representado y da sensación de autenticidad. De esta manera, además de rendir homenaje a personalidades ilustres que fueron perseguidas y censuradas, la autora aporta razones contundentes que fundamentan su reivindicación.

La fidelidad en la recreación de la realidad se ve incrementada con la inserción de fotografías, lo que impone un efecto de ruptura del trazo en el conjunto visual. Marion denomina esta técnica de cita fotográfica «degré zero de la trace dessinée»¹¹ y asegura que, al implicar la confrontación de dos materias, puede restar realismo a la obra. El teórico belga habla incluso de anacoluto para insistir en la falta de correlación o de concordancia sintáctica entre ambos elementos. Sin embargo, en los álbumes estudiados, se puede constatar que la contraposición de medios de expresión lanza una llamada de atención al lector ante el hecho de que la ficción se adentra en la realidad histórica. El propio Marion afirma que la transposición gráfica de un modelo fotográfico supone un caso de contaminación transemiótica, el cual «en même

⁷ TCHERTKOFF, W. *Le crime de Tchernobyl. Le goulag nucléaire*, Paris, Actes Sud, 2006.

⁸ ALEXIÉVITCH, S. *La supplication. Tchernobyl, chronique du monde après l'apocalypse*. Paris, J'ai lu, 2004.

⁹ MARION, P. *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*. Louvain-la-Neuve, Académia, 1993, p. 138. «Transparencia fotográfica».

¹⁰ *Idem*. «Sumisión a la figuración mimética».

¹¹ *Ibid.*, p. 128. «Grado cero del trazo dibujado».

temps qu'elle cristallise un effet de réel, [...] produit donc un effet de trace».¹² La autenticidad aportada por la fotografía subraya el deseo de referencialidad y transparencia de las autoras.

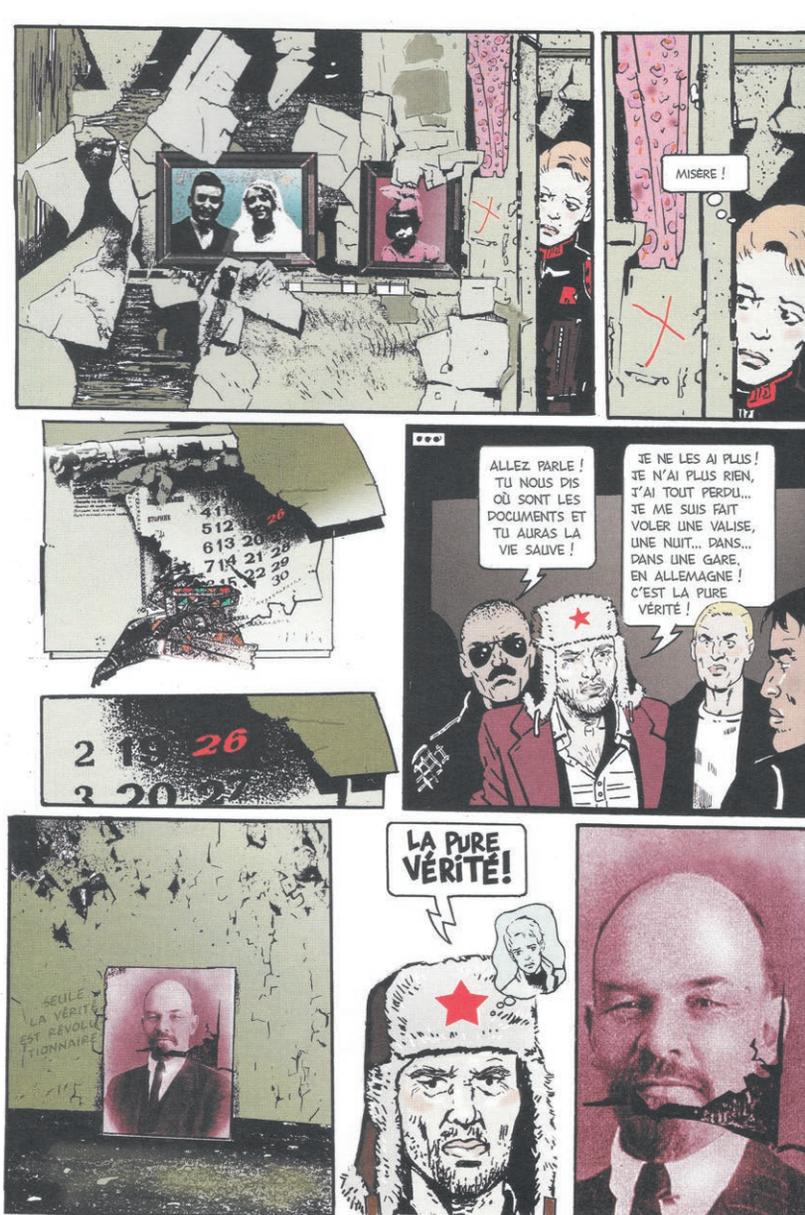


FIG. 2. Página de *Tchernobyl mon amour*.
© Montellier & Actes Sud BD, 2006, p.
114.

¹² *Ibid.*, p. 103. «A la vez que cristaliza un efecto de realidad, [...] produce entonces un efecto de trazo».

En otro fragmento de la obra (FIG. 2), vemos a la periodista en el lugar de la catástrofe asomándose al interior de las casas próximas a la central nuclear. El almanaque de pared con el número 26 en rojo invita al recuerdo al situar el desastre nuclear en un momento concreto de nuestra historia reciente. Las fotografías familiares de las víctimas en portarretratos colgados en las paredes en ruinas por la explosión llevan al primer plano a la población real afectada acentuando el dramatismo de la catástrofe. La inclusión de la imagen fotográfica alimenta la conciencia histórico-social de los lectores. En la misma página, el retrato caído al suelo del líder ruso Lenin junto a su cita pintada en la pared, «Seul la verité est révolutionnaire»,¹³ simboliza el hundimiento de la ideología comunista y la derrota de la verdad. La viñeta con el primer plano del superviviente que tras mentir, y con la intensidad de la letra en negrita, asegura haber dicho «la pure verité!»¹⁴ mientras dirige la mirada directamente al lector —rompiendo la cuarta pared— supone un guiño de la autora ante la costumbre de mentir deliberadamente, práctica que se critica constantemente en la obra. En este fragmento, la lucha por la libertad aparece una vez más como uno de los mayores valores defendidos por Chantal Montellier.

Para mostrar las consecuencias devastadoras del suceso, Montellier apuesta por una estética cruda y descarnada en la que se prescinde de cualquier eufemismo visual. Junto a las imágenes populares rusas que evocan la felicidad de la vida antes de la catástrofe o las escasas escenas de familia en las que reina la normalidad, observamos a humanos y animales deformados por las descargas radioactivas. Miembros desfigurados, protuberancias, quemaduras y rostros —infantiles a menudo— compungidos por el dolor o enajenados por la locura, son solo algunas de las huellas que dan testimonio visual del alcance de la catástrofe. Las montañas de cráneos, la viveza de las explosiones y de las escenas de violencia, intensificadas con un uso generoso de la onomatopeya y de las variaciones tipográficas, recuerdan a los cómics de acción o de ciencia ficción, a la vez que recrean un panorama terrorífico y desesperanzador.

Existen dos elementos gráficos cuya presencia es constante en la obra: el símbolo de la radioactividad y la imagen de una máscara con la boca tapada (FIG. 3). Estos guiños recurrentes en momentos a veces aleatorios de la trama que apelan al inconsciente se encargan de poner de manifiesto la omnipresencia del desastre y de la ley del silencio que la rodea, tanto en la obra como en la realidad. Del mismo modo, las secuencias oníricas contribuyen a acentuar la dimensión fantástica, mórbida y apocalíptica del relato. Los paisajes dantescos y ciertas escenas incoherentes alimentan una historia en la que muy a menudo se borran las fronteras entre lo terrenal y lo infernal. De esta manera, la autora traduce la mordacidad de su discurso y su afán por proponer la realidad sin filtros.

¹³ «Solo la verdad es revolucionaria».

¹⁴ «¡La pura verdad!».

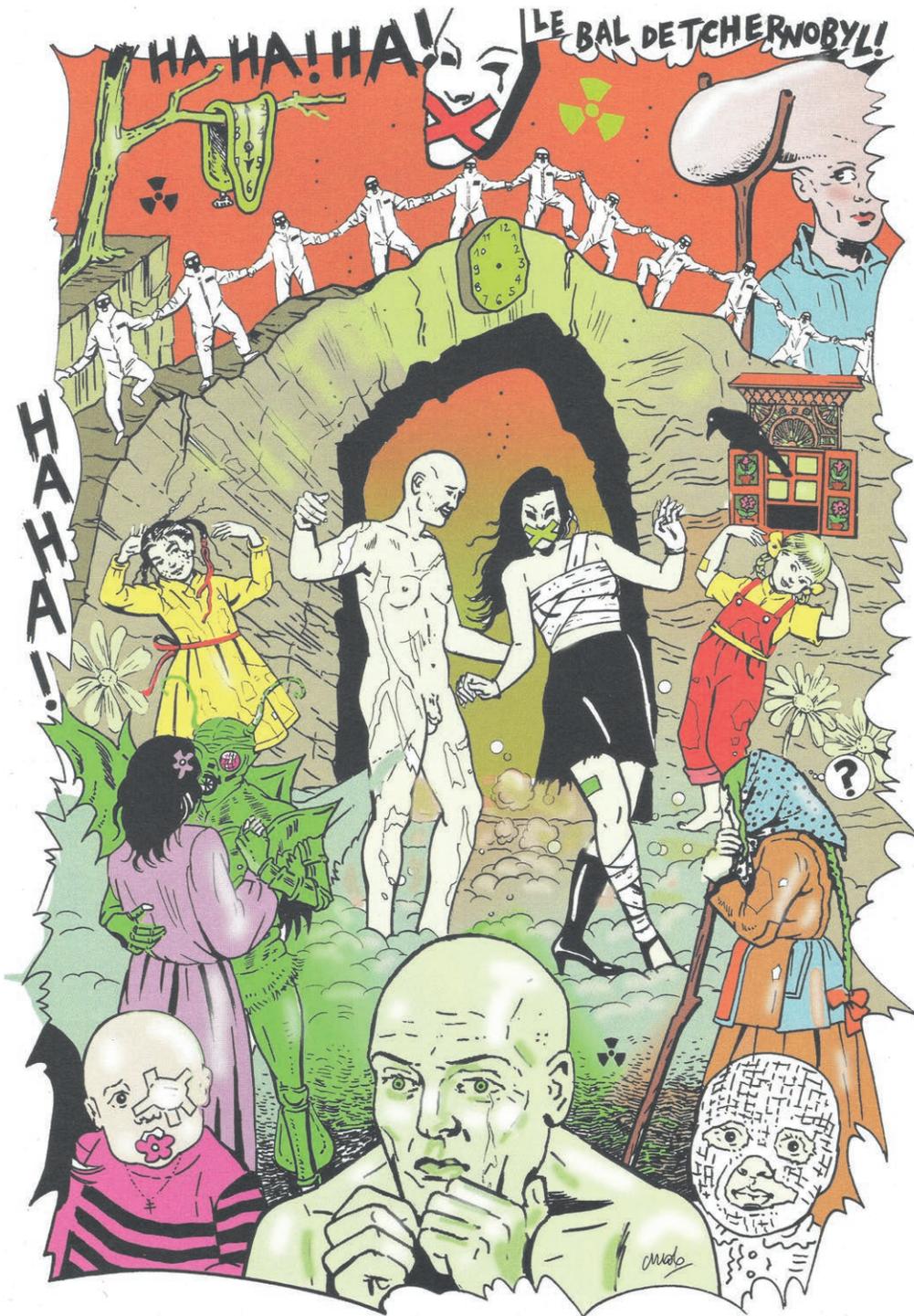


FIG. 3. Página de *Tchernobyl mon amour*.
© Montellier & Actes Sud BD, 2006, p.
120.

En la misma línea de voluntad de veracidad, en la ficción *Todo bajo el sol* se incluyen tanto la imagen como el texto legible de una guía turística¹⁵ de la etapa del franquismo desarrollista que tras la postguerra y la etapa de autarquía promovía la apertura de España hacia lo extranjero, apostando por el turismo como valor clave del pretendido esplendor económico. El contenido de la guía destaca por un lenguaje triunfalista y grandilocuente que, con reminiscencias de los noticiarios del NO-DO, saca a relucir por sí solo lo manipulativo y engañoso de la propaganda en esta época. Destacamos por un lado, la autopromoción del régimen franquista con el objetivo de contrarrestar la mala prensa que tenía en las democracias internacionales («Una guerra para una paz», «artífice de la paz», «un pensamiento político [...] flexible en los detalles»); por otro, el planteamiento de un escenario idílico de hegemonía extranjera («vencer para usted será conocer el terreno que pisa, y pisarlo con soltura y propiedad», «en el trato con sus futuros amigos [...] llevará usted todas las de ganar»). De la misma manera, las imágenes de la guía invitan a una lectura en segundo grado. La imagen del turista toreando (FIG. 4) saca a relucir las acepciones más peyorativas del término *torear* que insinuaría la animalización de los españoles y su sumisión a un poder superior. En cualquier caso, tanto el texto como la imagen marcan la tendencia de los españoles a doblegarse ante lo extranjero por la promesa de riqueza y prosperidad. Estos mensajes implícitos al principio de la obra, que se revelan el germen del turismo de masas actual, vaticinan una relación desigual y marcadamente jerarquizada en la que los ciudadanos españoles quedan subyugados al poder adquisitivo de los turistas extranjeros.

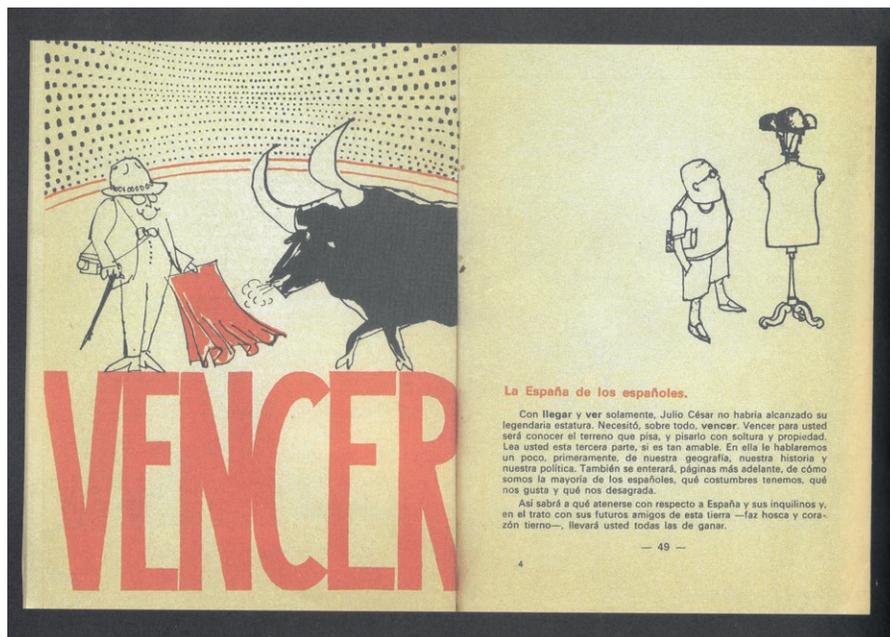


FIG. 4. Página de *Todo bajo el sol*. © Penyas & Salamandra Graphic, 2021, p. 12.

¹⁵ PENYAS, A. (2021) *Op. cit.*, pp. 9-11.

Como hemos visto en la obra de Montellier, la técnica de insertar entre los dibujos fotografías reales ligeramente sobredibujadas produce efectos significativos. En páginas íntegramente dibujadas solemos encontrar el rostro o cuerpo fotografiado de personajes, de manera aleatoria —a menudo, un bebé—. En este caso, la superposición de modalidades visuales heterogéneas, además de aportar un toque de humanidad debido al elevado grado de iconicidad de la fotografía, produce un efecto de extrañamiento que se podría interpretar como el retrato de una humanidad desubicada, en un medio diferente al suyo. Es particularmente significativa de este procedimiento la página propuesta (FIG. 5) en la que el lamento de la abuela («... pero qué pinto yo aquí») resuena en la cara fotografiada del bebé en un entorno visual dibujado, y por tanto, diferente al suyo. En este tipo de *collages*, la mirada de los personajes fotografiados parece proyectar una llamada de atención ante lo insensato de las circunstancias. En cualquier caso, la irrupción de la fotografía en la tónica estética del dibujo produce un efecto de realidad y de confusión a la vez que reviste de intensidad la crítica de la autora.



FIG. 5. Página de *Todo bajo el sol*. © Penyas & Salamandra Graphic, 2021, p. 55.

Además de la fotografía, en *Todo bajo el sol* se incluyen fotogramas pertenecientes a documentales de televisión en los que se plantean problemáticas de actualidad. La imagen y el testimonio de ciudadanos describiendo o dando su opinión sobre acontecimientos clave enraíza la ficción en momentos muy precisos de la historia de España.

Un ejemplo significativo lo constituyen los fotogramas¹⁶ de un vídeo que muestran incendios forestales intencionados que sacan a la luz la cara más dramática del hombre en su lucha por la especulación inmobiliaria. El tono desesperado de la voz en *off* acentúa lo dramático de las imágenes de un monte arrasado por el fuego, mientras el pueblo pide ayuda sin que las autoridades hagan todo lo posible por erradicar la catástrofe.

La singularidad del pueblo del que se habla se muestra en detalles que alcanzan la esfera más puramente lingüística. En *Todo bajo el sol*, el uso del valenciano/catalán aporta un toque de color muy significativo en las conversaciones bilingües en el seno de una misma familia. La permanencia de uso de la lengua local en los mayores frente al uso generalizado del español entre los jóvenes pone de relieve la progresiva pérdida de la tradición y la hegemonía de la globalización lingüística como signo de modernidad. En *Tchernobyl mon amour*, la presencia frecuente de palabras en caracteres cirílicos aporta también una atmósfera genuina que enriquece la dimensión emocional y costumbrista de la obra. En ambos casos, el recurso a variedades lingüísticas autóctonas favorece el acercamiento de la ficción a la realidad.

Y volviendo a la coexistencia de técnicas visuales divergentes, el álbum de Ana Penyas se va construyendo mediante los contrastes, concretamente, la oposición entre tradición y modernidad. Esta oposición se deja ver en paisajes, costumbres, modas, marcas, carteles y pintadas murales callejeras, pero es sobre todo en los paneles publicitarios donde la evolución muestra su lado más devastador. La intención crítica de *Todo bajo el sol* queda patente a través de la lectura de los carteles publicitarios que en los ocho capítulos correspondientes a años concretos de la segunda mitad del siglo xx y principios del XXI dan cuenta de los cambios acaecidos desde los años sesenta hasta la actualidad. A pesar de los cambios en el paisaje y mobiliario urbano marcando el paso del tiempo y la acción invasiva del hombre sobre la naturaleza, los paneles publicitarios permanecen intactos, presentándose reiterativamente a lo largo de la obra en una misma viñeta doble en la mitad superior de la doble página.¹⁷ Con este sistema de trenzado,¹⁸ se sustenta una de las bases críticas más irreverentes de la obra, al representar gráficamente la perpetuación de un poder tiránico bajo un aparato de propaganda.

En 1969, los carteles eran propagandísticos al hacerse eco del supuesto mantenimiento de la paz tras la guerra civil, lo cual sería ciertamente discutible teniendo en cuenta la dura represión por motivos políticos, entre otros, que en muchos casos y hasta los últimos momentos del franquismo concluía con la pena capital. La publicidad de consumo empezaba a despuntarse con productos básicos de tipo alimentario aunque no de primera necesidad, como los refrescos. La última parte del eslogan «Naranja y limón. 1, 2, 3» parece marcar la señal de despeje de un camino de consumo impar-

¹⁶ PENYAS, A. (2021). *Op. cit.*, pp. 82, 83.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 20, 21, 42, 43, 78, 79, 114, 115, 136, 137.

¹⁸ GROENSTEEN, T. *Système de la bande dessinée*. Paris, PUF, 1999, pp. 173, 174.

ble que se verá a lo largo de la obra. En 1987, uno de los lemas «España. Todo bajo el sol» (FIG. 8) —que da título al álbum— junto a la imagen de cuerpos femeninos casi desnudos propone la imagen de un destino turístico marcado por la liberación sexual. Pocos años después de la agitada transición, el lema «El futuro ya» o la publicidad de una discoteca-pub subrayan las aspiraciones de una sociedad que desea demarcarse de los largos años de estancamiento y de obscurantismo. En la década de los noventa, en 1996, la publicidad se hace eco del individualismo que va imponiéndose en la nueva sociedad. Lemas como «Pon tú los límites», «La noche es tuya» o «Ahora es tu momento», junto a imágenes idílicas y sugerentes, subrayan que el mantenimiento de la paz ya no constituye una prioridad. En ese momento, se fomenta la diversión y el placer individual favorecido por el consumo de alcohol y otras drogas. A partir del siglo XXI, el grado de consumismo crece exponencialmente al orientarse a la adquisición de bienes inmuebles («Green Residencial», «Solicita préstamos»). La sublimación del turismo de larga distancia («Descúbrete en Machupichu») y de la importancia de la moda para la realización individual («Colección verano. Sé un hombre nuevo») son algunos de los reclamos publicitarios que subrayan la mutación de una sociedad cuyo bienestar ha pasado del anhelo de paz a necesidades materiales cada vez menos indispensables y más ambiciosas, las cuales se oponen totalmente a un desarrollo sostenible. A partir de los noventa, los carteles divulgativos de la acción de la Unión Europea en el fomento de las obras públicas son muy significativos, pues bajo lemas eufemísticos que subrayan el apoyo económico («dinamizar las zonas urbanas en crisis», «gracias a la iniciativa comunitaria»), la autora evidencia también la voracidad de las instituciones en el desarrollo urbanístico al margen de la conciencia medioambiental.

Con esta presentación secuencial o en trenzado de carteles publicitarios, Penyas consigue un efecto de gran fuerza expresiva. Su crítica muestra que, en cierta medida, el trasfondo dictatorial del franquismo permanece vigente, aunque metamorfoseado. Al igual que durante la dictadura franquista, detrás de los eslóganes publicitarios marcadamente manipulativos, se esconde un poder totalitario que dirige coactivamente las relaciones sociales, solo que en la actualidad la falta de libertad individual y colectiva aparece desdibujada por el carácter supuestamente natural del deseo de consumo y de cumplir sueños inagotables que, por otro lado, resultan inalcanzables para la mayoría. A través del dispositivo iconotextual, Penyas critica esta nueva ética de tipo hedonístico en la que se vende que hay que aprovechar la vida, viajar y divertirse frenéticamente, según sintetiza el sociólogo Lipovetsky:

Dans un monde qui voue un culte au marché, à l'argent, à l'efficacité, nous ne connaissons plus que l'immédiateté du désir, le jetable, la précipitation en toutes choses [...] le capitalisme a fait éclore une culture "néo-barbare" nous entraînant sur la pente de la dé-civilisation détruisant la grâce des belles formes, le savoir-vivre et le savoir-contempler dans la lenteur.¹⁹

¹⁹ LIPOVETSKY, G. *Plaire et toucher. Essai sur la société de séduction*. Paris, Gallimard, 2017, p. 20. «En un mundo que rinde culto al mercado, al dinero, a la eficacia, ya solo conocemos la inmediatez

La secuencialidad de carteles publicitarios propone una crítica diacrónica de la sociedad hipermoderna que renuncia a su singularidad y a su naturaleza intrínseca en aras de satisfacer las ansias de consumo, lo que supone un yugo para la sostenibilidad medioambiental. Aunque el evento que Chantal Montellier denuncia no se forja progresivamente a lo largo de décadas, sino súbitamente en un momento concreto, el carácter diacrónico en la crítica es evidente pues en su tarea de investigación como periodista encargada de recordar la catástrofe veinte años después, Chris Winckler recrea testimonios, vivencias y datos que a lo largo de los años han permanecido a la sombra de la versión oficial. El espíritu crítico e inconformista de la periodista permite ir desvelando los hechos de manera progresiva.

En cualquier caso, la introducción de recursos hipericónicos e hipertextuales, que fundamentan la técnica narrativa de las autoras, refuerza la «literariedad iconotextual» de la obra según la denominación propuesta por Alary, pues ponen de realce la especificidad intersemiótica del cómic y, en definitiva, una literariedad que además del texto, da cabida a la imagen. La hipericonotextualidad materializada en la técnica del *collage* se reviste de gran interés, pues tal y como asegura Alary, «de este modo, se solicita al lector, obligándole a emprender otras lecturas y pesquisas fuera del relato [...] una función formativa que nos incita a ampliar nuestros conocimientos, nuestro bagaje cultural y a ejercitar nuestras facultades críticas».²⁰ A través de estas técnicas de la narrativa visual, las autoras solicitan una implicación histórica y social por parte de los lectores que fundamenta el sentido de la historieta eco-crítica. Por otro lado, a pesar de recurrir a la fotografía, el efecto de trazo del que habla Marion termina haciéndose palpable, y por consiguiente, «l'imitation photographique est donc indirectement porteuse de réflexivité».²¹ La reflexividad derivada de la demostración figurativa se inscribe en la introspección de las autoras y en su original apuesta narrativa.

Autobiografía subterránea

La lectura de las obras de Ana Penyas y Chantal Montellier da muestra de un elevado grado de compromiso personal que lleva a estas autoras a reivindicar en primera persona —abierta, pero implícitamente— la función del arte como herramienta de concienciación sociopolítica, además de meramente estética. En los dos álbumes estudiados, Montellier y Penyas escriben en tercera persona experiencias de vida pro-

del deseo, lo desechable, la precipitación en todo [...] el capitalismo ha hecho surgir una cultura “neo-bárbara” que nos conduce empicados a la des-civilización que destruye el encanto de los buenos modales, la educación y la capacidad de observar desde la calma».

²⁰ ALARY, V. «La literariedad iconotextual en la novela gráfica hispana: prolegómenos», en *Caracol*, n.º 15 (2018), pp. 26-51. Disponible en: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i15p26-51>

²¹ MARION, P. *Op. cit.*, p. 139. «La imitación fotográfica es entonces portadora de reflexividad indirectamente».

pías. Sus autobiografías subterráneas se inscriben en un punto entre lo novelístico y lo experiencial que implica singulares efectos narrativos. En palabras de Lejeune, «cette zone “mixte” est très fréquentée, très vivante, et sans doute, comme tous les lieux de métissage, très propice à la création».²²

Al igual que la protagonista de *Tchernobyl mon amour*, su autora, Chantal Montellier, con motivo del vigésimo aniversario de la catástrofe nuclear, recibe el encargo editorial de redactar un trabajo sobre el acontecimiento y se debate en la manera de afrontarlo. Ambas, autora y personaje, ponen de manifiesto que gran parte de la información relevante referente al suceso se encuentra sujeta a la *omertà* o ley del silencio que, como en la mafia italiana, impera en el discurso oficial, y va a suponer un escollo en la labor de las autoras. Por otro lado, en esta obra, la crítica social no permanece en los confines de la catástrofe, sino que se extiende a otros casos de dominación injustificada. Además de la manipulación de los datos por parte de las autoridades o la falta de libertad de prensa, se reprueban temas como la supremacía machista y la vulnerabilidad de la mujer en el ámbito privado y profesional. El álbum, que se articula en torno a los pensamientos de la heroína en la elaboración de su artículo, se posiciona como abanderado de la verdad. Aunque la referencia a hechos reales se alterna, de manera continua, con los episodios de ficción, los hechos en torno a personajes inventados están fuertemente impregnados de la ideología de la autora que critica la instrumentalización de la catástrofe a través del bloguero Bill Tcheniau o del artista Nikolai Bielski, que expone en la Place des Vosges, símbolo del lujo y del poder. Las idas y venidas entre realidad y ficción contribuyen a anclar el relato a un acontecimiento capital en la historia del siglo xx y a crear cierta confusión entre lo verdadero y lo falso. Esta ambigüedad establece un paralelismo con la atmósfera de desinformación que rodea la catástrofe de Chernóbil y, a la vez, sitúa a la autora como personaje latente dentro de la ficción.

La vida y obra de Chantal Montellier están fuertemente ligadas a la denuncia de la injusticia social en el mundo contemporáneo. Montellier pertenece a la generación de autoras de cómic de ideología feminista, aunque muchas renieguen de la etiqueta, que formaron parte de la revolución de Mayo del 68 y que detentaron un discreto éxito en el panorama artístico y cultural del momento, a la sombra de la popular y aparentemente única mujer en la esfera de la BD franco-belga, Claire Bretécher. En una entrevista telefónica reciente,²³ al preguntarle por su trayectoria como autora de cómic, comprobamos su marcada actitud de combate y la mordacidad de su discurso. La autora critica con vehemencia temas como el sexismo en el mundo del cómic, que acusa de ser un medio de expresión poco intelectual, dominado en su mayoría por la derecha católica. Desaprueba un inquietante adormecimiento de la población ante las

²² LEJEUNE, P. *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris, Seuil, 2005, p. 44. «Esta zona “mixta” es muy frecuentada, muy viva y, sin duda, como cualquier entorno de mestizaje, muy propicia a la creación».

²³ C. Montellier, comunicación personal, 30 de septiembre de 2021.

numerosas injusticias sociales y políticas. Reconoce que Mayo del 68 le permitió hacerse adulta políticamente, sin embargo, se siente decepcionada porque las libertades conseguidas no han dado los frutos esperados. La autora no se explica el inmovilismo y la falta de reactividad de la población en la actualidad, a pesar de que los niveles de control y de injusticia sociales han incrementado con respecto al Mayo francés. Asegura que tanto su discurso como su obra son a menudo acallados y censurados, por ser considerada «la estalinista de turno». Aún sigue mostrando su indignación ante el cierre de la revista *Ah! Nana...* —de la que sólo se publicaron nueve números entre 1976 y 1978— «por una ley de la comisión de vigilancia y control de publicaciones destinadas a los jóvenes —una ley aprobada el 16 de julio de 1949 que se aplicaba a una revista de 1978 hecha para adultos».²⁴

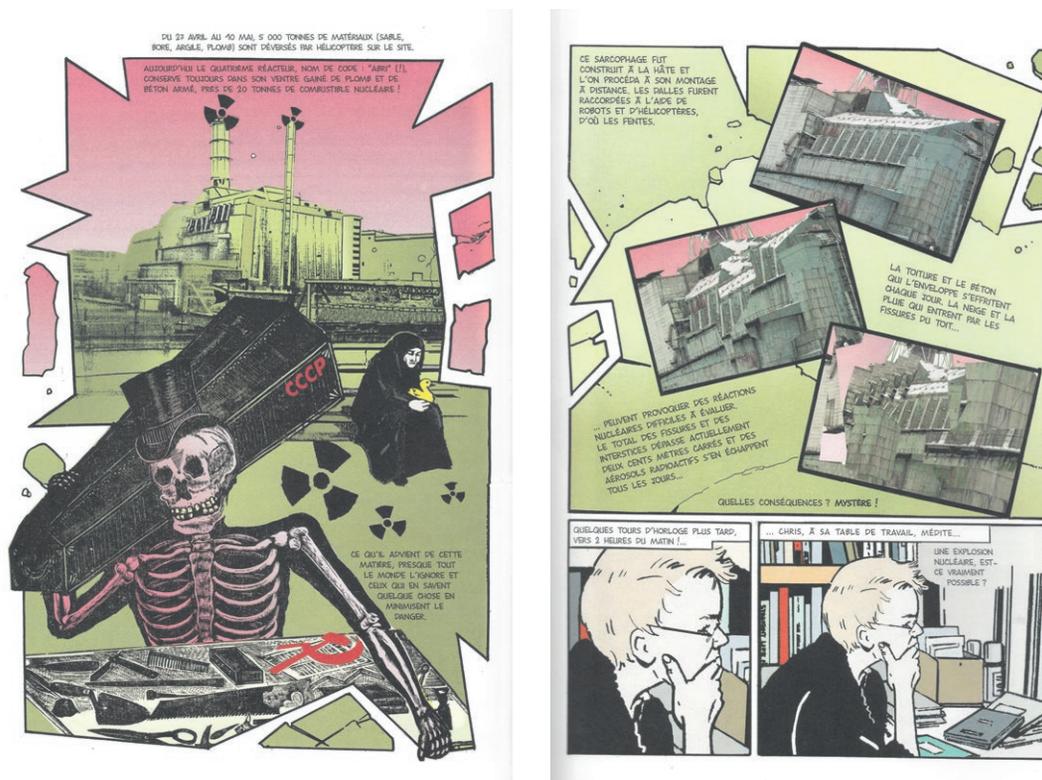


FIG. 6. Doble página de *Tchernobyl mon amour*. © Montellier & Actes Sud BD, 2006, pp. 26, 27.

En sus entrevistas publicadas, así como en el primer tomo de su autobiografía dibujada, *La reconstitution*,²⁵ Chantal Montellier sigue reiterando su posicionamiento y

²⁴ CORTIJO TALAVERA, A. «Mirada y representación del cuerpo femenino en el cómic francés: las autoras de «Ah! Nana»», en *Diablotexto Digital*, n.º 1 (2016), pp. 139-167. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/8859>

²⁵ MONTELLIER, C. *La Reconstitution. Livre 1*. Paris, Actes Sud. L'An 2, 2015.

su carácter combativo en todo momento lo que le ha valido, tal y como ella misma reconoce, la marginalización de su obra: «autora *engagée*, en el sentido más literal del término, ha pagado el precio de su compromiso por convertirse en una autora con un discurso incómodo y también el de la despolitización de la sociedad».²⁶

En esta doble página (FIG. 6), los tintes surrealistas y el quebrantamiento del contorno de las viñetas del hipermarco traducen la indignación de la autora ante el imperio de la ley del silencio acerca del mal estado de las instalaciones de la central nuclear y de la realidad de las posibles consecuencias en la población. La mención al nombre de uno de los reactores «Abri (!)» —que significa «refugio»— junto al signo de exclamación entre paréntesis evidencia la crítica implícita de la autora ante la paradoja del nombre. En este caso, el potencial de la tipografía en la historieta se pone al servicio de la economía y la fuerza expresiva del relato. Las voces de la autora y la protagonista se funden en un grito común de indignación y protesta.

Como hemos visto al hablar de la hipericonicidad, las fotografías integradas en el conjunto dibujado desempeñan una función de anclaje a la realidad. La secuencia final de viñetas con el primer plano y plano medio corto de perfil de la protagonista (FIG. 6), que con la mano en la boca subraya la profundidad de su pensamiento, trae a la memoria la imagen de la autora Montellier absorta en su mesa de trabajo por el escepticismo experimentado ante las circunstancias que rodean uno de los desastres medioambientales más graves de la historia. Igual que la protagonista de *Tchernobyl mon amour*, Montellier también ha recibido ataques por su determinación ideológica. Un caso reciente serían las amenazas recibidas por su orientación pro-palestina en la obra *Je suis Razan: Un visage pour la Palestine*.²⁷ En cualquier caso, a sus 74 años, Montellier, activista plenamente activa, no cesa en su denuncia de cualquier forma de opresión del hombre sobre el hombre.

Esta intención se revela similar en la otra obra que nos ocupa. Y de la misma manera, en *Todo bajo el sol* no hay que profundizar mucho para comprobar que la memoria de la autora tiene un peso determinante en el relato. El álbum plantea la historia de una familia valenciana anónima a través de tres generaciones desde las que se puede ver la evolución de toda una sociedad. Los miembros de esta familia dan vida a los recuerdos y vivencias de la propia autora, a través de tres dimensiones fundamentales que justifican la existencia de la noción denominada «autobiografía subterránea»: la biografía de la autora, la huella de los objetos de consumo en la memoria personal y las referencias hipericonotextuales de la obra de la propia autora. Ana Penyas nació y creció en Valencia, donde transcurre la historia. Por razones académicas y laborales,

²⁶ MONTELLIER, C. «Chantal Montellier, la insobornable outsider» [Entrevista], en *Mujeres entre viñetas. Cómic y novelas gráficas creadas por mujeres*, 23 de marzo de 2020. Disponible en: <https://mujeresentrevinetas.com/2020/03/23/chantal-montellier-la-insobornable-outsider/>

²⁷ MONTELLIER, C. *Je suis Razan: Un visage pour la Palestine*. Paris, Arcane 17, 2021.

ha vivido estancias en otras ciudades y en países extranjeros, lo que le ha permitido tomar distancia para observar otras culturas. El enfoque intercultural enriquecido por el cruce de culturas es central en la obra. La experiencia profesional en Alemania de la nieta de la familia de *Todo bajo el sol* recuerda a la de la propia Penyas. Por su fecha de nacimiento, 1987, sabemos que ha vivido en primera persona más de la mitad del periodo abarcado en la diégesis. El bagaje de referencias correspondiente a las dos décadas previas a su nacimiento le ha sido transmitido por sus antecesores que sí vivieron aquella época. En el paratexto al final del álbum, la propia autora confiesa la importancia de sus propias vivencias a la vez que agradece a personas de su entorno la labor de documentación en la realización de la obra. En una entrevista para el Museu d'història de la immigració de Catalunya, Penyas hace referencia al gran interés por la historia reciente de España de sus padres, militantes antifranquistas durante la transición. La autora reconoce, además, ser activista y estar muy vinculada a gente comprometida social o políticamente, y confiesa: «en ese sentido estoy más conectada con el mundo de las ciencias sociales que con el mundo artístico».²⁸ Esta influencia y espíritu de compromiso político e histórico se deja ver en el álbum que nos ocupa, así como en el resto de su obra.²⁹



FIG. 7. Doble página de *Todo bajo el sol*.
© Penyas & Salamandra Graphic, 2021,
pp. 152, 153.

En el lenguaje de Penyas en *Todo bajo el sol*, los objetos se revisten de gran valor narrativo, pues además de ser testigos de una época en la que la sociedad de consumo está cada vez más consolidada, ayudan a recrear la memoria individual y colectiva evidenciando el trasfondo autobiográfico de la obra. Además de los objetos repartidos por todo el álbum, la galería de *souvenirs* en la doble página propuesta (FIG. 7) acumula referencias visuales a objetos que rescatan aspectos afectivos y generacionales,

²⁸ MHIC. «Entrevista a Ana Penyas». 16 de abril de 2021. Museu d'història de la immigració de Catalunya. Disponible en: <http://www.mhic.net/es/entrevista-ana-penyas/>

²⁹ PENYAS, A. (2021). *Op. cit.*; PENYAS, A. *Estamos todas bien*. Barcelona, Salamandra Graphic, 2017; PENYAS, A. y FERRANDA J. *Mexique: el nombre del barco*. Barcelona, El zorro rojo, 2017; PENYAS, A. y HALLER, A. *Transición*. Valencia, Barlin libros, 2017.

todo un legado memorístico que recrea una atmósfera muy particular y testimonial de la mezcla de culturas e influencia de los diferentes pueblos. La crítica al consumismo desmesurado en la actualidad no impide, sin embargo, revestir de un componente nostálgico a los objetos. Las pelotas azules de plástico hinchable de la marca de crema Nivea lanzadas desde las avionetas publicitarias que sobrevolaban la costa mediterránea en temporada alta son un clásico que ha marcado una época.³⁰ Además de productos de consumo y marcas, a lo largo de la obra, encontramos un decorado doméstico y urbano que, más allá de la mera ambientación, aporta profundidad y colorido al relato histórico. Entre los recursos de contextualización visual, destacan los lemas murales o carteles callejeros que subrayan el compromiso político de la sociedad hacia acontecimientos de la época.³¹ Asimismo, la inserción en la diégesis de viñetas con planos detalle ajenos a la trama dan clara muestra de instantáneas de recuerdos inconscientes. Un ejemplo sería la viñeta inferior izquierda del fragmento propuesto (FIG. 8), en la que vemos la mano de una niña colocando una pulsera con los chinitos de la suerte en la muñeca de la abuela. La imagen de este objeto tan popular entre los niños a finales de los ochenta, que contribuye a crear una atmósfera muy familiar, se presenta como una imagen fugaz de la memoria visual de la autora cuando era niña que, en una viñeta relativamente independiente del resto, rememora la complicidad en la relación de Ana Penyas con su abuela.



FIG. 8. Página de *Todo bajo el sol*. © Penyas & Salamandra Graphic, 2021, p. 42.

³⁰ PENYAS, A. (2021). *Op. cit.*, p. 47.

³¹ *Ibid.*, p. 119.

En efecto, los intercambios con las mayores de la familia nos remiten a la primera novela gráfica de Ana Penyas, *Estamos todas bien*,³² en la que la autora rinde homenaje a sus abuelas en un retrato lleno de ternura y realismo. Las abuelas de la ficción *Todo bajo el sol* llevan indudablemente mucho de Maruja y de Herminia, por su resignación y capacidad para adaptarse a los nuevos tiempos, por la autenticidad y belleza imperfecta, y por ser la pieza clave en la transmisión cultural y en la base de la familia.

A pesar de tratarse de una ecoficción, el papel de la autobiografía subterránea en la historieta ecocrítica imprime una fuerza narrativa innegable. Por un lado, la densidad memorística y experiencial propuesta por la autora ejerce una incidencia en la intención crítica de la obra, pues la narración de los hechos se acompaña de un componente afectivo y vivencial que intensifica implícitamente la intención de concienciación. Pero al mismo tiempo, la autobiografía subterránea en forma de ficción es un registro poderoso para vehicular una crítica contundente, pues escapa de una identidad predefinida que le restaría universalidad, y le infiere un alcance colectivo que amplía su impacto. De manera paradójica, lo anónimo de la ficción permite abarcar a un mayor número de personas y, por consiguiente, intensificar la trascendencia de la reflexión y de la lectura ecocrítica.

Conclusiones

Las lecturas propuestas revelan que el grado de compromiso social de la novela gráfica no está reñido con la función estética, recreativa y de contemplación artística, lo que subraya la idoneidad de la historieta para activar la conciencia medioambiental. El dispositivo iconotextual de este medio de expresión desempeña un papel primordial para suscitar la reflexión crítica sobre el medio ambiente desde una perspectiva intercultural, que invita, además, a profundizar en el valor de mecanismos narrativos, como la autobiografía, determinantes en la densidad y alcance del mensaje.

Como hemos visto, la ficción permite aportar un carácter universal a la obra, lo que tiene una repercusión directa en su alcance. Al no existir una personalidad conocida que delimite la identidad del personaje, sus vivencias y hazañas pueden proyectarse en el lector con más veracidad y autenticidad que si se tratara de alguien conocido. Pero a su vez, la carga autobiográfica de las obras, con la densidad humana que conlleva, contribuye a intensificar la empatía hacia el relato de los sucesos narrados. Este punto intermedio entre realidad y ficción se presenta, en definitiva, como un resorte narrativo muy eficaz en la transmisión de la conciencia medioambiental.

Nuestro estudio da testimonio del compromiso ecológico de la historieta hispano-francesa a través de dos experiencias gráficas marcadas por un sentido evidente de

³² PENYAS, A. (2017). *Op. cit.*

responsabilidad humana, personificado en autoras que imprimen su legado de vida en historias de corte ficcional, pero sensiblemente vitales, en el doble sentido del término. Sin embargo, la prevalencia del individuo se proyecta en una línea centrada en la madre naturaleza como hogar común que debemos preservar y de manera inminente: «asumir el “relato de la naturaleza” supone un esfuerzo por huir del antropocentrismo y por narrativizar las experiencias».³³

Conviene destacar que la crítica que invita a la toma de conciencia se lleva a cabo a través de una perspectiva diacrónica que permite al lector comprender el presente y proyectarse en el futuro, gracias a la asimilación del origen y la evolución en el pasado. Este estudio desentraña nuevas formas de percibir y sentir el medio ambiente en un medio de expresión cultural, con el objetivo de enseñar y educar a través de la emoción. Sin embargo, en las obras estudiadas, la contundencia en el mensaje ecocrítico no se consigue con la mera presentación del panorama actual o de las consecuencias en el presente desde un enfoque ciertamente sensacionalista limitado a lo emocional, sino revelando de una manera objetiva y racional las causas históricas y políticas que han derivado en la situación actual. En otros momentos, como hemos visto, lo irracional y lo subjetivo se suman a la apuesta narrativa para generar significados y reflexiones desde el subconsciente. En cualquier caso, las autoras proponen un replanteamiento de la acepción del concepto de memoria histórica, comúnmente asociado a los acontecimientos sociopolíticos, para hacerla extensiva a problemáticas de índole medioambiental con el mismo objetivo de condenar los errores cometidos y de evitar que se repitan. De esta manera, se incrementan las posibilidades de despertar la deseada y urgente conciencia de responsabilidad sociocultural y medioambiental. En este sentido, la fotografía constituye una herramienta de gran fuerza testimonial y expresiva que consigue armonizarse con el dispositivo dibujado de la historieta.

Las lecturas propuestas hacen emerger la importancia de la naturaleza mediática de los relatos. En efecto, la mediatividad³⁴ del soporte, según la cual la narratividad de las obras se pone al servicio de la especificidad del medio, desempeña un papel expresivo y comunicacional esencial en la eficacia del mensaje que se quiere transmitir. Los resultados obtenidos ponen de manifiesto la existencia de una gran riqueza de recursos visuales y textuales, entre los que destacan las relaciones de intertextualidad e intericonicidad en la crónica de una sociedad. En la descripción de los paisajes, así como en el retrato de las identidades individuales y colectivas, la representación realista se alterna con apuestas menos convencionales que conforman relatos de gran fuerza expresiva, en los que el gusto por el detalle de las autoras consigue dibujar el alma de los

³³ CAMPOS FÍGARES, M. y GARCÍA-RIVERA, G. «Aproximación a la ecocrítica y la ecoliteratura: literatura juvenil clásica e imaginarios del agua», en *Ocnos*, n.º 16 (2), (2017), pp. 95-106. Disponible en: http://dx.doi.org/10.18239/ocnos_2017.16.2.1511

³⁴ MARION, P. «Narratologie médiatique et médiagenie des récits», en *Recherches en communication*, n.º 7 (1997) pp. 61-68.

sujetos y de los objetos. El estudio propuesto evidencia la maduración de la historieta, no sólo a nivel estético y narrativo, sino en cuanto al grado de compromiso social. En este sentido, confiamos en la progresiva proliferación de trabajos que, como este, pongan de realce el papel protagonista del medio ambiente en el cómic, como muestra de una emergencia intelectual en la línea de la evolución y las necesidades sociales.

Bibliografía

- ALARY, V. «La literariedad iconotextual en la novela gráfica hispana: prolegómenos», en *Caracol*, n.º 15 (2018), pp. 26-51. Disponible en: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9651.v0i15p26-51>
- ALEXIÉVITCH, S. *La supplication. Tchernobyl, chronique du monde après l'apocalypse*. Paris, J'ai lu, 2004.
- BAETENS, J. «Autobiographies et bandes dessinées : problèmes, enjeux, exemples», en *Belphégor*, vol. 04, n.º 1 (2004). Disponible en: <https://tinyurl.com/Baetens-autobioBD>
- CAMPOS FÍGARES, M. y GARCÍA-RIVERA, G. «Aproximación a la ecocrítica y la ecoliteratura: literatura juvenil clásica e imaginarios del agua», en *Ocnos*, n.º 16 (2), (2017), pp. 95-106. Disponible en: https://revista.uclm.es/index.php/ocnos/article/view/ocnos_2017.16.2.1511
- CORTIJO TALAVERA, A. «Mirada y representación del cuerpo femenino en el cómic francés: las autoras de "Ah! Nana"», en *Diablotexto Digital*, n.º 1 (2016), pp. 139-167. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/diablotexto/article/view/8859>
- GLOTFELTY, C. y FROMM, H. (ed.) *The Ecocriticism Reader: Landmarks in Literary Ecology*. Georgia, University of Georgia Press, 1996.
- GROENSTEEN, T. *Système de la bande dessinée*. Paris, PUF, 1999.
- LEJEUNE, P. *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Paris, Seuil, 2005.
- LIPOVETSKY, G. *Plaire et toucher. Essai sur la société de séduction*. Paris, Gallimard, 2017.
- MARION, P. *Traces en cases. Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur. Essai sur la bande dessinée*. Louvain-la-Neuve, Académia, 1993.
- «Narratologie médiatique et médiagenie des récits», en *Recherches en communication*, n.º 7 (1997) pp. 61-68.
- MHIC. «Entrevista a Ana Penyas». 16 de abril de 2021. Museu d'història de la immigració de Catalunya. Disponible en: <http://www.mhic.net/es/entrevista-ana-penyas/>
- MONTELLIER, C. *Tchernobyl mon amour*. Paris, Actes Sud BD, 2006.

—*La Reconstitution. Livre 1*. Paris, Actes Sud. L'An 2, 2015.

—«Chantal Montellier, la insobornable outsider» [Entrevista], en *Mujeres entre viñetas. Cómic y novelas gráficas creadas por mujeres*, 23 de marzo de 2020. Disponible en: <https://mujeresentrevinetas.com/2020/03/23/chantal-montellier-la-insobornable-outsider/>

—*Je suis Razan: Un visage pour la Palestine*. Paris, Arcane 17, 2021.

PENYAS, A. *Estamos todas bien*. Barcelona, Salamadra graphics, 2017.

—*Todo bajo el sol*. Barcelona, Salamadra graphics, 2021.

PENYAS, A. y FERRANDA J. *Mexique: el nombre del barco*. Barcelona, El Zorro Rojo, 2017.

PENYAS, A. y HALLER, A. *Transición*. Valencia, Barlin libros, 2017.

TCHERTKOFF, W. *Le crime de Tchernobyl. Le goulag nucléaire*, Paris, Actes Sud, 2006.



La historieta como vehículo de conocimiento en riesgos naturales. *Algues vertes: l'histoire interdite*

Comics as a Medium of Knowledge in Natural Risks. Algues vertes: l'histoire interdite

LAURA CARABALLO

Université Clermont-Auvergne

Laura Caraballo es historiadora del arte especializada en historieta latinoamericana, particularmente en la obra del dibujante Alberto Breccia y la historieta contemporánea argentina. Ha trabajado como docente, investigadora y curadora en Francia y Argentina. Actualmente enseña en la Universidad Bordeaux Montaigne, en la escuela de diseño ELISAVA Barcelona y en la Université Clermont Auvergne. En esta institución desarrolla un proyecto de investigación postdoctoral, bajo la dirección de la profesora Viviane Alary, sobre la función de la comunicación visual (específicamente, la historieta) en la reducción de la vulnerabilidad de poblaciones particularmente expuestas a riesgos y catástrofes naturales.

Fecha de recepción: 6 de noviembre de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 9 de diciembre de 2021

Resumen

Algues vertes: l'histoire interdite (Delcourt, Francia) nos permitirá establecer una mirada que concibe el lenguaje de este medio como idóneo para sintetizar los contenidos en el marco de la pedagogía y la divulgación científica. La historieta es a menudo concebida como un lenguaje narrativo simplificador y esquematizador. Contrariamente, como veremos en el caso de *Algues vertes...*, el potencial y el alcance de la historieta se definen por su complejidad. Posee la capacidad de convertir los datos en un objeto de placer de lectura, así como en un estímulo para la reflexión, permitiendo allanar ciertas dificultades de apropiación por parte del público, específicamente aquel expuesto a riesgos naturales concretos. Estas características se expresan ampliamente en los nuevos géneros y usos de la historieta contemporánea: reportaje periodístico, documental, de investigación o medioambiental, entre otros. A partir de una ardua investigación periodística sobre las mareas verdes en la región de Bretaña y el peligro que comportan, la periodista Inès Van Léraud se asocia al dibujante Pierre Hove y la colorista Mathilda para poner en imágenes y secuencias una exuberante masa de información y conocimiento de diferentes tipos (estadísticas, opiniones, testimonios, explicitación de operaciones mediáticas y *lobbys*, etc.) en relación a este daño ambiental. Nuestro análisis busca rastrear aquellas operaciones iconotextuales y secuenciales que vehiculizan conocimiento y concienciación. Cabe decir que prestamos una atención particular en el aspecto visual, como, por ejemplo, las elecciones cromáticas, formales y los diferentes modos de representación y de puesta en página que cohabitan en esta obra.

Palabras clave: cómic periodístico, operaciones discursivas, riesgo ambiental, transmisión de conocimiento

Abstract

Algues vertes: l'histoire interdite (Delcourt, France) will allow us to take a look beyond seeing this language only as a means to synthesize contents in pedagogy and scientific popularization. Comics are often reduced to a simplifying and schematizing narrative language. On the contrary, as we will see in the case of *Algues vertes...*, the potential and scope of comics are defined by its complexity. It has the ability to turn data into an object of leisure reading, as well as an instance of reflection, allowing to overcome certain difficulties of appropriation by the public, specifically those exposed to specific natural risks. These characteristics are widely expressed in the new genres and uses of contemporary comics: journalistic reporting, documentaries, research, ecology, environment, among others. Starting from an important journalistic investigation on the green tides in the Brittany region of France and their danger, journalist Inès Van Léraud associates with cartoonist Pierre Hove and colorist Mathilda to put into images and sequences an exuberant mass of information and knowledge of different types (statistics, opinions, testimonies, explicitness of media operations and lobbies, etc.), in relation to this environmental scourge. Our analysis seeks to trace those iconotextual and sequential operations that convey knowledge and awareness. That is to say, we pay particular attention to the visual aspect, such as the chromatic and formal choices and the different modes of representation and page layout that coexist in this work.

Keywords: discourse operations, environmental risk, journalistic comics, transfer of knowledge.

Cita bibliográfica

CARABALLO, L. «La historieta como vehículo de conocimiento en riesgos naturales. *Algues vertes: l'histoire interdite*», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 17 (2021), pp. 109-125.

Introducción

Esta investigación se enmarca en el Proyecto postdoctoral *Les risques naturels au prisme de la bande dessinée* de la Université Clermont-Auvergne. Nuestro corpus se compone de historietas contemporáneas que tratan sobre riesgos y catástrofes naturales. Buscamos poner de manifiesto el interés de la historieta en la transmisión de conocimiento y la concienciación para la reducción de la vulnerabilidad en poblaciones particularmente expuestas a riesgos naturales. Trabajamos sobre un amplio corpus que al momento cuenta con más de cien entradas y que nos permitirá desmenuzar los elementos propios del dispositivo, para luego establecer una serie de alineamientos que se traduzcan en recomendaciones específicas. Estas estarán destinadas a científicos que lleven a cabo proyectos de divulgación, prevención, concienciación o subsanación de riesgos naturales. Nos apoyamos, asimismo, en la colaboración con científicos de diferentes disciplinas que utilizan el dibujo y la narración visual como medio para transmitir conocimiento en función de la prevención de riesgos.

¿Cómo se transmite conocimiento a través de la secuencia iconotextual? ¿Qué ventajas puede tener la historieta en la transmisión y la divulgación? ¿Cómo se enuncia a través de la imagen y qué se elige contar? El análisis de *Algues vertes: l'histoire interdite* nos orienta hacia algunas respuestas, específicamente en el género periodístico. Esta historieta fue publicada por la editorial francesa Delcourt en colaboración con *La Revue dessinée* en 2019, por bien que un fragmento ya había sido publicado previamente en el n.º 17 de esta revista en 2017 bajo el título de *Algues vertes. Sur la plage empoisonnée*. Su propósito es dar a conocer, a través del dibujo, una extensa investigación que incluye una gran cantidad de argumentos y una variedad de fuentes para comprender una situación ambiental crítica, tanto en su actualidad como en su dimensión histórica.

La investigación presente se basa en un riesgo ambiental relacionado con la actividad humana: las llamadas «algas verdes» que proliferan en las playas de Bretaña y Normandía en Francia. El comienzo de este fenómeno data de los años setenta y sus consecuencias ambientales y sanitarias son considerables, dada su alta toxicidad. Las mareas verdes provocan un aumento enorme de la presencia de nitrato en las algas que se depositan en la costa y con las cuales animales y humanos pueden entrar en contacto. Con respecto a las causas, estas mareas son consecuencia de las prácticas de agricultura y ganadería intensiva que comienzan en la postguerra con la modernización del sistema productivo y la introducción del modelo industrial estadounidense en Europa.

Objetivos

Entre nuestros propósitos se encuentra el trabajo de discernimiento de la especificidad de la historieta como forma de expresión y de comunicación. Nos orientamos, en particular, hacia su utilidad y eficacia a la hora de transmitir conocimiento relacionado con riesgos y catástrofes naturales. Cabe decir que, si bien nos interesa lo propio de la historieta, no apuntamos a un abordaje *esencialista*. Trabajamos su especificidad pero no su «naturaleza», entendida como algo intrínseco, inamovible, o, incluso, identitaria. Lo propio de la historieta contemporánea es una transformación constante de sus códigos y procedimientos a través de nuevos géneros, nuevos usos y un común denominador: la narración visual, la secuencia y la articulación texto-imagen en un soporte determinado.

El objetivo de este artículo es proporcionar algunas alineaciones teóricas sobre el modo en que *Algues vertes...* se apropia de ciertos procedimientos de sentido que podrán, a su vez, extrapolarse a otros objetos de análisis. Pretendemos comprender, pues, el modo en que se problematiza la cuestión del riesgo y de la catástrofe socio-natural en esta historieta, así como identificar los diferentes posicionamientos y puntos de vista confrontados o defendidos, a través de una serie de marcas que nos deja el trazo y el color cuando se encuentran en la secuencia. Este trabajo nos llevará a preconizar ciertas prácticas a la hora de comunicar y transmitir conocimiento a través de la historieta para científicos, instituciones e instancias gubernamentales.

Trabajar sobre el potencial y las posibilidades de este arte nos conduce, incluso, a su legitimación en el campo de la ciencia como un soporte eficiente al transmitir conocimiento.

Elementos metodológicos

Esta historieta muestra un riesgo natural alejoso. Si bien en este caso es imposible disociarlo de la actividad humana, nos interesa retomar lo que nos explica la antropóloga Sandrine Revet, a saber, la necesidad de relativizar la cuestión del carácter exclusivamente natural de las catástrofes, incluso cuando así lo es en términos estrictos, como puede ser el caso de un seísmo, fruto del movimiento de las placas tectónicas. La actividad humana tiene, en todos los casos, un rol central en el aumento de las condiciones de vulnerabilidad de las sociedades.¹ En el caso que nos ocupa, se trata de una catástrofe inscrita en el largo plazo, dada la modificación medioambiental que esta opera.

¹ REVET, S. *Les coulisses du monde des catastrophes «naturelles»*. París, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2018, p. 4.

Los recursos a los que *Algues vertes...* recurre la sitúan en el ámbito de la historieta documental o periodística. Se trata de un género relativamente reciente en el que se genera un híbrido de subgéneros periodísticos, habitualmente influido por los guiones del reportaje documental audiovisual y/o televisivo.² En su definición, el género es un fenómeno intrínsecamente transtextual que se sostiene en la existencia de un contrato implícito con el receptor, lo cual le permite situarse en diferentes lenguajes y soportes mediáticos. Su vida social implica una serie de fenómenos metadiscursivos, como afirma Oscar Steimberg, y se define tanto en el paratexto como en la dimensión temática de los discursos.³ Dentro de la masa crítica que contornea los límites del joven género de la historieta periodística, la mayoría de los textos toman a Joe Sacco, periodista y autor de historieta, como referencia obligada, ya que sus obras son fundadoras del género.

Según Séverine Bourdieu, este género se inscribe en la novel categoría de la historieta de lo real, aquella que entra en el territorio de lo factual, recogiendo testimonios, contando vidas reales, etc. Entre las condiciones de posibilidad de la historieta periodística, la más importante es la de la presencia del autor en el campo. Su investigación se basa en recoger testimonios y documentar el tema *in situ*. El trabajo comparativo con otros objetos periodísticos textuales o audiovisuales también es recurrente en los estudios sobre este género, que defienden una especificidad y posibilidades alternativas de vinculación con el lector. Séverine Bourdieu explica la capacidad de evocación y la posibilidad de restituir una atmósfera propia al dibujo en la historieta, con respecto a la fotografía, más limitada en su presencia fragmentada y escasa dentro del artículo periodístico. O bien, las dos velocidades en la lectura que el texto y la imagen articulados invocan con respecto a la temporalidad única del relato audiovisual.⁴ *Algues vertes...*, compilación en formato álbum de una serie de trabajos de campo y de entrevistas, cumple con los preceptos mencionados.

En la puesta en imágenes de la historia de las algas verdes y del desastre ambiental que estas representan, se busca explicar el entramado de intereses, la posición oficial, la de la justicia y de los diferentes sectores sociales involucrados. Encontramos una vasta cantidad de actores y un gran trabajo de documentación, con múltiples fuentes explicitadas tanto en el relato como en el paratexto, en pos de justificar y legitimar el punto de vista defendido.

² MITAINE, B. (comp.) *Scoops en Stock. Journalisme Dessiné, Bd-Reportage Et Dessin De Presse*. Chêne-Bourg, Georg Éditeur, 2021.

³ STEIMBERG, O. *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires, Atuel, 2005, p. 63.

⁴ BOURDIEU, S. «Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle : un autre regard sur le monde», en *CONTEXTES*, n.º 11 (2012), p. 16. Disponible en: <https://journals.openedition.org/contextes/5362>

En la búsqueda de elementos específicos de la historieta periodística que puedan servir como rejilla de análisis de otras obras pertenecientes al mismo género, es importante partir de una definición amplia de la historieta, que nos permita realizar un desplazamiento constante entre análisis interno y externo, entre lo micro y lo macro. En este sentido, podemos decir que la historieta es un dispositivo, como lo entiende Jacques Aumont,⁵ concretamente, todo lo que rige su relación con el lector: sus propiedades formales, sus cualidades materiales, como el soporte, las técnicas de impresión y de fabricación (en caso de que sea un objeto impreso), sus modos de circulación y de difusión. Se trata de aspectos fundamentales en tanto que trabajamos sobre el tratamiento específico de los riesgos en la historieta periodística. Asimismo, las preguntas sobre quién publica, quién hace la difusión y cuál es el público al que se dirige son insoslayables. En nuestro corpus estos elementos se encuentran en un amplio rango, que va desde la autoedición o fanzine hasta publicaciones *mainstream* de editoriales de gran envergadura, pasando por la llamada historieta independiente y las publicaciones institucionales. En el caso de Dargaud, se trata de una editorial de cómic de las más importantes de Francia con un amplio catálogo y tiradas importantes cuantitativamente hablando. Esto significa que *Algues vertes...* puede encontrarse en todas las librerías y, a su vez, el lector tipo conocerá la problemática, dada su presencia previa y su tratamiento en los medios de comunicación en Francia en los últimos cuarenta años.

Con respecto a la instancia autoral y de producción, las preguntas de «¿quién habla?», «¿de qué modo?» y «¿a quién se dirige?» engloban los problemas que abordamos para entender cómo funciona la transmisión de conocimiento y de información, haciendo hincapié en la importancia del posicionamiento de los autores. Podemos decir que el receptor implícito del discurso es alguien potencialmente expuesto al riesgo, es decir, susceptible de sufrirlo en carne propia. Partiendo de ese receptor implícito, *Algues vertes...* busca concienciar sobre la problemática, denunciar su tratamiento político y corporativo y, sobre todo, alertar a la población en general.

La teoría de la enunciación es una importante herramienta de trabajo en este sentido. Desde el punto de vista de la lingüística, el *enunciador* es una entidad que representa la subjetividad al interior del discurso, por ejemplo, a través de los deícticos de tiempo, lugar y persona. En la historieta, a la enunciación textual, se suma aquella de la secuencia gráfica. Si el rol del *enunciador* en *Algues vertes...* es asumido por la autora del guion y periodista que ha realizado la investigación, llevando su voz a las didascalías, la enunciación gráfica, o, como la llama Philippe Marion,⁶ la *graphiation*, deja sus marcas a través de la imagen, en el trazo y el color, asumidos estos por dibujante y colorista. Estos elementos vienen a situar en este tipo de discurso la mano de los dos

⁵ AUMONT, J. *L'image*. París, Nathan, 1990, p. 101.

⁶ MARION, P. *Traces en cases: travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*. Louvain-la-Neuve, Academia, 1993.

artistas. Federico Reggiani explica que ni en el cine ni en la literatura se encuentra esta diversidad de «focos» que imponen una teoría de la enunciación historietística y que denotan una cierta «incomodidad» en esta dispersión.⁷ Dispersión que lleva, por una parte, al *enunciatario* a ver, leer y articular el todo en una multiplicidad. Por otra parte, en el caso de la historieta, el conjunto de enunciadores creará sentido orquestando todas estas instancias. A la hora de transmitir una serie de informaciones específicas, como es el objetivo de *Algues vertes...*, estas dos secuencias amalgamadas permitirán transformar el conocimiento apelando a la opacidad del trazo y a su articulación en la imagen.

Verde que te quiero verde

Como ya dijimos, *Algues vertes...* es fruto de una investigación llevada a cabo durante años que apela a una diversidad de fuentes, variados recursos visuales y narrativos para presentar y argumentar. Su recepción es notable, ya que se trata de una obra publicada por una editorial de gran alcance nacional. El tema es conocido por el público que, en muchos casos, ha podido acceder al material con anterioridad en otros formatos, como podcasts, artículos de periódicos, de revistas, entrevistas de radio, reportajes televisivos, en muchos casos, de la misma Inés Léraud. Este volumen nos presenta un contenido completo al mismo tiempo que nos muestra el modo de llevar adelante una investigación periodística. El guion retoma una trama de denuncia y a la vez transmite conocimientos históricos y científicos sobre las causas, los diferentes actores, el modo en que este riesgo ha afectado en mayor o menor medida a las poblaciones y a las víctimas, presentadas con nombre y apellido.

A lo largo y a lo ancho del álbum, accedemos a las voces de todos los actores: campesinos, muertos por intoxicación (entre los que hay humanos y animales), personal hospitalario, periodistas, industriales, políticos, funcionarios, entre otros. Por otro lado, hay una narración estrictamente visual de situaciones que apoyan los argumentos. La posición política es discernible y transmite una gran preocupación frente esta problemática en términos del riesgo que representa y del aumento de la vulnerabilidad de bretones, normandos y visitantes de las regiones ante la negligencia de las autoridades o la defensa de intereses económicos y/o corporativos.

Además de la trama de la denuncia, la historieta sostiene argumentos sobre qué debe cambiar para reducir el riesgo. En una clara apelación a voces de autoridad y de legitimación: toda la información se basa en documentos, detalladamente justificada por fuentes periodísticas y científicas. Dentro del paratexto, el recurso a la nota al pie, los

⁷ REGGIANI, F. «El espesor del signo»: Historietas y enunciación» [Ponencia]. V Jornadas de encuentro interdisciplinario. Las ciencias sociales y humanas en Córdoba, 2007, p. 4. Disponible en: <https://historietasargentinas.wordpress.com/2008/04/22/el-espesor-del-signo-historietas-y-enunciacion-federico-reggiani/>

anexos y la bibliografía apuntan a una objetividad y un rigor que sitúan el discurso dentro del género periodístico de investigación.

Hay una rica articulación iconotextual en que el dispositivo de la historieta encuentra su razón de ser al dar forma a la investigación. A su vez, esta encuentra el formato ideal en aquella para desplegar su contenido. Numerosas operaciones de sentido se traducen en los «atajos» que permite la imagen múltiple en secuencia: si esta investigación hubiese aparecido en forma textual hubiese seguramente perdido gran parte de su potencial de concienciación.



FIG. 1. *Algues vertes: l'histoire interdite* (2019, Delcourt), p. 22.

La posibilidad de una multiplicidad de voces presentes en un espacio restringido es un recurso de la historieta muy útil en este tipo de trabajos. Podemos hablar de una verdadera polifonía en clave visual: palabras, testimonios, actitudes, opiniones y datos «objetivos» como hechos históricos documentados, cifras y estadísticas, se hallan todos articulados en un espacio coherente. La secuencia permite un efecto de síntesis en el que, por ejemplo, las opiniones de diversos actores, concordantes y/o discordantes (dependiendo de la secuencia en cuestión), aparecen condensadas en una página gracias a la representación de personajes caracterizados a través del dibujo, y al recurso al globo de texto y las didascalias. Veamos, a modo de ejemplo, la secuencia alterna de la página 22 (FIG. 1). Por un lado, seguimos la línea de la historia del médico denunciante Pierre Philippe, que da nombre a uno de los capítulos del álbum. Su conversación con un jinete cuyo caballo muere en contacto con las algas en las playas del departamento francés de Côtes-d'Armor, se alterna con afirmaciones de diversos actores directamente relacionados, como vecinos de la zona, funcionarios y ciudadanos movilizados. En el espacio de una página se nos presenta un panorama de la compleja situación con un poder de síntesis propio de la historieta.



FIG. 2. *Algues vertes: l'histoire interdite* (2019, Delcourt), p. 87.

En el mismo sentido, se opera una puesta en secuencia de la comunicación, por ejemplo, de la conversación telefónica o la entrevista, que nos pone, de algún modo, en el lugar de testigos oculares de las conversaciones y que nos permite sacar nuestras propias conclusiones. Concretamente, la secuencia en que un entrevistado molesto y enojado habla directamente al lector, mirando hacia él fuera de página (como un/a actor/actriz mira a la cámara en una película), podemos identificarnos subjetivamente con la periodista, quien está (o mejor dicho, estuvo) objetivamente frente al entrevistado. Esta identificación nos pone «del lado de» la periodista y puede suscitar la misma reacción que ella tuvo ante la actitud de aquel, al momento en que el encuentro representado tuvo lugar en la realidad (FIG. 2). Este recurso busca interpelar y crear una identificación de parte del lector y transmite una subjetividad que pasa por la secuencia visual.

Del mismo modo, algunas secuencias recurren a la narración de hechos a través de las imágenes, en ocasiones mudas, lo que permite contar con énfasis, impactado y sin recurrir a la descripción verbal. Así podemos observarlo en la secuencia de la mujer que en un paseo con sus perros en una playa de Côtes-d'Armor, los pierde de vista para descubrir luego sus cadáveres. Al final de la secuencia, en una página completa, con una pequeña inserción, vemos en primer plano la trompa abierta del can, la lengua saliendo de sus fauces y apoyada sobre las algas, los ojos rojos (FIG. 3). La elección de esta forma de mostrar, en una imagen a página completa y el plano contrapicado con la cabeza del perro en primer plano, apela a un recurso específico de la historieta y entendemos rápidamente la voluntad, una vez más, de interpelar al lector impresionándolo con esta figura cadavérica.

En el estudio de la enunciación gráfica vemos cómo esta se corresponde con un posicionamiento discernible. En una estrategia radical, todo el contenido de la historieta es recreado, con excepciones mínimas, en dibujo: fotos, marcas comerciales, cartas, imágenes de satélite, artículos periodísticos, estadísticas, tapas de revista, mapas, etc. Esta operación unifica visualmente y enfatiza la posición política de los enunciadores, que dejan su marca en los enunciados, cada uno cumpliendo su rol dentro del dispositivo: periodista/guionista, dibujante y colorista. Si los hechos han pasado por el filtro de la periodista y su modo de abordarlos, todo aquello que se representa visualmente ha pasado por el filtro del dibujante y la colorista. En una historieta de este género, el trabajo de documentación periodística es indispensable y si la guionista da pruebas de una ardua labor en este sentido, el dibujante y la colorista están a la altura de las circunstancias. En esta colaboración, los tres autores abrazan el dispositivo plenamente, y hacen uso consciente de las herramientas que este propone en la instancia de producción.

Esta operación de redibujar todo difiere de ejemplos fundadores del género, como lo han sido las obras de Joe Sacco o Didier Lefèvre y Emmanuel Guibert, donde encontramos, en particular, la inserción de fotos en la secuencia dibujada. Esta amplifica-



FIG. 3. *Algues vertes: l'histoire interdite* (2019, Delcourt), p. 18.

ción del carácter real de lo que se cuenta a través de la fotografía y su búsqueda de objetivar el relato, es relativa en su efecto, dado que la fotografía no es ni más ni menos que una representación al mismo nivel que lo es un dibujo. Este facilita un acercamiento y un nivel de detalle que la fotografía no siempre permite en el trabajo de campo, al correr el riesgo de sobrepasar los límites del respeto o de la identidad de los retratados.⁸

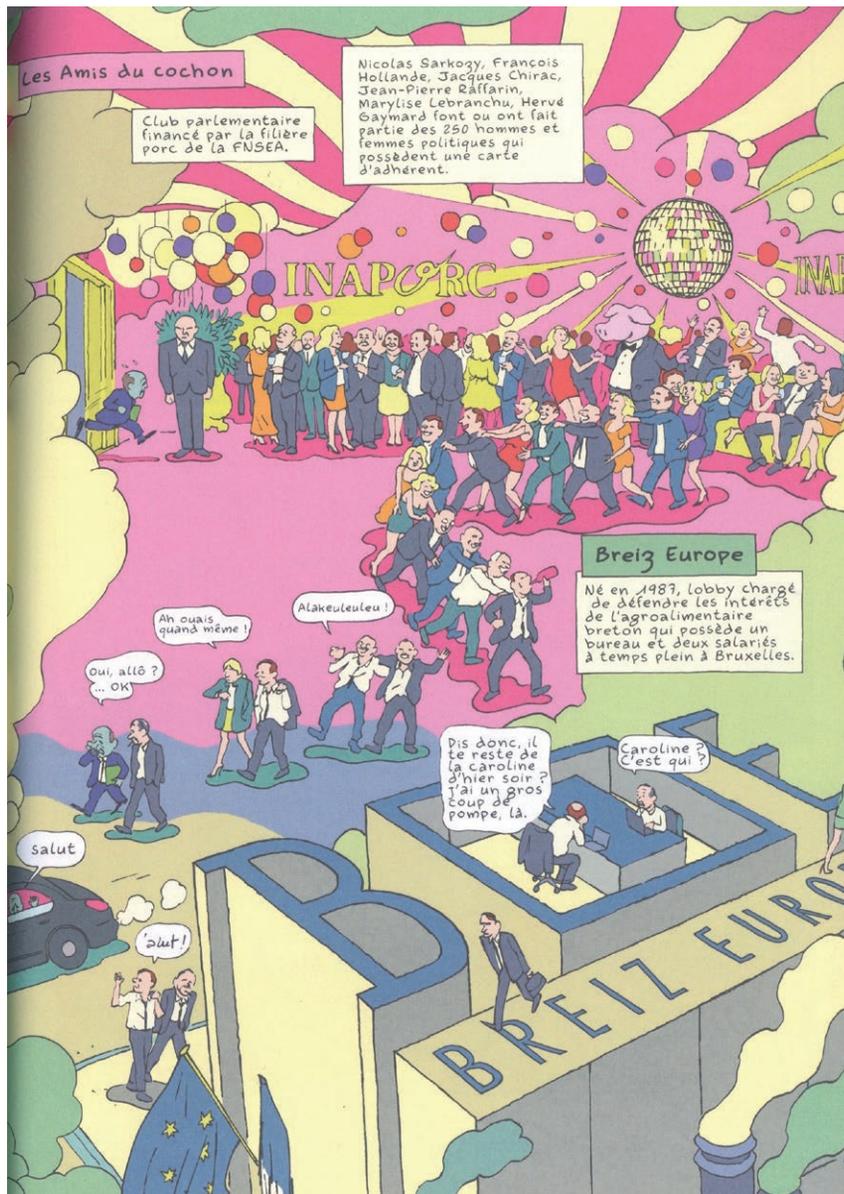


FIG. 4. *Algues vertes: l'histoire interdite* (2019, Delcourt), p. 95.

⁸ BOURDIEU, S. *Op. cit.*, párrafo 15.

En este sentido, vemos cómo la preponderancia del dibujo y color hacen su trabajo mostrando lo micro en acercamientos radicales, como el del cadáver del perro, y lo macro, en secuencias complejas que condensan eficazmente. Por ejemplo, la secuencia de dos dobles páginas que explican el llamado *lobby* bretón, aquel que estructura las grandes fortunas de esa región, constituye un panorama muy completo del tema. La narración dibujada se apropia del recurso periodístico de la infografía y la temporaliza. En esta secuencia se explica, en el espacio de cuatro páginas, un entramado complejo de intereses y se presenta a los distintos actores de este *lobby* el cual, dicho sucintamente, aumenta la vulnerabilidad de la población frente al riesgo de la presencia de algas verdes en las playas, al defender intereses corporativos que perpetúan el sistema de producción actual. No solo accedemos a los aspectos esquemáticos y gráficos de la infografía, sino que también vemos a un personaje que aporta tiempo y espacio al todo: Jean-Yves le Drian, político bretón, que ha asumido cargos en gobierno y como legislador. Este avanza paso a paso en los diferentes espacios que conviven en la imagen como un todo, quedando en evidencia sus vínculos con actores varios, como individuos, grupos económicos, etc. El color hace su trabajo creando recorridos visuales, agrupamientos y caracterizando los diferentes sectores, además de pintar de verde la piel de este personaje real (FIG. 4).

El estilo de dibujo se caracteriza por un trazo que tiende a lo expresivo, sin búsqueda de una representación naturalista, inclinado hacia lo esquemático y caricatural. La línea tiene una presencia pregnante junto al color, que buscan interpelarnos, con un significado propio y autónomo. Evoquemos, para ejemplificar, la historia de Thierry Morfoisse, difunto conductor de los camiones que recolectan las algas en la playa. En esta secuencia el trazo titubeante da cuenta de un malestar físico, y el color se somete a un uso subjetivo. Las pieles verdes toman diferentes significados dependiendo de la secuencia: si en la del *lobby* caracteriza a aquel que aumenta la vulnerabilidad en la figura del político, aquí representa a la víctima (FIG. 5). El color verde es omnipresente en esta historieta de 160 páginas, en forma de una compleja polifonía verdosa, en diferentes grados de pureza y de saturación, en la que Mathilda crea una fina armonía cromática.

En contraste con una fuerte intención de objetividad, la representación de lo subjetivo está muy presente y apoya los propósitos de la historieta: junto a datos y hechos conviven puntos de vista, impresiones, vivencias y sensaciones. Esta articulación juega un rol de intensificación del mensaje a través del énfasis. El lector accede, a la vez, a datos y a opiniones como una proyección de la vida misma, recurso habitual en el reportaje periodístico televisivo.

En última instancia de este análisis, veamos la figuración de personajes y algunos problemas que se suscitan en la representación. El hecho de que esta historieta sea documental hace que todos ellos existan en la realidad y sean más o menos mediatizados. Su tratamiento genera algunas dudas en términos de coherencia a la hora de



FIG. 5. *Algues vertes: l'histoire interdite* (2019, Delcourt), p. 35.

representarlos, dado el amplio rango en los grados de caricaturización. Por ejemplo, cuando vemos a Charles de Gaulle en una representación muy caricaturesca, exagerando rasgos como las orejas y la nariz, nos sorprende encontrar, en otras secuencias, representaciones que podrían provenir de una búsqueda de retrato naturalista, basado en fotografías, sin exagerar rasgos y buscando la complejidad de expresiones faciales. Estas representaciones antagónicas pueden hacer mella en la legibilidad y poner en peligro la efectividad del mensaje que se busca transmitir (FIG. 6). Puede, por ejemplo, confundirse con una animosidad hacia ciertas personas, lo cual alejaría el mensaje del propósito de mantenerse en una cierta línea de objetividad y de rigor en la información. En efecto, la representación de personajes aparece como arbitraria. Los actores que intervienen están más o menos caracterizados pero la diferencia entre unos y otros es demasiado grande. ¿A qué responde esta falta de homogeneidad? ¿Existe un patrón? Si de hecho lo hubiera, al requerir demasiado esfuerzo el poder descifrarlo, no estaría funcionando correctamente en la instancia de recepción, lo cual crea un desfase entre las intenciones de los autores y la percepción de los lectores.



FIG. 6. *Algues vertes: l'histoire interdite* (2019, Delcourt), Extractos.

Operaciones variadas complementan las que hemos referido en este texto bajo la forma de algunas pistas de análisis historietístico. Hemos tratado, aquí, de mostrar estrategias más o menos logradas en términos de transmitir conocimiento y persuadir, sin obviar que muchos otros ejemplos podrían complementar este estudio.

Conclusiones

La historieta es una forma de arte y una herramienta muy útil, a condición de poder explotar el máximo de su potencial. En el caso de *Algues vertes...*, hay un uso consciente de los recursos propios de este dispositivo que le permiten transmitir conocimiento y presentar una posición determinada frente a los hechos. En este artículo buscamos exponer una serie de reflexiones a partir del análisis de secuencias concretas, así como de ciertos aspectos generales, haciendo hincapié en el modo de comunicar.

Mientras el trazo, el color y la articulación de la secuencia facilitan la comprensión de los fenómenos evocados y es exitosa en la mayor parte de los casos, un conocimiento profundo del dispositivo nos permite detectar ciertos elementos que pueden interferir en la coherencia del relato. La representación de personajes es problemática ante la ausencia de un patrón: el amplio rango entre retrato y caricatura que conviven sin criterio parece difícil de justificar. El tono prudente y respetuoso de esta historieta, que trata de un azote ambiental real, entra en colisión con esta incoherencia. Sin embargo, podemos decir que *Algues vertes...* permite una transmisión de contenidos y que busca, a la vez, generar una mirada crítica e informada. Entender cómo funcionan este tipo de historietas en todas las dimensiones del dispositivo nos permite avanzar en nuestro estudio y en la búsqueda concreta a la hora de crear instancias de transmisión en la reducción de riesgos.

La historieta se ocupa muchas veces de contar la historia, de representar, en definitiva, mundos diversos. En este sentido, concluimos que su uso consciente puede, también, transformar la realidad.

Bibliografía

AUMONT, J. *L'image*. París, Nathan, 1990.

BOURDIEU, S. «Le reportage en bande dessinée dans la presse actuelle: un autre regard sur le monde», en *CONTEXTES*, n.º 11 (2012). Disponible en: <https://journals.openedition.org/contextes/5362>

MARION, P. *Traces en cases: travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*. Louvain-la-Neuve, Academia, 1993.

MITAINE, B. (comp.) *Scoops en Stock. Journalisme Dessiné, Bd-Reportage Et Dessin De Presse*. Chêne-Bourg, Georg Editeur, 2021.

REGGIANI, F. «El espesor del signo»: Historietas y enunciación» [Ponencia]. V Jornadas de encuentro interdisciplinario. Las ciencias sociales y humanas en Córdoba, 2007. Disponible en: <https://historietasargentinas.wordpress.com/2008/04/22/el-espesor-del-signo-historietas-y-enunciacion-federico-reggiani/>

RENET, S. *Les coulisses du monde des catastrophes «naturelles»*. París, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, 2018.

STEIMBERG, O. *Semiótica de los medios masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares*. Buenos Aires, Atuel, 2005.

CuCoEstudio



**La esclavitud atlántica a través de la novela gráfica:
análisis crítico del estallido de la Revolución haitiana
(1791) en *La niña Bois-Caïman*, de François Bourgeon**

*Atlantic Slavery in Graphic Novel: a Critical Analysis
of the Outbreak of the Haitian Revolution (1791) in
François Bourgeon's La Petite Fille Bois-Caïman*

ANTONIO J. PINTO

(Universidad Europea)

Antonio J. Pinto es profesor titular en Historia del pensamiento y de los movimientos sociales por la Universidad Europea, en la que imparte su docencia en el grado en Relaciones Internacionales. Doctor en Historia Contemporánea por la Universidad Complutense y el CSIC (2012), sus investigaciones se centran en el impacto de la revolución haitiana en las colonias españolas, la historia del liberalismo español y del despegue industrial de España en el siglo XIX y la innovación educativa.

Fecha de recepción: 26 de julio de 2021

Fecha de aceptación definitiva: 30 de octubre de 2021

Resumen

La revolución esclava de Saint-Domingue en agosto de 1791 fue un fenómeno de relevancia innegable porque sacudió los cimientos del mercado esclavista internacional y cuestionó los límites de los valores defendidos en las revoluciones atlánticas; además, originó la primera república negra independiente de la historia: Haití, nacida en 1804. Ello explica la atención suscitada desde diferentes perspectivas, entre ellas la novela gráfica. En el presente artículo se aborda un análisis crítico de su enfoque en las páginas de *La niña Bois-Caïman*, continuadora de la serie iniciada por *Los pasajeros del viento*, del autor francés François Bourgeon.

Palabras clave: Bois Caïman, colonialismo, esclavitud, revolución haitiana, vudú

Abstract

Saint-Domingue's slave revolution in August 1791 was a crucial phenomenon because it shook the world's slave market, and it also questioned the limits of the values that the Atlantic Revolutions defended; moreover, it originated the birth of Haiti, first black independent republic in History, in 1804. That is why it has attracted so much attention from different perspectives, among them graphic novel. In the current article there is a critical analysis of the approach shown in *La Petite Fille Bois-Caïman*, continuation of *Les passagers du vent*, by French author François Bourgeon.

Keywords: Bois Caïman, colonialism, Haitian Revolution, slavery, *vodou*

Cita bibliográfica

PINTO, A. J. «La esclavitud atlántica a través de la novela gráfica: análisis crítico del estallido de la Revolución haitiana (1791) en *La niña Bois-Caïman*, de François Bourgeon», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 17 (2021), pp. 128-152.

Introducción

Entre 1605 y 1606, Antonio de Osorio, gobernador de la colonia española de Santo Domingo, emprendió las conocidas como «Devastaciones de Osorio», cuyo cometido era castigar a los habitantes del noroeste de la isla, frecuentemente involucrados en contrabando con barcos de Gran Bretaña, Francia y Holanda que perjudicaba a las arcas reales.¹ Ello provocó el despoblamiento de la parte occidental de La Española y el hundimiento de las primeras plantaciones de azúcar con mano de obra africana.² Los bucaneros franceses que operaban en la vecina Isla de Tortuga aprovecharon la circunstancia para desplazarse hacia aquel territorio, que primero exploraron con el fin de cazar ganado y ahumar su carne, y después acabaron ocupando de manera efectiva.³ Se inició en este punto un conflicto entre Francia, deseosa de expandir su área de dominio hacia el este, y España, que la acusaba de usurpación. Finalmente el Tratado de Nimega de 1678 fijó la frontera entre ambos países en el río Rebouc, y la Paz de Ryswick de 1697 obligó a España a reconocer la soberanía francesa sobre el oeste de la isla: había nacido la colonia de Saint-Domingue.⁴

Durante el siglo XVIII Saint-Domingue se convirtió en el centro mundial de producción de azúcar con esclavos africanos y en una relevante fuente de ingresos para la corona francesa, de forma que fue reconocida en el mercado internacional como *La Perle des Antilles*. Puesto que el ritmo de crecimiento de la demanda azucarera era mucho mayor que el ritmo reproductivo de los esclavos, las autoridades coloniales galas optaron por responder a dicha demanda importando mano de obra esclava de forma masiva. El resultado fue que a comienzos de la década de 1790 había en la colonia unos 450.000 esclavos negros, frente a tan solo 30.000 blancos.⁵ La condición de los esclavos, aunque presentaba variaciones en las distintas provincias y regiones de la colonia, era por lo general miserable,⁶ de modo que existía un alto riesgo de

¹ MOYA PONS, F. *The Dominican Republic. A National History*. Nueva York, Hispaniola Books, 1995, pp. 29-50; HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. «Sociedad en La Española», en MOYA PONS, F. (coord.). *Historia de la República Dominicana*. Madrid, Ediciones Doce Calles/CSIC, 2010, pp. 205-262.

² CASSÁ, R. y RODRÍGUEZ MOREL, G. «Consideraciones alternativas acerca de las rebeliones de esclavos en Santo Domingo», en *Anuario de Estudios Americanos*, n.º 50/1 (1993), pp. 101-131.

³ EXQUEMELIN, A. O. *Histoire des aventuriers, des flibustiers et des boucaniers d'Amérique*. Paris, PRNG Éditions, 2017 [1678].

⁴ NOLAN, V. J. *Wars of the Age of Louis XIV, 1650-1715*. Westport, Greenwood Press, 2008; WOLF, J. B. *The Emergence of Great Powers, 1685-1715*. Nueva York, Harper & Row, 1962.

⁵ GRAFENSTEIN, J. V. y MUÑOZ, L. «Población y sociedad», en CRESPO SOLANA, A. y GONZÁLEZ-RIPOLL, M. D. (coords.). *Historia de las Antillas no hispanas*. Madrid, Ediciones Doce Calles/CSIC, 2011, pp. 23-50.

⁶ PATTERSON, O. «The constituent elements of slavery», en SHEPHERD, V. y MCD. BECKLES, H. (eds.).

que se sublevaran contra los plantadores y el gobierno colonial; llegado ese caso, sus posibilidades de éxito eran elevadas. El contexto de la Revolución Atlántica en general,⁷ y en concreto de la Revolución francesa, no hizo sino favorecer el estallido de un escenario colonial en ebullición previa, en la madrugada del 22 de agosto de 1791, en la mítica ceremonia vudú de Bois Caïman, en la Provincia del Norte.⁸ En dicha ceremonia ofició como sacerdote Boukman Dutty, quien junto a Cécile Fatiman se encargó, según la tradición, de tomar juramento a todos los esclavos conjurados para destruir las plantaciones y matar a los blancos.⁹ Interesa destacar la medida en que la Revolución francesa favoreció, pero no explica por sí sola, la Revolución haitiana, en línea con las corrientes historiográficas que subrayan la agencia de los esclavos como sujetos activos de la lucha, capaces de adaptar y adoptar los elementos de la ideología revolucionaria que les resultaron útiles para sublevarse en agosto de 1791.¹⁰

El impacto de la Revolución haitiana fue innegable, por varios motivos: primeramente, originó una guerra sangrienta que se prolongó durante trece años, y que concluyó con la independencia de Haití el 1 de enero de 1804, convertida en la primera república negra independiente de la Historia; en segundo lugar, la Revolución haitiana transformó el mercado mundial azucarero, puesto que el mundo occidental debió buscar otras fuentes de obtención de dicho producto, significativamente Cuba y Jamaica; en tercer lugar, porque Saint-Domingue/Haití fue el primer escenario donde las tropas napoleónicas fueron derrotadas, tanto como resultado

Caribbean Slavery in the Atlantic World. A student reader. Oxford, James Currey Publishers, 2000, pp. 33-41; JAMES, C. L. R. *The black jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo revolution.* London, Penguin Classics, 2001 [1963], pp. 5-49; GEGGUS, D. P. «Sugar and Coffee Cultivation in Saint-Domingue and the shaping of the slave labor force», en BERLIN, I. y MORGAN, P. (ed.). *Cultivation and culture. Labour and the shaping of slave life in the Americas.* Charlottesville/London, University Press of Virginia, 2018, pp. 73-98.

⁷ LINEBAUGH, P. y REDIKER, M. *The Many-Headed Hydra. Sailors, Slavers, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic.* London/Nueva York, Verso, 2007 [2001]; ELLIOT, J. H. «En búsqueda de la historia atlántica», en XIV *Coloquio de Historia Canario-Americana.* Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2001. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=36890> (consultado el 27/09/2021).

⁸ Joaquín García, «Primer informe sobre la revolución esclava de Saint-Domingue a la corona española», septiembre de 1791. Archivo General de Simancas (AGS), Valladolid, 7149, 74, documento 439.

⁹ DALMAS, A. *Histoire de la révolution de Saint-Domingue, depuis le commencement des troubles jusqu'à la prise de Jérémie et du Môle S. Nicolas par les anglais, suivie d'un mémoire sur le rétablissement de cette colonie*, vol. I. Paris, Chez Mame Frères, Imprimeurs-Libraires, 1814, p. 117; JAMES, C. L. R. *Op.cit.*, p. 69.

¹⁰ NESBITT, N. *Universal Emancipation. The Haitian revolution and the Radical Enlightenment.* Charlottesville/Londres, University of Virginia Press, 2008; BELMONTE POSTIGO, J. L. «Revisitando la esclavitud. Perspectivas historiográficas y nuevas líneas de investigación en el estudio de las sociedades esclavistas americanas», en RUBIO DURÁN, F. A. y DELIBES MATEOS, R. (eds.). *Espacios y poder en América Latina: actores y escenarios en los contextos de la dominación.* Sevilla, Aconagua Libros, 2010, pp. 163-184; FERRER, A. *Freedom's mirror. Cuba and Haiti in the Age of Revolution.* Nueva York, Cambridge University Press, 2014. Estos tres autores, para subrayar el aporte de la agencia negra, hablan de «Ilustración radical», «Ilustración esclava» y «soberanía negra», respectivamente.

del arrojamiento de los líderes de la rebelión negra, como a raíz de la fiebre amarilla que, entre otros, se cobró la vida del mariscal Leclerc, cuñado de Bonaparte, en 1803; por último, porque en Haití los ideales de la Revolución francesa se llevaron a la práctica hasta sus últimas consecuencias, materializándose la libertad y la igualdad como principios extensivos a todos los individuos, con independencia de su condición o color de piel, algo que los promotores de los sucesos de la metrópoli jamás habían considerado.¹¹ Ello provocó que se difundiese rápidamente un miedo a la imitación del ejemplo haitiano en otras economías de plantación, que se ha definido como «rumor de Haití».¹²

Los motivos expuestos hasta este punto explican que la Revolución haitiana no solo haya atraído la atención de los expertos en la materia, encabezados por el autor del ensayo canónico sobre aquel episodio histórico, *Black Jacobins*, el académico trinitense C. L. R. James,¹³ sino también de escritores e historietistas. En el ámbito de la narrativa destaca la reciente trilogía publicada por Madison Smartt Bell, que comprende los títulos *All Souls' Rising*, *Master of the Crossroads* y *The Stone that the Builder Refused*,¹⁴ además de otras aproximaciones clásicas como *El reino de este mundo* y *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier.¹⁵ Para finalizar, en la última década la rebelión de esclavos en Haití también ha sido abordada por la novela gráfica, con la finalidad de contribuir a la preservación de la memoria de aquellos sucesos y de hacer la historia más accesible a un público más juvenil. Esta finalidad persigue la obra *The Revolution that Gave Birth to Haiti*, ilustrada por Rocky Cotard y guionizada por el historiador Laurent Dubois, cuyo cometido no es convertirse en un cómic al uso, sino sintetizar en pocas páginas los hitos principales de la Revolución haitiana, con miras claramente divulgativas.¹⁶

En el presente artículo se analiza una obra cuya publicación es anterior a la citada de R. Cotard y L. Dubois: *La niña Bois-Caïman*, continuación de la serie *Los pasajeros*

¹¹ NESBITT, N. *Op. cit.*

¹² GONZÁLEZ-RIPOLL, M. D., NARANJO OROVIO, C. y FERRER, A. *El rumor de Haití en Cuba: temor, raza y rebeldía, 1789-1844*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas; GÓMEZ, A. E. *Le spectre de la révolution noire. L'impact de la révolution haïtienne dans le monde atlantique, 1790-1886*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

¹³ JAMES, C. L. R. *Op. cit.*

¹⁴ SMARTT BELL, M. *All Souls' Rising*. Nueva York, Vintage Books, 1995; *Master of the Crossroads*. Nueva York, Vintage Books, 2000; *The Stone that the Builder Refused*. Nueva York, Vintage Books, 2004.

¹⁵ CARPENTIER, A. *El reino de este mundo*. Chile: Editorial Universitaria de Chile, 2006 [1949]; *El siglo de las luces*. Madrid: Akal, 2008 [1962].

¹⁶ COTARD, R. y DUBOIS, L. *The Revolution that gave Birth to Haiti*. Durham, Duke University Press, 2020. Laurent Dubois es además autor de un ensayo de referencia sobre la Revolución haitiana: *Avengers of the New World. The Story of the Haitian Revolution*. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2004.

del viento, obra de François Bourgeon.¹⁷ Este autor francés nacido en 1945 se formó como maestro vidriero y empezó a publicar sus primeras historietas en la década de 1970. Poco a poco comenzó a destacarse como un narrador interesado en temas de calado histórico, que deseaba abordar desde una perspectiva reflexiva, creando un producto gráfico que pudiera consumir el público adulto. Así se inició la publicación en 1979 de *Los pasajeros del viento*, que apareció por entregas en la revista *Circus*, y que después se editó en cinco tomos; en España, Astiberri se encargó de su publicación integral en 2015. La serie narra las aventuras de Isabel de Marnaye, joven huida de Francia en una embarcación con una identidad masculina falsa, que acabaría arribando al Caribe colonial después de pasar por África y conocer de cerca el universo de la trata negrera.¹⁸ Aquella misma Isabel de Marnaye reaparece seis décadas más tarde en la trama de *La niña Bois-Caïman*, interactuando con la protagonista de esta nueva historia para revelar aspectos de su pasado que habían quedado en elipsis tras la conclusión de *Los pasajeros del viento*. Entre ellos, los años transcurridos en Saint-Domingue en plena eclosión de la producción azucarera en la colonia hasta el estallido de la Revolución haitiana, que ella presenció y que la obligó a abandonar el lugar. Del análisis de los acontecimientos desde su perspectiva y la del autor se ocupa el siguiente epígrafe.

Estudio de la Revolución haitiana a través de *La niña Bois-Caïman*

Como se anticipaba en la introducción, la trama de *La niña Bois-Caïman* se desarrolla setenta años después, en 1862, en plena Guerra de Secesión de Estados Unidos (1861-1865). En esta ocasión la protagonista es la joven Zabo, hija del médico Thomas Murrat, propietario esclavista del sur que fallece durante el asedio de Nueva Orleans por las tropas nordistas. Después de conocer la noticia la chica, fiel defensora de la causa confederada y de la esclavitud, marcha en busca de su hermano menor, refugiado en la casa de su bisabuela Isa. Esta última no es sino la propia Isabel de Marnaye que había protagonizado la serie previa, quien aprovecha la llegada de su bisnieta para relatarle experiencias de su vida pasada que habían quedado ocultas al lector tras la conclusión de *Los pasajeros del viento*. Es así como, transcurridas 57 páginas de la historia principal, la ya casi centenaria Isabel vuelve la vista atrás para relatar sus años en la colonia francesa de Saint-Domingue, donde presenció en directo el estallido de la revolución esclava que concluyó con la independencia de Haití. En adelante se analiza su relato de aquellos acontecimientos, comenzando por una descripción de los personajes para, a continuación, proseguir con el estudio de la secuencia histórica y concluir con la identificación del estilo representativo elegido por François Bourgeon para recuperar la memoria de la Revolución haitiana.

¹⁷ BOURGEON, F. *La niña Bois-Caïman*. Bilbao, Astiberri, 2016; *Los pasajeros del viento*. Bilbao, Astiberri, 2015.

¹⁸ BOURGEON, F. (2015). *Op. cit.*

Dramatis personae

La descripción del elenco de personajes de esta novela gráfica se divide en dos secciones diferentes: los personajes ficticios y los personajes históricos. Antes de entrar en materia es preciso conocer la estructura social de Saint-Domingue a finales del siglo XVIII, de modo que a la hora de identificar a los diferentes caracteres se pueda proceder a su asimilación al estamento que les correspondía. Atendiendo al estatus socioeconómico, en la colonia francesa había tres grupos diferentes: primeramente, los *grands blancs*, representantes de la élite colonial. Esta categoría estaba integrada por los grandes comerciantes, en su mayoría agentes de la burguesía mercantil metropolitana, los plantadores y los miembros del gobierno colonial. Junto a ellos, desde la óptica de su color de piel, pero frente a ellos en términos sociales y económicos, se situaban los *petits blancs*: encargados del gobierno y la administración de las plantaciones, profesionales liberales urbanos, artesanos de diversa índole, dueños de un establecimiento comercial, etc. Solían gozar de una posición económica desahogada, aunque más modesta. Ahora bien, en el estrato de los *petits blancs* también se incluía un conjunto heterogéneo de individuos llegados de la metrópoli, normalmente arruinados, que buscaban oportunidades en el llamado Nuevo Mundo. Sin olvidar, por supuesto, a vagabundos, fugitivos de la justicia, morosos y aventureros. Considerados una escoria en la Francia continental, en las colonias se representaban a sí mismos como miembros de la élite, porque la marginalidad estaba reservada a la población de color.

Al otro lado de la frontera imaginaria dibujada por la negritud se situaba los *affranchis* o libres de color:¹⁹ bien descendientes de hombre blanco y mujer esclava, liberados por sus padres como única muestra posible de reconocimiento en una sociedad en la que los prejuicios raciales eran muy fuertes; o bien antiguos esclavos que habían obtenido la libertad a cambio de los servicios prestados a sus dueños, que habían decidido recompensarles liberándolos. En este último caso, antes de obtener la libertad habían gozado de una posición relativamente cómoda en las plantaciones, desempeñando oficios menos gravosos que el trabajo en los cañaverales, como, por ejemplo, cuidadores de ganado, cocheros, o mayores (supervisores del resto de esclavos). Entre 1789 y 1791 los *grands blancs* vieron con alarma el aumento de la población libre de color, que en muchos casos accedió a la propiedad de tierras e incluso llegó a gozar de una posición económica pujante. Deseando atraérselos para evitar una manifestación

¹⁹ SCHAUB, J-F. *Pour une histoire politique de la race*. Paris – Le Seuil, La Librairie du XXI^e siècle, 2015. Esta obra se cita en referencia con la construcción imaginada de las identidades de raza, cuestión que había abordado previamente Frantz Fanon en su obra de referencia: FANON, F. *Peau noire, masques blancs*. Paris, Éditions du Seuil, 1952. La Revolución haitiana fue capital en el proceso de definición de la negritud en el Caribe sobre la base de la herencia africana, lo cual puede constatar en: TROUILLOT, M-R. *Haiti. State against nation. The origins & legacy of Duvalierism*. Nueva York, Monthly Review Press, 1990; SCOTT, J. S. *The Common Wind. Afro-American Currents in the Age of the Haitian Revolution*. Nueva York, Verso, 2018.

de descontento por contagio de la ideología de la Revolución francesa, el gobierno colonial hizo algunas concesiones a este sector poblacional, tales como otorgarle la mayoría de edad a los veinticuatro años y después de prestar el servicio militar durante tres años al mando de un oficial blanco, en una fuerza concebida especialmente para ellos: la *marechaussée*.

Asimismo, pudieron conservar y extender sus propiedades inmuebles, en las que incluso emplearon a esclavos negros. Al actuar de esta forma, las autoridades de Saint-Domingue respondían a las advertencias del marqués de Mirabeau, quien en la Asamblea Nacional había advertido a los miembros de la burguesía colonial del peligro que acarrearía vetar ciertos derechos y concesiones a la población libre de color en las colonias, sobre todo allí donde, como en el territorio que nos atañe, superaba en volumen a la población blanca.²⁰ Como se puede deducir, las concesiones desde la élite colonial a los libres de color desagradaron profundamente a los *petits blancs*: viéndose a sí mismos como superiores a los *affranchis* por su condición blanca, eran incapaces de comprender que estos últimos gozasen de mejores condiciones de vida que ellos, hasta el extremo de que algunos libres de color pudieron incluso educarse en París, como sucedió con un individuo del que se hablará en las próximas líneas: Vincent Ogé. Se sembraba así una semilla de discordia que se haría presente en el prólogo de la revolución negra. Más allá de las categorías señaladas, o mejor dicho al margen de ellas, se ubicaba el colectivo esclavo, mayoritario con diferencia, de cuyas cifras y circunstancias se habló en la introducción del presente artículo, por lo que aquí se obviará su descripción para proceder a estudiar el reparto de personajes que se sucede en la obra objeto de este estudio.

Entre los personajes ficticios, es preciso comenzar la enumeración por la protagonista de la historia que se contiene en este *flashback* en medio de la trama de *La niña Bois-Caiman*:²¹ Isabel de Marnaye. Su posición social es difícil de definir, porque conforme a su extracción descrita en la serie *Los pasajeros del viento*²² habría de ubicársele entre los *petits blancs*: se trata de una joven que huye de Francia en una embarcación en calidad de polizona, y que tras un largo periplo que le lleva a recorrer las costas europeas y africanas recalca en el Caribe. Es decir, es una mujer

²⁰ TELLA, T. S. di. *La Rebelión de Esclavos de Haití*. Buenos Aires, Ediciones del Ides, 1984, pp. 64-69; KNIGHT, F. W. «Race, Ethnicity and Class in Caribbean History», en HIGMAN, B. W. *Methodology and Historiography of the Caribbean*, «General History of the Caribbean», vol. VI. London & Oxford, Unesco Publishing, 1999, pp. 200-232. JAMES, C. L. R. *Op. cit.*, p. 49; STANLEY, J. L. *The Language of Race in Revolutionary France and Saint-Domingue, 1789-1792* [tesis doctoral inédita]. Kentucky, Universidad de Kentucky, 2016. En concreto, el Marqués de Mirabeau advirtió al resto de diputados de la Asamblea Nacional en los siguientes términos: «Habitants des Antilles, vous habitez sous le Vesuve» («Habitantes de las Antillas, viven ustedes bajo el Vesubio»).

²¹ BOURGEON, F. (2016). *Op. cit.*

²² BOURGEON, F. (2015). *Op. cit.*

desclasada y sola que marcha de la metrópoli para hacer fortuna en un mundo de hombres, lo cual la convierte, a priori, en un personaje doblemente marginal. No obstante, tanto en *Los pasajeros del viento* como en *La niña Bois-Caïman* parece deducirse que procede de la aristocracia, aunque probablemente la falta de aceptación entre los suyos la habría movido a huir de su tierra natal. El hecho es que cuando arriba a Saint-Domingue acaba alcanzando dicho estatus social, codeándose con las más importantes familias terratenientes de la colonia y gozando del estilo de vida propio del estamento privilegiado por excelencia, es decir, los *grands blancs*. Entre los elementos que la convierten en un personaje difícilmente creíble para su época ha de destacarse su posición contraria a la esclavitud, sobre la que se abundará en el siguiente subapartado.

Junto a ella aparece Claire Magnan, una mujer que sí forma parte de la misma categoría social por derecho de nacimiento, y que es quien ha acogido a Isabel de Marnaye en su propia hacienda. Por la personalidad de Isabel en el relato, audaz, solitaria y atrevida pese a su condición femenina, como ya se esbozó en *Los pasajeros del viento*, más propia de los hombres de su tiempo, y por las elipsis y los sobreentendidos que se adivinan en los diálogos de Isabel y Claire, parece intuirse una suerte de relación homosexual entre ambas. De no ser esta la situación real, al menos cabe deducirse un amor no correspondido de Claire hacia Isabel, que se entrevé en expresiones como: «A veces yo también te odio», que una Claire de ojos melancólicos dirige a Isabel en la soledad del dormitorio, antes de unirse a los invitados a la cena.²³ Lo mismo sucede con los celos mal disimulados de Claire hacia Louis Murrat cuando este pide a Isabel permiso para ver sus dibujos, provocando la respuesta airada de la protagonista ante la malicia con la que el doctor le hace notar el apego que Claire parece sentir hacia ella: «¡Tanto apego pesa como unas cadenas!».²⁴ La cena en la plantación, unas viñetas antes, es otro contexto que revela la tensión entre ambas, así como sus diferencias respecto a la trata negrera, que Claire parece apoyar y que Isabel rechaza: «¡Y quién trabajará si los asamos?! ¡Esas reuniones son válvulas de escape que sería nefasto prohibir! O eso opina Isa. Ella estuvo en África y probó el vudú con grandes y hermosos negros». Esta reflexión refleja la convicción de Claire de que los rituales de los esclavos deben mantenerse solo porque les ayudan a desfogar su energía y manifestar su descontento de manera poco perniciosa para los plantadores. Si se posiciona en contra de las ejecuciones de los esclavos es por interés propio: ejecutándoles, no se dejará a nadie vivo trabajando en las plantaciones. La respuesta de Isabel no tiene desperdicio: «¡No me gusta hablar de ello! ¡Claire lo sabe, pero le encanta exhibir lo que es íntimo!».²⁵

²³ BOURGEON, F. (2016). *Op. cit.*, p. 58.

²⁴ *Ibid.*, p. 60.

²⁵ *Ibid.*, p. 59. En la página 58 Claire reprende a Isabel su actitud benévola hacia los esclavos en otro diálogo ilustrativo de las diferencias que las separan: «¡Búrlate cuanto quieras, pero sé amable! Hasta tus queridos negros, que tanto nos odian, saben hacerlo con una sonrisa».

De especial relevancia resulta precisamente el personaje masculino de Louis Murrat, patriarca de una saga de médicos que se define a sí mismo como «un viejo viudo desconsolado»,²⁶ que aleja de sí las sospechas que se puedan albergar sobre su supuesto amor por Isabel y que justifica su interés en la joven porque quiere que trabaje para él. Cultivador de la historia natural, desea escribir un tratado sobre la fauna y la flora de la Luisiana, donde él tiene su propia hacienda, y ofrece a Isabel de Marnaye que sea la ilustradora de la obra, después de admirar la calidad de sus bocetos. Claire, celosa del médico porque aspira a apartarla de Isabel, advierte a esta de que su buen amigo desea en realidad llevarla a Luisiana para casarla con su hijo Jean, que atiende pacientes en la calle Bourbon, en la zona noble de Nueva Orleáns. Finalmente la relación entre Murrat hijo e Isabel de Marnaye sucede, pues la protagonista de la trama principal de *La niña Bois-Caiman*, la joven Zabo, no es sino la bisnieta de aquel matrimonio, hija del nieto de Louis Murrat, el también médico Thomas Murrat, muerto en el transcurso del asedio de Nueva Orleáns por las tropas nordistas durante la Guerra de Secesión. Volviendo a Louis Murrat, pese a su condición aristocrática, y por ello integrante de la élite de los *grands blancs*, sus intereses van más allá del mercado azucarero, como se ha señalado, y muestra curiosidad científica, símbolo de una época influida por la filosofía ilustrada.²⁷

El reparto de personalidades plantadoras y aristocráticas se cierra con la hermana del doctor Murrat, Toinette, que aparece más adelante en la historia, casada con Charles-Antoine. Los dos individuos son interesantes porque la vacuidad de su personalidad es ilustrativa de la mentalidad *grand blanc*: acostumbrados a vivir de la renta de la tierra, construida sobre la sangre de los esclavos, sin invertir esfuerzo alguno más que en pasatiempos y actos sociales que contribuyen a multiplicar su inoperancia. Frente a ellos aparecen los esclavos, pues el hilo narrativo de Bourgeon no presta atención ni a los *petits blancs* ni a los *affranchis* en la parte de la historia que aquí se describe. Comenzamos con un joven esclavo mutilado que se topa con Isabel de Marnaye en su viaje hacia la Plaine-du-Nord en enero de 1788.²⁸ Isabel le recomienda al negro Congo para que le emplee en su taller de carpintería. Este último personaje, Congo, cierra la relación de personajes ficticios, encarnando una realidad

²⁶ *Ibid.*, p. 60.

²⁷ Llegado este punto, es preciso aclarar la naturaleza de los individuos de la condición de la propia Isabel de Marnaye o Louis Murrat, aristócratas llegados al Caribe para hacer fortuna a la sombra de sus haciendas. En el caso de quienes padecieron la revolución de Saint-Domingue en su piel y debieron exiliarse para salvar la vida, en décadas sucesivas buscaron destinos alternativos que favorecieran la reconstrucción de su antiguo modus vivendi: bien en el propio espacio caribeño, o bien en el sur de Estados Unidos. DEIVE, C. E. «Lés réfugiés français dans la partie espagnole de l'île Saint-Domingue au temps de la fronde des Grands Blancs et de la révolte des ulâtres», en YACOU, A. (dir.). *Saint-Domingue espagnol et la révolution nègre d'Haïti. Commémoration du Bicentenaire de la naissance de l'état d'Haïti (1804-2004)*. Paris – Pointe-à-Pitre, Karthala – CERC, 2007, pp. 123-134; BLAUFARB, R. *Bonapartists in the Borderlands: French Exiles and Refugees on the Gulf Coast, 1815-1835*. Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2006.

²⁸ BOURGEON, F. (2016). *Op. cit.*, pp. 61-62.

bastante frecuente en el mundo de la plantación: la de los «esclavos de élite», de los que se hablará más adelante.²⁹

En lo tocante a los personajes históricos, procediendo en sentido descendente desde el punto de vista social, el primero en aparecer es François Barbé de Marbois. Este individuo era intendente general de las Antillas francesas y estaba presente en Saint-Domingue a comienzos de 1790, cuando una fuerza combinada de soldados blancos atacó la ciudad de Port-au-Prince, sede del gobierno colonial, para presionar a las autoridades a que aceptasen remitir representantes coloniales a la Asamblea Nacional. La presión de los blancos de la colonia obligó al intendente a marchar a Francia, como se recoge en las páginas de *La niña Bois-Caïman*.³⁰ Junto a él ha de ubicarse a Lenormand de Mézy,³¹ plantador blanco que, pese a integrar los *grands blancs*, igual que el intendente, no es relevante en sí mismo en el transcurso de la Revolución haitiana, sino porque su hacienda fue escenario de un suceso crucial para el estallido de este episodio histórico. En el siguiente escalafón, entre los *affranchis*, se cita a Vincent Ogé y Jean-Baptiste Chavannes, ambos libres de color de la Grande Rivière, en la colonia de Saint-Domingue; el primero se educó en París y fue representante de su lugar de origen en la Asamblea Nacional; por su parte, el segundo permaneció siempre en el oeste de La Española. Ambos protagonizaron una rebelión en el otoño de 1790 que acabó con los dos caudillos ejecutados en Le Cap Français, capital de la Provincia del Norte de Saint-Domingue, en febrero de 1791.³² Se cierra la descripción de los personajes históricos, y de forma global del *dramatis personae* de esta novela gráfica, con el esclavo Boukman Dutty,³³ cochero del taller de Clément, quien ofició como sacerdote vudú en la ceremonia de Bois-Caïman de la madrugada del 22 de agosto de 1791: esta ceremonia, recuérdese, marcó según la tradición el inicio de la Revolución haitiana.

Los acontecimientos

El relato de los acontecimientos conducentes a la revolución esclava de 1791 se inicia en la página 58, en la Navidad de 1787, con un diálogo entre Claire Magnan, dueña de la hacienda donde se aloja Isabel de Marnaye, y esta última, en las inmediaciones de Le Cap Français, en la Provincia del Norte de Saint-Domingue, que fue el epi-

²⁹ *Ibid.*, pp. 64, 71-73; McD. BECKLES, H. «Caribbean Anti-Slavery: The Self-Liberation Ethos of Enslaved Blacks», en SHEPHERD, V. y McD. BECKLES, H. (eds.). *Caribbean Slavery in the Atlantic World. A student reader*. Oxford, James Currey Publishers, 2000, pp. 869-878.

³⁰ BOURGEON, F. (2016). *Op. cit.*, p. 64; DEIVE, C. E. *Op. cit.*

³¹ BOURGEON, F. (2016). *Op. cit.*, p. 65.

³² *Ibid.*, pp. 64-65; KIMOU ATSE, A. C. «Santo Domingo y Juan Bautista Chavanne en la insurrección de los colonos americanos por la igualdad política (1789-1791)», en *Ciencia Nueva. Revista de Historia y Política*, n.º 2/1 (2018), pp. 53-73.

³³ BOURGEON, F. (2016). *Op. cit.*, p. 65; DUBOIS, L. *Op. cit.*, 2004, pp. 33, 94, 99-100.

centro de la revolución negra.³⁴ En la cena que tiene lugar justo después se observa el lujo en que habita la aristocracia terrateniente francesa y aparece un elemento fundamental: dos esclavas negras atendiendo la mesa. En su presencia, los dueños hablan con total libertad de la creciente agitación de los negros en las plantaciones. Uno de los comensales menciona a un tal Jérôme, esclavo negro que parece haber sido apresado bajo la acusación de fomentar la insurrección de sus compañeros, a quienes habría congregado con el pretexto de celebrar las ceremonias religiosas que les eran propias. Esta circunstancia mueve al individuo que tiene la palabra a manifestar su deseo de que tales rituales queden abolidos de una vez por todas, así como de que Jérôme sea objeto de un castigo ejemplar. Ante tales declaraciones, la anfitriona alega que la ejecución de los negros les dejará sin mano de obra para trabajar en las plantaciones. Aprovecha la ocasión para lanzar una pulla a Isabel de Marnaye, revelando su conocimiento y vínculos pasados con los negros en África.³⁵

Concluida la velada, a la mañana siguiente Claire Magnan acompaña a Louis Muirait a Le Cap Français para que embarque de vuelta a Nueva Orleans, y encarga a Isabel de Marnaye que se dirija a la Plaine-du-Nord, a una distancia de aproximadamente doce kilómetros de la propia capital de la Provincia del Norte.³⁶ Probablemente le haga ese encargo para que Isabel pueda vigilar las plantaciones de su amiga y huésped durante su ausencia, de modo que la siguiente escena que el lector contempla es el trayecto de la mujer hacia aquel distrito de Saint-Domingue. En el camino conoce a un joven esclavo mutilado de un pie, que transporta una pesada carga e intenta convencerla de que le suba a lomos de su caballo para ayudarle a hacer parte del trayecto, para lo cual elogia su belleza. Isabel accede y se interesa por dos cuestiones relativas al chico, que no le son reveladas: el motivo de su mutilación y el artesano que le ha fabricado las dos muletas para que se pueda desplazar.³⁷ La primera pregunta tiene difícil respuesta si se recuerda lo indicado en el apartado previo acerca de la condición esclava: por una parte, la mutilación era frecuente entre los esclavos, que ora hacían mal su trabajo y eran represaliados de esta forma por sus dueños, ora sufrían algún accidente en el desempeño de sus labores en las plantaciones —sea cortando caña, sea procesándola en los ingenios.³⁸

Cuando su pasajero, Tic-Tac, llega al final del trayecto, Isabel se despide recomendándole al negro Congo, carpintero, a quien está convencida de que el chico prestaría un buen servicio. Al despedirse de él, le promete que hablará con su amo y con el dueño

³⁴ GARCÍA, J. *Informe de la revolución esclava de Saint-Domingue a la Corona española*. Archivo General de Simancas (España), Secretaría del Despacho de Guerra, legajo 7149, expediente 74, documento 439. Santo Domingo, septiembre de 1789. Joaquín García era el capitán general de Santo Domingo.

³⁵ BOURGEON, F. (2016). *Op. cit.*, p. 59.

³⁶ *Ibid.*, p. 61.

³⁷ *Ibid.*, pp. 61-62.

³⁸ PATTERSON, O. *Op. cit.*, pp. 33-41; JAMES, C. L. R. *Op. cit.*, pp. 5-49

de Congo para que pueda quedar empleado a su servicio. Como se apuntó previamente, ello remite a la diferente condición de los esclavos en función de su ocupación en el complejo mundo de las plantaciones.³⁹ La historiografía ha permitido constatar que los esclavos «de élite», que desempeñaban labores «privilegiadas» dentro de las plantaciones, tales como el cuidado del ganado, o la carpintería, labor atribuida al propio Congo, gozaban de mejores condiciones de vida, dentro de la miseria generalizada de la esclavitud, y de cierta confianza de sus amos. El ejemplo más claro fue Jean-Jacques Dessalines, primero lugarteniente de Toussaint Louverture y después artífice de la independencia de Haití el 1 de enero de 1804, quien había trabajado como carpintero en la plantación de Duclos, en la Grande-Rivière-du-Nord.⁴⁰ En lo tocante al nombre del esclavo que menciona Isabel de Marnaye, Congo, alude a su lugar de origen en África, en una práctica frecuente entre los dueños de esclavos africanos trasladados al Caribe, que les atribuían el nombre de su región de procedencia.

Unos meses después, en mayo de 1788, ya en la mansión de Claire Magnan en Le Cap Français, prosigue el diálogo entre las dos mujeres protagonistas de este lapso temporal. La panorámica de la ciudad, que parte de una recreación a partir de la cartografía de la época, refleja con bastante fidelidad el aspecto que debía presentar la villa, semejante a una gran capital europea, tal y como la describió Laurent Dubois en su obra *Avengers of the New World*.⁴¹ Con el puerto de Le Cap de telón de fondo, Claire Magnan muestra su indignación ante el predicamento de las teorías sobre la emancipación entre los intelectuales franceses, en clara alusión a la *Société des Amis des Noirs*,⁴² mientras Isabel de Marnaye le advierte de que ha de convencerse de que la abolición llegará tarde o temprano. Es relevante destacar que todos los acontecimientos relatados hasta la fecha acontecen antes de la toma de la Bastilla, hasta que en la siguiente escena, que ocurre en noviembre de 1789, el episodio ya ha ocurrido y Francia se encuentra inmersa en plena revolución.⁴³ Recuérdese que las primeras noticias sobre las jornadas revolucionarias de la metrópoli se conocieron en Saint-Domingue en septiembre de 1789.⁴⁴ Agitaron pronto el escenario político de Saint-Domingue,

³⁹ GEGGUS, D. P. (2018). *Op. cit.*, 73-98.

⁴⁰ GIRARD, P. *The slaves who defeated Napoleon. Toussaint Louverture and the Haitian war of Independence, 1801-1804*. Alabama, The University of Alabama Press, 2011, pp. 8, 248.

⁴¹ DUBOIS, L. *Op. cit.*, pp. 8-35; BOURGEON, F. (2016). *Op. cit.*, p. 63.

⁴² DORIGNY, M. «Amis des Noirs (Société des)», en SOBOUL, A. (coord.). *Dictionnaire historique de la Révolution française*. Paris, Quadrige / Puf, 1989, pp. 22-25. La *Société* se fundó en París el 19 de febrero de 1788, gracias a la iniciativa de Jacques-Pierre Brissot y bajo la inspiración de otra sociedad similar fundada en Londres. Aunque al principio su objetivo no fue la abolición de la esclavitud, sino de la trata, esforzándose sus miembros en demostrar los beneficios del trabajo libre asalariado frente al trabajo esclavo, su rol fue decisivo en la supresión de la esclavitud por el gobierno de la Convención el 4 de febrero de 1794.

⁴³ BOURGEON, F. (2016). *Op. cit.*, p. 64.

⁴⁴ GEGGUS, D. P. *Haitian revolutionary studies*. Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2002, p. 173; DEIVE, C. E. *Op. cit.*, p. 127.

tal y como reconoce una preocupada Claire Magnan mientras observa a sus esclavos trabajando en su plantación: los *affranchis* ya habían comenzado a reclamar sus derechos, al tiempo que los *petits blancs* se agitaban igualmente. El motivo de la inestabilidad de ambos sectores sociales era idéntico: aquellos, libres de color y propietarios en el sur y el centro de Saint-Domingue, exigían que su preeminencia económica se tradujese en igualdad de derechos con los blancos y participación política; por su parte, los *petits blancs* se oponían al protagonismo exclusivo de la aristocracia y los administradores coloniales en el gobierno de *la Perle des Antilles*. Ahora bien, un elemento esencial les separaba: el color de la piel, que movió a los *petits blancs* a rechazar cualquier posible coincidencia o alianza con los *affranchis*, a quienes consideraban inferiores en tanto que descendientes de negros, o negros ellos mismos.⁴⁵

En este preciso momento, para ejemplificar el descontrol que Claire Magnan atribuye a la revolución y a la ausencia de autoridad en la metrópoli, se menciona la marcha de Barbé de Marbois, intendente general de las Antillas francesas. En el epígrafe precedente se anticipaba que la huida del intendente había ocurrido como consecuencia de un ataque de tropas combinadas blancas criollas contra la capital de la colonia, la ciudad de Port-au-Prince, para obligar a las autoridades a acceder al envío de representantes de Saint-Domingue a la Asamblea Nacional.⁴⁶ Solo hay un error en la manera en que el autor refleja la historia: los acontecimientos que relata ocurrieron en realidad a comienzos de 1790 y no a finales de 1789, como se colige del relato comprendido en las páginas que se analizan en este punto.⁴⁷ Aunque su postura respecto a la esclavitud es más bien tibia, en comparación con el resto de la élite blanca, Isabel de Marnaye parece temer también las consecuencias de una rebelión negra en Saint-Domingue y propone a su anfitriona que venda sus propiedades y marchen juntas a Nueva Orleans, donde les aguarda Louis Murrat, pero Claire rechaza inmediatamente esa posibilidad.

En la misma página, la viñeta siguiente ha dado un salto temporal de aproximadamente un año para ubicar la acción en octubre de 1790 en Le Cap Français.⁴⁸ La fecha es relevante porque la trama se retoma justo después de la rebelión de Vincent Ogé y Jean-Baptiste Chavannes, dos líderes mulatos que protagonizaron una sublevación en octubre de 1790 junto con trescientos hombres del entorno de la Grande Rivière y Dondon. Ogé y Chavannes exigían la igualdad de derechos para los libres de color o *affranchis*, pero las inclemencias climáticas y la escasa habilidad estratégica de los caudillos dio al traste con la rebelión. Tras el fracaso estrepitoso de la acción se refugiaron temporalmente en el Santo Domingo español después de cruzar la frontera, con la esperanza de gozar de acogida y predicamento entre los negros fugitivos

⁴⁵ *Ibid.*, pp. 124-125.

⁴⁶ DEIVE, C. E. *Op. cit.*, pp. 123-134.

⁴⁷ BOURGEON, F. (2016). *Op. cit.*, p. 64.

⁴⁸ *Idem.*

del Maniel de Neiva, en el entorno de Bahoruco, en aquella colonia vecina. Sin embargo, en cumplimiento de su compromiso con las autoridades francesas, el gobierno colonial de Santo Domingo optó por capturarlos y devolverlos al gobierno colonial de Saint-Domingue, que dispuso su ejecución pública en la plaza de Le Cap Français en febrero de 1791.⁴⁹

Concluida la narración de la rebelión de Ogé y Chavannes, la trama vuelve a dar un salto para situarse en el mes de agosto de 1791, punto crucial del interés del presente artículo, puesto que la revolución esclava de Saint-Domingue estalló la madrugada del día 22. Isabel de Marnaye introduce los hechos ensalzando las virtudes de Claire Magnan como propietaria de esclavos, dura con ellos, pero respetuosa del *Code Noir* de Luis XIV,⁵⁰ que prescribía, entre otras cosas, el descanso dominical para los trabajadores de las plantaciones. Precisamente el paréntesis dominical dejaba a la propia Isa tiempo libre para pasear a caballo por los alrededores, lo que le permitía acercarse a los libres de color y los esclavos, a quienes ofrecía una pequeña compensación a cambio de que posaran para ella y le permitiesen dibujarlos. Fue así como aprendió *créole*, el dialecto de los esclavos, resultado de la mezcla de los dialectos africanos y la lengua francesa, y compensó su escasez de amistades entre la élite colonial blanca, sin duda por su carácter díscolo. La situación entonces era muy inestable en la colonia, puesto que tras las ejecuciones de Ogé y Chavannes se habían sucedido otras revueltas negras en la Provincia del Norte, a las que el gobernador, el marqués de Blanche-lande, respondió de forma virulenta, con lo que se conoce como «terror blanco». Las circunstancias habían obligado a la Asamblea Nacional a decretar, en mayo de 1791, la concesión del derecho de representación política a los *affranchis* o libres de color que poseyesen tierras.⁵¹ A diferencia del decreto de marzo de 1790, en esta ocasión se especificaba que los *affranchis* carentes de tierras y los esclavos quedaban al margen del derecho de representación, lo que no hizo sino soliviantar a ambos colectivos y provocar nuevas manifestaciones de descontento.⁵²

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 64-65; SEVILLA SOLER, M. R. *Santo Domingo. Tierra de Frontera (1750-1800)*. Sevilla Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1980, pp. 341-376; ΚΙΜΟΥ ΑΤΣΕ, Α. C. *Op. cit.*, pp. 53-73.

⁵⁰ ARENDT, H. *On Revolution*. Nueva York, Penguin Classics, 2006, p. 33. La alusión a Hannah Arendt es interesante porque en las Antillas el *Code Noir* de Luis XIV, que databa de 1685 y prescribía cuestiones esenciales desde la perspectiva actual, tales como el descanso dominical o la supresión del castigo con látigo, apenas se cumplía en las plantaciones. Los esclavos reclamaban su observancia y consideraban que el rey de Francia era su benefactor, puesto que el incumplimiento de sus disposiciones se debía a las malas intenciones de los plantadores. Por tanto, adoptando la óptica de los esclavos, el cumplimiento del *Code Noir* era una «revolución» en el sentido original del término, señalado por la filósofa alemana: no un cambio radical y violento, sino la restauración de un orden previo. OGLE, G. E. «The Trans-Atlantic King and Imperial Public Spheres. Everyday Politics in Pre-Revolutionary Saint-Domingue», en GEGGUS, D. P. y FIERING, N. *The World of the Haitian Revolution*. Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2009, pp. 79-96.

⁵¹ OTT, T. O. *The Haitian Revolution 1789-1804*. Knoxville, The University of Tennessee Press, 1973, pp. 28-42.

⁵² BOURGEON, F. (2016). *Op. cit.*, p. 65.

Antes de partir de una de sus excursiones de domingo, Isabel de Marnaye departe con Claire Magnan y esta le advierte de que no ofrezca excesiva confianza a los esclavos. Aquí entran en escena dos elementos relevantes en la historia de la revolución esclava de Saint-Domingue: primeramente, Claire identifica al negro Boukman Dutty como uno de los esclavos que puede estar conspirando contra los blancos. En efecto, como se anticipó en el anterior apartado, Boukman Dutty es un personaje histórico: esclavo llegado de Jamaica, con posibles vínculos con el Islam,⁵³ trabajaba como cochero en la plantación de Clément y se convirtió en el primer caudillo de la revolución, presidiendo la ceremonia de Bois Caïman, sobre la que se hablará detenidamente más adelante. En segundo lugar, Claire Magnan pide a Isabel de Marnaye que pase por la plantación de Lenormand de Mézy para ajustar cuentas con el dueño, a quien parece haber prestado dinero, pero a quien no está dispuesta a conceder más crédito ante la estrechez de las circunstancias (ni a él, ni a ningún otro propietario cercano). Lenormand de Mézy es otra referencia crucial en la historia de la Revolución haitiana, pues según la historiografía de este episodio histórico en aquella plantación, el día 14 de agosto de 1791, una semana antes del estallido revolucionario, varios esclavos negros «de élite», en su mayoría criollos (nacidos en Saint-Domingue), se reunieron para planificar la sublevación.⁵⁴ Isabel se despide asegurándole que cumplirá su encargo, pues debe recoger unos muebles que encargó al negro Congo, al que ya se mencionó unas páginas atrás.

A partir de la página 67 se inicia un relato en el que las palabras apenas están presentes y el protagonismo corresponde a la imagen: mientras dibuja un paisaje, Isa pierde su sombrero, que va a parar a un río, de cuya agua beben ella y su caballo. Inmediatamente se da cuenta de que el agua no es limpia, pues en ella los esclavos lavan sus prendas, se bañan ellos mismos y hacen sus necesidades, y empieza a encontrarse mal, hasta que se desvanece mientras la asaltan extrañas visiones.⁵⁵ Una esclava la socorre y, tras comprobar que se encuentra bien, le indica la dirección que debe seguir hasta la hacienda de Lenormand de Mézy, no sin antes advertirle de que se apresure: mucha gente, dice, se dirige a Bois Caïman y ella misma llega tarde. La noche sorprende a Isabel de Marnaye en el camino cuando, en las proximidades de Bois Caïman, oye el ruido de tambores que atraen su atención.⁵⁶ Es entonces cuando, asomándose al claro

⁵³ BUCK-MORSS, S. *Hegel, Haiti and Universal History*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2009; LOVEJOY, P. E. «Les empires djihadistes de l'Ouest africain aux XVIIIe-XIXe siècles», en *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 2015, online. Disponible en: <https://journals.openedition.org/chrhc/4592#text> (consultado el 27/09/2021).

⁵⁴ GEGGUS, D. P. «Haitian Voodoo in the Eighteenth Century: Language, Culture, Resistance», en *Jahrbuch Für Geschichte Von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas*, n.º 28 (1991), pp. 21-51; GEGGUS, D. P. (2002). *Op. cit.*, pp. 84-92; CAUNA, J. D. «Toussaint Louverture et le déclenchement de l'insurrection des esclaves du Nord en 1791: un retour aux sources», en YACOU, A. (dir.), *Saint-Domingue espagnol et la révolution nègre d'Haïti. Commémoration du Bicentenaire de la naissance de l'état d'Haïti (1804-2004)*, Paris – Pointe-à-Pitre, Karthala – CERC, 2007, p. 151.

⁵⁵ BOURGEON, F. (2016). *Op. cit.*, pp. 66-67.

⁵⁶ *Ibid.*, pp. 68-69.

del bosque, asiste de forma inesperada a la ceremonia vudú que dio comienzo a la rebelión esclava. Aquí, como en el resto de la obra, llama poderosamente la atención la precisión de François Bourgeon para describir los acontecimientos históricos, que denota un laborioso proceso de documentación.

La representación que se recoge en la página 70 sobre la ceremonia corresponde fielmente a las diferentes recreaciones históricas que existen sobre ella: mientras varios negros hacen sonar los tambores, una nutrida concurrencia de esclavos se dispone en círculo, blandiendo sus machetes, alrededor de la escena central. En ella, Boukman Dutty acaba de sacrificar un jabalí con la colaboración de Cécile Fatiman. Con los brazos abiertos hacia el cielo, sostiene aún en su mano derecha el arma ejecutora, mientras la sacerdotisa sujeta en su siniestra una escudilla donde, según la tradición, guardó la sangre del animal degollado que, mezclada con pólvora, supuestamente bebieron todos los concurrentes. Hecho esto, suscribieron el juramento al que les incitó su líder, cuya fórmula corresponde también con bastante fidelidad al juramento histórico atribuido a los rebeldes congregados en torno a Boukman Dutty, sobre todo en su manifestación final: «Koute kè an noy ki rele libète».⁵⁷ Transmitida por Robin Blackburn en su forma «Couté la Liberté dan coeur à nous»,⁵⁸ y por David P. Geggus como «Coute la liberté il pale coeurs nous tous»,⁵⁹ su sentido es el mismo: «Oíd la voz de la libertad, que habla en nuestros corazones», una voz interior que sin duda los asistentes habrían oído de resultas del clima de excitación general y de las sustancias alucinógenas que debieron consumir para entrar en el trance requerido por el ritual.

Asustada ante las repercusiones potenciales de lo que acaba de ver, Isabel intenta huir corriendo campo a través, pero tropieza en una rama y cae, se lastima seriamente y pierde el conocimiento.⁶⁰ Cuando despierta, se encuentra en la hacienda donde trabaja el negro Congo, quien siguiendo su recomendación tres años atrás empleó a Tic-Tac, el mismo esclavo mutilado a quien ella ayudó a ir a la hacienda de su patrón. Isa despierta aún convaleciente pero la conducen a la cama tras desvanecerse otra vez. Cuando finalmente recupera la conciencia y su huésped le confiesa que lleva varios días durmiendo y delirando, recuerda haberse dirigido a tientas hasta la hacienda donde él vive y donde le dieron cobijo, en reconocimiento al buen trato y cercanía que ella siempre había mantenido con los esclavos. La escena que sigue es representativa de una realidad que fue frecuente en el contexto de la revolución: Isabel pide que se dé recado a Claire Magnan de que se encuentra sana y salva, pero Congo le responde que es imposible, pues los esclavos se han sublevado en masa y matan a todos los blancos. El propio Congo y el joven Tic-Tac la han escondido y montan guardia para

⁵⁷ *Ibid.*, p. 70. En esta nota y en las sucesivas, la transcripción se hace a partir de una forma arcaica de *créole*: de ahí que se pueda pensar que existen errores ortográficos, que no son tales.

⁵⁸ BLACKBURN, R. *The Overthrow of Colonial Slavery*. London – Nueva York, Verso, 1988, p. 191.

⁵⁹ GEGGUS, D. P. (2002). *Op. cit.*, p. 90.

⁶⁰ BOURGEON, F. (2016). *Op. cit.*, pp. 70-71.

que no la descubran. Su intención es aguardar a que se encuentre algo más respuesta y, entonces, trasladarla a Le Cap Français para que pueda embarcar y huir de la colonia, donde correría la misma suerte que el resto de plantadores si se quedara. Como se anunciaba, fue normal que muchos esclavos con cierta relación de proximidad hacia los dueños aguardasen a unirse a la rebelión hasta que no garantizaron la huida de estos a salvo: así correspondían al trato relativamente benévolo que habían recibido de su parte. Tal fue el caso de Toussaint Louverture, quien antes de asumir la dirección de parte de las tropas rebeldes posibilitó la huida de su amo, Bayou de Libertas, y toda su familia a Norteamérica.⁶¹

En las páginas siguientes una Isa ya recuperada y camuflada como una esclava emprende la huida hacia el puerto de Le Cap, y en su trayecto presencia la matanza perpetrada por los rebeldes, que han dejado los caminos y los campos sembrados de cadáveres blancos.⁶² En una hacienda abandonada descubre a una niña esclava que defiende a las dos hijas pequeñas de sus amos, muertos o huidos, con una orca. Conmovida por la escena, decide llevarse a las dos pequeñas consigo ante las protestas de sus benefactores negros. Entonces se topan con un destacamento colonial francés que ha ajusticiado a varios esclavos rebeldes. Aliviada hasta cierto punto, pero con pesar por abandonar a sus amigos, Isabel de Marnaye va al encuentro de los soldados junto con las dos niñas. Cuando la ven llegar, los miembros de la tropa le dan acogida e intentan atacar a los negros, pero ella les disuade alegando que le han salvado la vida, a ella y a las dos pequeñas. Ellos le advierten que toda la Plaine-du-Nord está atestada de rebeldes que asesinan a los blancos, de modo que la situación solo es relativamente más segura en Le Cap, cuyos arrabales empiezan también a sufrir los envites de los insurgentes.⁶³

En la página 77 la acción se retoma en la ciudad de Le Cap Français días después, en la mansión de Claire Magnan, que parece insistir en averiguar los motivos de la desaparición transitoria de Isabel, aunque esta no se muestra dispuesta a revelar lo sucedido. Es interesante el contraste de la rebelión y la personalidad de Isa con la de su anfitriona una vez más, pues la señora de Magnan le anuncia que ha prescindido de una esclava, que ha vendido a otro hacendado, un tal Bouleau, que precisaba una lavandera. Isa teme que la esclava vendida, de nombre Lisette, haya sido separada de su hija, pero la respuesta de su interlocutora choca por su dureza, expresada con el mayor cinismo: «¡Tampoco me la quedé! Alatrimé quería una cara bonita para servirles en la mesa y un buen culo para estrenar a su hijo...», de donde se deduce que la hija de aquella esclava había sido vendida junto a ella para sufrir los abusos sexuales de su nuevo dueño. Aunque de manera soslayada, aquí se percibe una clara toma de partido de Bourgeon a favor de los esclavos y en contra de los plantado-

⁶¹ JAMES, C.L.R. *Op. cit.*, p. 73; BOURGEON, F. (2016). *Op. cit.*, pp. 72-73.

⁶² *Ibid.*, p. 74.

⁶³ *Ibid.*, pp. 75-77.

res.⁶⁴ Isabel de Marnaye, aparentemente indignada por el cinismo de su huésped, le reclama el sueldo que esta le debe y, en noviembre de 1791, emprende la marcha de Saint-Domingue, con destino a Luisiana. Su partida coincide precisamente con el recrudecimiento de la lucha entre los esclavos rebeldes y las tropas francesas, el apresamiento y ejecución de Boukman Dutty por el ejército colonial y el nombramiento de Jean-François Papillon, Jeannot Bullet y Georges Biassou como nuevos generales negros, bajo el mandato del primero. Como lugarteniente de Biassou operaría Tous-saint Louverture.⁶⁵

Análisis de la imagen

La historia que acaba de analizarse, así como el conjunto de la obra en que se inscribe, responden a la tradición del cómic histórico, cuyo ascenso se retrotrae a Mayo del 68 y el deseo de buscar un producto más maduro y realista, y que experimentó un notable ascenso en las décadas de 1970 y 1980. De hecho, la primera edición de la serie de *Los pasajeros del viento* de François Bourgeon data precisamente de 1979, de forma que los números sucesivos aparecerán a lo largo del decenio siguiente.⁶⁶ Desde el punto de vista estilístico Bourgeon y su obra se identifican con la narración histórica academicista francobelga,⁶⁷ caracterizada por un dibujo realista y un llamativo uso del color que, como el propio autor reconocería, muestra influencias de las técnicas que él mismo había usado en la coloración del vidrio. Tan relevante era el color que él, declaraba, dedicaba buena parte del tiempo (hasta una cuarta parte) a colorear su obra.⁶⁸ Es precisamente su cuidado tratamiento del color el que refuerza el realismo de la representación, al conferir gran vitalidad a los personajes y verismo a las escenas y paisajes representados. Ello se aprecia de manera especial en una obra como la que ocupa esta investigación, en la que el componente paisajístico juega un papel esencial habida cuenta del escenario natural tropical en el que se desarrolla la trama narrada.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁶⁵ LACROIX, P. DE. *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution de Saint-Domingue. Avec une carte nouvelle de l'île et un plan topographique de la Crête-à-Pierrot*, tomo primero. Paris, Chez Pillet Ainé, Imprimeur-Libraire, Éditeur de la collection des moeurs françaises, Rui Christine, n.º 5, 1891, p. 114; FICK, C. *The Making of Haiti. The Saint-Domingue Revolution from Below*. Knoxville, The University of Tennessee Press, 1990, p. 113; DUBOIS, L. *Op. cit.*, p. 124; CAUNA, J. D. *Op. cit.*, p. 152; BOURGEON, F. (2016). *Op. cit.*, p. 78.

⁶⁶ AGUILERA, R. y DÍAZ, L. «Historias del ayer», *El cómic histórico: de El Príncipe Valiente a Lope de Aguirre*, n.º 7 de «Gente de cómic: de Flash Gordon a Torpedo», 1989, p. 101.

⁶⁷ PINTOR IRANZO, I. *Figuras del cómic. Forma, tiempo y narración secuencial*. Bellaterra – Castelló de la Plana – Barcelona – Valencia, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions – Publicacions de la Universitat Jaume I – Universitat Pompeu Fabra – Publicacions de la Universitat de València, 2018, p. 481.

⁶⁸ SCOLARI, C. A. *Historietas para Sobrevivientes. Cómic y cultura de masas en los años 80*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1999, pp. 35-37.

Asimismo, la combinación del color y el dibujo realista permiten dotar de una personalidad muy marcada a los diferentes caracteres que se suceden a lo largo de las páginas de *La niña Bois Caïman*. En ocasiones dicha personalidad llega a ser tan definida y específica, sin claroscuros ni dobleces, que se podría llegar a considerar que la descripción de los personajes por parte de Bourgeon raya el maniqueísmo. Así sucede por ejemplo con la sensualidad y el exotismo que rodean a la personalidad de Isabel de Marnaye; la expresión maliciosa, activa y celosa que se dibuja en el rostro de Claire Magnan, orlado en ocasiones de una sonrisa maquiavélica, y del resto de integrantes de la aristocracia plantadora a quienes ella representa; el ensimismamiento y distinción del doctor Louis Murrat; o finalmente, la nobleza, seriedad y bonhomía aparente de los esclavos, por quienes el autor toma claramente partido. Precisamente por este motivo, esto es, por su claro posicionamiento a favor del colectivo esclavo y por las mujeres transgresoras, encarnadas por Isabel de Marnaye, quizá el rasgo de maniqueísmo en la definición de los personajes al que se apuntaba antes no sea tanto un defecto, como algo abiertamente buscado por el autor para manifestar su propio juicio acerca de la historia que se propone relatar.

Conclusión

La historia analizada, correspondiente a *La niña Bois Caïman*, de François Bourgeon, sirve para subrayar la relevancia de la historia de la revolución de Haití en el imaginario colectivo francés. De hecho, cuando se escribe este artículo el gobierno galo acaba de conmemorar el bicentenario de la muerte de Napoleón Bonaparte en un clima de discreción y equidistancia hacia su figura provocadas, entre otros motivos, por la posición esclavista del emperador. La adaptación del episodio al soporte de novela gráfica, aunque se trate de un producto específico de consumo para adultos, hace la historia accesible para un público amplio que podrá conocer la complejidad de los acontecimientos narrados y el conflicto personal de quienes vivieron aquellos acontecimientos gracias al análisis minucioso desarrollado por el autor. Es en este sentido que, nuevamente, puede explicarse su decisión de dibujar a los personajes con posturas marcadas y extremas que, si bien simplifican el estudio de la psicología de los caracteres y los posiciona en una dialéctica maniquea, cumple una doble función: de un lado, subrayar la postura propia de François Bourgeon acerca de aquellos acontecimientos; de otro lado, facilitar la comprensión de la historia, en lo que constituye un claro afán didáctico de su parte. Así pues, nos encontramos ante otro ejemplo de novela gráfica cuya validez para entender y analizar episodios concretos de la historia es innegable, lo cual ha de atribuirse tanto al rigor documentalista del autor como a la técnica elegida para realizar la representación.

Bibliografía

AGUILERA, R. y DÍAZ, L. «Historias del ayer», *El cómic histórico: de El Príncipe Valiente a Lope de Aguirre*, n.º 7 de «Gente de cómic: de Flash Gordon a Torpedo», 1989, p. 101.

ARENDRT, H. *On Revolution*. New York, Penguin Classics, 2006.

BLACKBURN, R. *The Overthrow of Colonial Slavery*. London – New York, Verso, 1988.

BLAUFARB, R. *Bonapartists in the Borderlands: French Exiles and Refugees on the Gulf Coast, 1815–1835*. Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2006.

BOURGEON, F. *Los pasajeros del viento*. Bilbao, Astiberri, 2015.

—*La niña Bois-Caïman*. Bilbao, Astiberri, 2016.

BUCK-MORSS, S. *Hegel, Haiti and Universal History*. Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2009.

CARPENTIER, A. *El reino de este mundo*. Chile, Editorial Universitaria de Chile, 2006 [1949].

—*El siglo de las luces*. Madrid, Akal, 2008 [1962].

CASSÁ, R. y RODRÍGUEZ MOREL, G. «Consideraciones alternativas acerca de las rebeliones de esclavos en Santo Domingo», en *Anuario de Estudios Americanos*, n.º 50/1 (1993), pp. 101-131.

CAUNA, J. D. «Toussaint Louverture et le déclenchement de l'insurrection des esclaves du Nord en 1791: un retour aux sources», en YACOU, A. (dir.), *Saint-Domingue espagnol et la révolution nègre d'Haïti. Commémoration du Bicentenaire de la naissance de l'état d'Haïti (1804–2004)*, Paris – Pointe-à-Pitre, Karthala – CERC, 2007, pp. 135-156.

COTARD, R. y DUBOIS, L. *The Revolution that gave Birth to Haiti*. Durham, Duke University Press, 2020.

DALMAS, A. *Histoire de la révolution de Saint-Domingue, depuis le commencement des troubles jusqu'à la prise de Jérémie et du Môle S. Nicolas par les anglais, suivie d'un mémoire sur le rétablissement de cette colonie*, vol. I. Paris, Chez Mame Frères, Imprimeurs-Libraires, 1814.

DEIVE, C. E. «Les réfugiés français dans la partie espagnole de l'île Saint-Domingue au temps de la fronde des Grands Blancs et de la révolte des mulâtres», en YACOU, A. (dir.). *Saint-Domingue espagnol et la révolution nègre d'Haïti. Commémoration du Bicentenaire de la naissance de l'état d'Haïti (1804-2004)*. Paris – Pointe-à-Pitre, Karthala – CERC, 2007, pp. 123-134.

DORIGNY, M. «Amis des Noirs (Société des)», en SOBOUL, A. (coord.). *Dictionnaire historique de la Révolution française*. Paris, Quadrige / Puf, 1989, pp. 22-25.

DUBOIS, L. *Avengers of the New World. The Story of the Haitian Revolution*. Cambridge (Massachusetts), Harvard University Press, 2004.

ELLIOT, J. H. «En búsqueda de la historia atlántica», en *XIV Coloquio de Historia Canario-Americana*. Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones del Cabildo de Gran Canaria, 2001.

EXQUEMELIN, A. O. *Histoire des aventuriers, des flibustiers et des boucaniers d'Amérique*. Paris, PRNG Éditions, 2017 [1678].

FANON, F. *Peau noire, masques blancs*. Paris, Éditions du Seuil, 1952.

FICK, C. *The Making of Haiti. The Saint-Domingue Revolution from Below*. Knoxville, The University of Tennessee Press, 1990.

GEGGUS, D. P. «Haitian Voodoo in the Eighteenth Century: Language, Culture, Resistance», en *Jahrbuch Für Geschichte Von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas* n.º 28 (1991), 21-51.

—*Haitian revolutionary studies*. Bloomington & Indianapolis, Indiana University Press, 2002.

—«Sugar and Coffee Cultivation in Saint-Domingue and the shaping of the slave labor force», en BERLIN, I. y MORGAN, P. (ed.). *Cultivation and culture. Labour and the shaping of slave life in the Americas*. Charlottesville/London, University Press of Virginia, 2018, pp. 73-98.

GIRARD, P. *The slaves who defeated Napoleon. Toussaint Louverture and the Haitian war of Independence, 1801-1804*. Alabama, The University of Alabama Press, 2011.

GÓMEZ, A. E. *Le spectre de la révolution noire. L'impact de la révolution haïtienne dans le monde atlantique, 1790-1886*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

GONZÁLEZ-RIPOLL, M. D., NARANJO OROVIO, C. y FERRER, A. *El rumor de Haití en Cuba: temor, raza y rebeldía, 1789-1844*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2004.

GRAFENSTEIN, J. V. y MUÑOZ, L. «Población y sociedad», en CRESPO SOLANA, A. y GONZÁLEZ-RIPOLL, M. D. (coords.). *Historia de las Antillas no hispanas*. Madrid, Ediciones Doce Calles/CSIC, 2011, pp. 23-50.

HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, M. «Sociedad en La Española», en MOYA PONS, F. (coord.). *Historia de la República Dominicana*. Madrid, Ediciones Doce Calles/CSIC, 2010, pp. 205-262.

JAMES, C. L. R. *The black jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo revolution*. London, Penguin Classics, 2001 [1963].

KIMOU ATSE, A. C. «Santo Domingo y Juan Bautista Chavanne en la insurrección de los colonos americanos por la igualdad política (1789-1791)», en *Ciencia Nueva. Revista de Historia y Política*, n.º 2/1 (2018), pp. 53-73.

KNIGHT, F. W. «Race, Ethnicity and Class in Caribbean History», en HIGMAN, B. W. *Methodology and Historiography of the Caribbean*, «General History of the Caribbean», vol. VI. London & Oxford, Unesco Publishing, 1999, pp. 200-232.

LACROIX, P. DE. *Mémoires pour servir à l'histoire de la révolution de Saint-Domingue. Avec une carte nouvelle de l'île et un plan topographique de la Crête-à-Pierrot*, tome premier. Paris, Chez Pillet Ainé, Imprimeur-Libraire, Éditeur de la collection des mœurs françaises, Rui Christine, n.º 5, 1891.

LINEBAUGH, P. y REDIKER, M. *The Many-Headed Hydra. Sailors, Slavers, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic*. London/New York, Verso, 2007 [2001].

LOVEJOY, P. E. «Les empires djihadistes de l'Ouest africain aux XVIII^e-XIX^e siècles», en *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, 2015, online.

McD. BECKLES, H. «Caribbean Anti-Slavery: The Self-Liberation Ethos of Enslaved Blacks», en SHEPHERD, V. y McD. BECKLES, H. (eds.). *Caribbean Slavery in the Atlantic World. A student reader*. Oxford, James Currey Publishers, 2000, pp. 869-878.

MOYA PONS, F. *The Dominican Republic. A National History*. New York, Hispaniola Books, 1995.

NESBITT, N. *Universal Emancipation. The Haitian revolution and the Radical Enlightenment*. Charlottesville & London, University of Virginia Press, 2008.

NOLAN, V. J. *Wars of the Age of Louis XIV, 1650-1715*. Westport, Greenwood Press, 2008.

OGLE, G. E. «The Trans-Atlantic King and Imperial Public Spheres. Everyday Politics in Pre-Revolutionary Saint-Domingue», en GEGGUS, D. P. y FIERING, N. *The World of the Haitian Revolution*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 2009, pp. 79-96.

OTT, T. O. *The Haitian Revolution 1789-1804*. Knoxville, The University of Tennessee Press, 1973.

PATTERSON, O. «The constituent elements of slavery», en SHEPHERD, V. y McD. BECKLES, H. (eds.). *Caribbean Slavery in the Atlantic World. A student reader*. Oxford, James Currey Publishers, 2000, pp. 33-41.

PINTOR IRANZO, I. *Figuras del cómic. Forma, tiempo y narración secuencial*. Bellaterra – Castelló de la Plana – Barcelona – Valencia, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions – Publicacions de la Universitat Jaume I – Universitat Pompeu Fabra – Publicacions de la Universitat de València, 2018.

SCHAUB, J-F. *Pour une histoire politique de la race*. Paris – Le Seuil, La Librairie du XXI^e siècle, 2015.

SCOLARI, C. A. *Historietas para Sobrevivientes. Cómic y cultura de masas en los años 80*. Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1999.

SCOTT, J. S. *The Common Wind. Afro-American Currents in the Age of the Haitian Revolution*. Nueva York, Verso, 2018.

SEVILLA SOLER, M. R. *Santo Domingo. Tierra de Frontera (1750-1800)*. Sevilla Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1980.

SMARTT BELL, M. *All Souls' Rising*. New York, Vintage Books, 1995.

—*Master of the Crossroads*. New York, Vintage Books, 2000.

—*The Stone that the Builder Refused*. New York, Vintage Books, 2004.

STANLEY, J. L. *The Language of Race in Revolutionary France and Saint-Domingue, 1789-1792* [tesis doctoral inédita]. Kentucky, Universidad de Kentucky, 2016.

TELLA, T. S. di. *La Rebelión de Esclavos de Haití*. Buenos Aires, ediciones del Ides, 1984.

TROUILLOT, M-R. *Haiti. State against nation. The origins & legacy of Duvalierism*. Nueva York, Monthly Review Press, 1990.

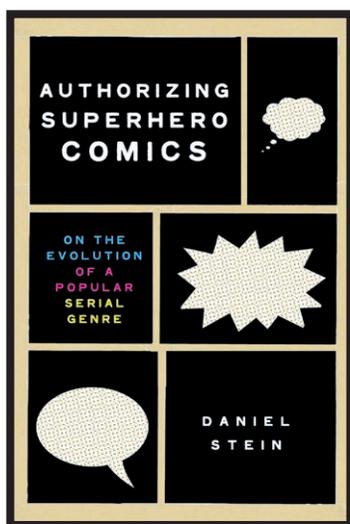
WOLF, J. B. *The Emergence of Great Powers, 1685-1715*. New York, Harper & Row, 1962.

CuCoCrítica

Authorizing Superhero Comics. On the Evolution of a Popular Serial Genre

DANIEL STEIN

The Ohio State University Press, 2021



Aunque pueda ser una afirmación aventurada en un país donde las cifras de venta de los cómics son secretas, se podría decir que la época de explosión del cómic de superhéroes en España se produjo en la década de 1980 cuando Cómics Forum empieza a publicar el Universo Marvel en España y Ediciones Zinco hace lo propio con el Universo DC. Una de las claves de este fenómeno es la apuesta que se realiza desde Forum de establecer un contacto directo con los lectores a través de una serie de paratextos, entre los cuales estaba la sección de correo, donde se estimulaba la participación de los aficionados. Esta apuesta de la comunicación fue imitada posteriormente por Zinco, de manera que todavía muchos seguidores de los superhéroes recuerdan su edición de *Crisis en Tierras In-*

fnitas por todo el material adicional que incluía y que facilitaba al lector no iniciado la comprensión de todo el fenómeno del multiverso DC, que es clave para entender el famoso *crossover* de Marv Wolfman y George Pérez.

El logro más importante que se derivó de este acercamiento al lector es la creación de un *fandom* asociado a los superhéroes cuya característica fundamental era la fidelidad a un producto que, precisamente, dadas sus condiciones de serialidad, depende en buena medida de la construcción de una comunidad de seguidores fieles. Un *fandom*, por otro lado, muy activo en la misión de difundir la palabra, es decir, en la creación de un número enorme de material adicional en forma de fanzines y otros epitextos que permitieron aumentar aún más la mitificación creada en torno a la figura del

superhéroe. El éxito de Forum y Zinco en su momento junto con su pervivencia en la memoria nostálgica del aficionado —son muchos los grupos creados en las redes sociales con el fin exclusivo de recuperar esa época—, demuestra que el fandom es un elemento fundamental a la hora de estudiar el éxito y la implantación en el imaginario popular de la figura del superhéroe.

Este fenómeno que sucedió en España a finales del siglo xx no es más que una versión condensada de la evolución que sufrió el género de los superhéroes en Estados Unidos desde prácticamente su creación y que viene recogido en el magnífico libro de Daniel Stein objeto de esta reseña. La tesis del autor es que el cómic de superhéroes no sería lo que hoy conocemos sin la participación del lector y sin toda la cantidad de paratextos y epitextos que tanto los editores como los propios lectores han ido generando a lo largo de los años alrededor de las diferentes cabeceras superheroicas. Unos textos cuya relevancia construye un proceso de autorización por el que el aficionado se siente parte de la creación y, por tanto, siente los personajes como suyos, lo que ayuda a ese proceso de fidelización que ha permitido la supervivencia de este género en el mercado durante tantas décadas. Además, ese apego del lector ha sido clave para desarrollar los dos elementos arquetípicos de lo que hoy conocemos como el cómic de superhéroes: la serialidad y la cotidianidad asociadas al concepto de continuidad que hace que todas las historias formen parte de una narración global que permite desarrollar un universo o multiverso en el que, además, el relato de las vidas personales de los protagonistas es uno de los aspectos fundamentales.

Evidentemente, este papel de la continuidad como pilar de la construcción del cómic de superhéroes no es algo que aparezca en los inicios del género, sino que se ha ido construyendo a lo largo de los años, gracias, en buena medida, según Stein, al ferviente seguimiento de una determinada comunidad de fans alimentada por los editores a través de la inclusión de paratextos en sus publicaciones y que, a su vez, alimenta la creación de epitextos de manera muy similar a lo que sucedió en España en las décadas de 1980 y 1990. El hecho añadido de que algunos de estos aficionados pudieran dar el salto al profesionalismo y se convirtieran en creadores de esos personajes que tanto admiraban, es decir, que pudieran hacer suyos aquellos personajes que ya sentían como suyos, incrementa esa cercanía que fue clave en la evolución del género hasta la configuración serial que hoy conocemos.

Para contar esta evolución, Stein divide su libro en cuatro capítulos. En el primero, «Negotiating Paratext: Author Bios, Letter Pages, Fanzines» se centra en cómo se fueron introduciendo los primeros textos en los cómics de Batman en la década de 1940. Son fundamentales en este aspecto la inclusión de pequeñas biografías de los autores —principalmente de Bob Kane—, que introducen el concepto de autoría en el cómic de superhéroes, y la sección de cartas de los lectores, donde los aficionados empezaron a sentir que su voz era escuchada y que eran importantes para el desarrollo de las historias. Se crea un vínculo entre lectores y autores, siempre mediado por

un férreo control editorial, que culmina con la creación de fanzines como *Batmania* centrados en comentar los acontecimientos que suceden en las series del personaje y profundizar en su proceso creativo.

El siguiente paso en el orden cronológico se cuenta en el capítulo «Stilizing Storyworlds: The Metaverse as a Collective», donde los aficionados dan el salto a la creación. En este caso, el capítulo se centra en los cómics de Spiderman de la década de 1960 y en la construcción que Stan Lee hace de sí mismo como el fan definitivo. El estilo hiperbólico de Lee a la hora de hablar de su trabajo junto con el hecho de que algunos jóvenes aficionados como Roy Thomas o Gerry Conway tomaran las riendas creativas de los superhéroes más importantes, hacen aún más estrecha esta relación de apego que se establece entre el lector y los personajes de ficción y permiten crear una base fiel que retroalimenta la posibilidad de la construcción de un universo como el de los cómics Marvel. El universo Marvel, para Stein, se construye como un metaverso al que dan forma los esfuerzos colectivos de todos los agentes implicados en su desarrollo, incluyendo, con un rol muy importante, a los aficionados.

En «Transmodifying Conventions», Stein se centra en las parodias superheroicas que irán surgiendo a lo largo de los años, primero de forma externa a Marvel y DC, en revistas como *MAD*, para después formar parte de la propia política editorial de estas grandes compañías a través de cabeceras como *The Inferior Five* o *Not Brand Echh*. La proliferación de estas parodias es una prueba más de la presencia del superhéroe en el imaginario y de la posibilidad de construir su imagen a través de versiones humorísticas de esos personajes. Pero en el momento en el que la parodia es absorbida por las propias editoriales y tanto Marvel como DC se encargan de burlarse de sus propios personajes, se convierten en un paratexto más, en un material que sirve de comentario a lo que está sucediendo en ese metaverso, a estas alturas, ya consolidado.

Finalmente, «Collecting Comics: Mummified Objects versus Mobile Archives» se ocupa de la consecuencia final de esa relación de fidelidad creada entre lectores y editorial: el coleccionismo. Inicialmente centrado en la necesidad de conseguir números atrasados por parte de los fans para conocer todas las historias de sus personajes favoritos y posteriormente favorecido por la creación de materiales por parte de las propias editoriales que estimulan este coleccionismo. Stein dedica buena parte de este capítulo a las ediciones de libros de archivo (*Marvel Vault*, *DC Vault*, *Batman Vault* y *Spiderman Vault*) realizadas o autorizadas por las propias editoriales con el fin de poner de manifiesto la existencia de una historia que el lector puede llevar a su casa a través de la compra de estos libros. Se consigue, por tanto, un archivo móvil que por su accesibilidad permite acrecentar esa relación de cercanía con el lector que al final es la que configura la evolución del género superheroico, según el autor de este libro.

El trabajo de Stein, por tanto, lo que hace es probar a través de ejemplos y casos de estudio lo que el lector de superhéroes ya intuía hace tiempo: cómo, a través de

unas determinadas maniobras industriales, algunas intencionadas, otras no tanto, se ha venido construyendo una comunidad aficionado-editorial-autor que ha sido clave en la configuración serial del cómic de superhéroes. Es, en este aspecto, un ensayo brillante, porque analiza este fenómeno de forma clara y con profusión de ejemplos. Su mayor limitación, reconocida por el propio autor, es que se centra en una pequeña porción del material superheróico disponible y, principalmente, en dos personajes: Batman y Spiderman. Sin embargo, esa limitación se convierte en un punto fuerte, ya que permite profundizar en los ejemplos mostrados sin perder generalidad, ya que el lector iniciado conoce perfectamente que lo que se cuenta para esos dos personajes es fácilmente generalizable para el resto. Por tanto, es un libro que todos aquellos interesados en la construcción de los mecanismos seriales tan arraigados en el cómic estadounidense disfrutarán, ya que a la calidad de su análisis se une una capacidad narrativa por parte de su autor que hace sumergirse en el ensayo como si nos estuviera narrando un relato, en el que además, si somos aficionados, nos sentimos en mayor o menor medida protagonistas.

FRANCISCO SAEZ DE ADANA

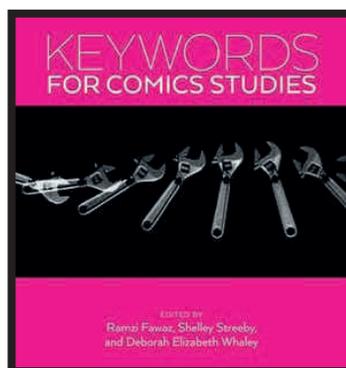
Francisco Saez de Adana es Profesor en la Universidad de Alcalá. Es Doctor en Ingeniería de Telecomunicación por la Universidad de Cantabria y Doctor en Comunicación por la Universidad Pompeu Fabra con una tesis sobre la obra de Milton Caniff y su repercusión en la sociedad estadounidense de los años treinta y cuarenta. Recientemente ha publicado el libro Una historia del cómic norteamericano en la editorial Los Libros de la Catarata. En el ámbito de los estudios de cómic, ha publicado además doce capítulos en libros así como veinte artículos en revistas entre las que se encuentran Studies in Comics, Journal of Graphic Novels and Comics y Journal of Popular Culture. Desde el año 2020 forma parte de la dirección de la revista CuCo, Cuadernos de Cómic. Pertenece al Comité de Redacción de la revista Tebeosfera, de la que ha coordinado tres de sus números. Forma parte también del Comité Editorial de las revistas Studies in Comics y Sequentials y del Comité Asesor de la revista Neuróptica. Es coordinador del grupo de innovación docente «Innovar desde el cómic en la enseñanza superior» y editor de Ediciones Marmotilla, editorial especializada en textos teóricos sobre cómic.

Keywords for Comics Studies

RAMZI FAWAZ, SHELLEY STREEBY
Y DEBORAH ELIZABETH WHALEY (EDS.)

New York University Press, 2021

«Pop Culture fades, GPA stays», rezaba el mensaje de una camiseta que vi fugazmente hace ya algunos años y que, por esos mecanismos inexplicables de la memoria, creo que nunca voy a conseguir olvidar. Más allá de la agudeza, tal afirmación revelaba una verdadera declaración de principios, porque ¿cómo se puede rebatir que el conocimiento verdadero, el que viene confirmado por el promedio de la nota académica, no es más relevante que poder recitar de memoria la lista de los reyes godos de la Marvel? El antagonismo entre la cultura popular y la alta cultura sigue latente, pese a que ya haya transcurrido más de medio siglo desde que a Umberto Eco le diese por escribir sobre apocalípticos, integrados y sus aledaños. Supongo que el portador de aquella camiseta no contaba con el hecho de que, en un futuro cercano, sería posible cursar especializaciones universitarias sobre cultura popular a las que, irónicamente, solo se podría acceder manteniendo un GPA específico.



El volumen en el que se centra la presente reseña forma parte de la serie *Keywords*, publicada por New York University Press, una colección destinada a ofrecer una revisión teórica de diversos campos de estudio de las humanidades y las ciencias sociales. Entre otras, hay obras sobre estudios ambientales, estudios afro-americanos, estudios latinos, estudios de los medios de comunicación, etc. El rasgo distintivo de esta serie es su carácter colaborativo, y este libro es un buen ejemplo de ello. Editado por los profesores Ramzi Fawaz, Shelley Streeby y Deborah Elizabeth Whaley, *Keywords for Comics Studies* es, justamente, lo que indica el título: una compilación de palabras clave del medio del cómic. Con todo, tras un simple vistazo el lector puede percibir que el

nivel de análisis desplegado va mucho más allá del habitual diccionario terminológico. El libro reúne cincuenta y cinco entradas de similar tamaño,¹ entre dos y seis páginas a doble columna cada una, además de un muy breve apéndice gráfico, una lista de referencias bibliográficas y una última sección con las biografías de los investigadores. No presenta divisiones temáticas internas, aunque en la introducción los editores elaboran un pequeño amago de categorización o de, por lo menos, agrupación de algunos de los conceptos. Cada entrada está escrita por una persona diferente, por lo que el abanico de colaboradores se muestra extenso y, sobre todo, diverso. Y aunque haya contribuciones de investigadores independientes, artistas y escritores, la mayoría de los autores están afiliados a universidades anglosajonas en las que imparten clases e investigan en disciplinas tan variadas como inglés, literatura comparada, comunicación, cine, estudios étnicos, estudios de género, arte, lingüística, lenguas extranjeras, y un muy largo etcétera. Si me regodeo en esta lista es para confirmar que la intención colaborativa a la que se hace referencia unas líneas más arriba es notoria. Por lo tanto, la interdisciplinariedad, ese ansiado unicornio que tanto anhela el mundo académico y que tan necesario se antoja en un libro de estas características, se logra con creces en mi opinión.

No tendría mucho sentido intentar discutir todas y cada una de las entradas, pero sí quisiera presentar al menos una de ellas como botón de muestra. De regreso a la camiseta a la que aludo al principio de la reseña, la palabra que escojo no es otra que *lowbrow*, término peyorativo que se podría traducir como populachero y que se asocia habitualmente a la cultura popular o de masas desde los inicios del siglo xx. Sean Guynes, el autor del texto, comienza con una pequeña anécdota que demuestra cómo todavía en la actualidad se mantiene vigente la asociación entre los cómics y las lecturas infantiles o inmaduras. Para ilustrar esto, cita al comediante Bill Maher, quien en 2018 se burló de los adultos estadounidenses que todavía leían cómics, lo cual explicaría, a su vez, por qué Donald Trump habría sido elegido presidente. A continuación, explica la esencia clasista del término, ya que tradicionalmente se ha usado para distinguir a los grupos sociales ajenos a la alta cultura. También indica su origen racista, pues deriva de la frenología y de la supuesta inferioridad intelectual de individuos con una estructura craneal específica. Luego, realiza un recorrido histórico por la dicotomía entre ambos tipos de cultura y el espacio que ocupan los cómics en la cultura popular durante la mayor parte del siglo xx hasta el advenimiento de la novela gráfica, concepto que permitiría la progresiva consideración del cómic como artefacto cultural de prestigio.

Por último, explica cómo esas mismas categorías de alta y baja cultura habrían ido confundándose y confluyendo en otro término, *middlebrow*, sobre todo a partir del

¹ Adaptation, Alternative, Archie, Archive, Border, Caricature, Cartoon, Censorship, Circulation, Cognition, Comic Book, Comic Strip, Comix, Cosplay, Creator, Disability, Diversity, Documentary, EC Comics, Fandom, Fantasy, Feminism, Form, Funnies, Gender, Genre, Graphic Novel, Gutter, Industry, Ink, Latinx, Love and Rockets, Lowbrow, Manga, Memoir, Nostalgia, Panel, Pornography, Print, Queer, Race, Reader, Sequence, Seriality, Southern, Speculation, Superhero, Superman, Trans-/*, Universe, Watchmen, Webcomics, Wonder Woman, X-Men y Zine.

fin de la segunda guerra mundial, a causa del surgimiento de una realidad económica mucho más compleja y variada. La reseña está salpicada de alusiones a cómics destacados que emplea como ejemplos, así como de las referencias académicas que apoyan su análisis.

Resulta lógico que la teoría del lenguaje del cómic se construya sobre las bases del resto de tradiciones artísticas y literarias con las que está relacionado. A partir de estas debe ir elaborando su propia teoría híbrida: la pureza no le sienta nada bien al cómic, y creo sinceramente que en su eclecticismo reside una de las bondades del medio. Con esta consideración en mente, *Keywords for Comics Studies* cumple su objetivo de proporcionar una introducción formal con un apreciable poso teórico que viene reforzado por los cientos de referencias bibliográficas incluidas en el volumen. Gracias a esto, son numerosas las opciones que se dejan abiertas para emprender futuras rutas de investigación, siempre dependiendo, como es lógico, del interés individual del lector. Es la combinación de todas las exposiciones lo que permite obtener una dilatada competencia de conceptos que, en algunos casos, solo de manera tangencial parecen formar parte de la teoría del cómic.

No obstante, este enfoque de la obra es, al mismo tiempo, su mayor virtud y vicio. Tras su lectura, no me cabe ninguna duda de que todas las entradas que se incluyen tienen su razón de ser, pero su elección frente a otras posibles alternativas resulta ciertamente discutible. Hay una arbitrariedad evidente en dedicarle entradas a la nostalgia o al *Southern* (representación del imaginario del sur de los Estados Unidos) y no hacerlo, por ejemplo, al humor o a las onomatopeyas, o a la que probablemente sea ya la principal de las preocupaciones de nuestro siglo: el colapso medioambiental. Donde más fácilmente se puede advertir esto es en la decisión de incorporar, a modo de ejemplos, *Watchmen* o *Love and Rockets* con su entrada propia. Creo que se trata de una decisión desacertada porque parece otorgársele a algunos cómics o series de cómics una relevancia frente a los que carecen de definición específica. ¿Por qué *Archie*? ¿Por qué no *Maus*, que supuso un hito en el reconocimiento de la novela gráfica como tal? De alguna manera, esto me recuerda a las típicas polémicas que surgen cuando se hacen públicas las listas de los mejores cómics del año, o las mejores películas de ciencia ficción, o los mejores lo-que-sea. No tiene demasiado sentido discutir las preferencias ajenas a no ser que se tenga bastante tiempo libre y unas redes sociales activas. En todo caso, tampoco es difícil imaginar que esta decisión se justifica por la especialización de algunos autores en dichas obras en particular, como se puede comprobar en las breves reseñas sobre los colaboradores.

Ya puestos, ¿por qué no *Tintín*? Y aprovecho esta transición tan tosca para señalar el otro problema fundamental que le veo a la obra: su exclusiva orientación anglo-americana. Esto es algo que no se debe obviar, aunque se trate de un rasgo acostumbrado en muchas publicaciones académicas. Las referencias a autores y teóricos del cómic que han realizado su trabajo fuera del ámbito de la lengua inglesa son, como era de

esperar, mínimas, por no decir misérrimas. Al lector se le ofrece una geografía muy restringida, lo cual no sorprendería en una obra planeada de modo exclusivo para el análisis del cómic estadounidense, pero que sí es reprochable si lo que se pretende es aportar una visión integral del medio. De la misma manera que no se puede negar el papel central de los EE. UU. en la creación y evolución del cómic tal y como nos ha llegado hasta la actualidad, también es indiscutible que un estudio ambicioso debería abarcar otras experiencias. No es, en ningún caso, una sorpresa. Resulta singular, eso sí, que una obra que le presta tanta atención a la diversidad y la interdisciplinariedad, deje a un lado casi todo el cómic que no forma parte de su entorno. Así, mientras se aporta valiosa y muy útil información sobre la representación de la minoría latina en los cómics estadounidenses, al terminar la obra el lector seguirá desconociendo si existe o ha existido alguna vez cómic en América Latina. Por no mencionar las carencias con respecto a la creación y teoría de otras tradiciones gráficas más establecidas como la japonesa, aunque esta última esté mínimamente representada por la entrada sobre el manga, y la franco-belga en particular. Ahora bien, también hay que asumir que un volumen que intentase cubrir todos los aspectos del medio no sería un único volumen, sino una colección completa de ellos, y es evidente que ese no era el objetivo de este texto.

Keywords for Comics Studies es un proyecto de y para el tiempo presente. De hecho, sospecho que hace tan solo diez o incluso cinco años no podría haberse publicado tal y como aparece en este año de 2021. La variedad temática que presenta se alimenta de las inquietudes sociales actuales y funciona como un espejo de los cambios de paradigma cultural que estamos viviendo. Un repaso rápido al índice nos sirve para cerciorarnos de que las preocupaciones alrededor de las injusticias sociales y la discriminación de cualquier orden permean todos los ámbitos y, por extensión, también el del cómic. Creo que se trata a todas luces de un esfuerzo inexcusable y encomiable. Pero, al mismo tiempo, me pregunto cómo esta perspectiva hará que envejezca el libro. ¿Seguirá siendo válido dentro de unos cuantos años? ¿Habremos superado las guerras culturales o habrán cambiado sus temas? Son estas, por supuesto, conjeturas sin demasiado recorrido y que, en cualquier caso, no le roban interés a la obra.

Ya para concluir, y teniendo todo esto en cuenta, quisiera apuntar que *Keywords for Comics Studies* está destinada para investigadores interesados en teoría del cómic en general, y, en particular, para aquellos que estén dispuestos a reflexionar sobre las conexiones del medio con distintas áreas de estudio, siempre y cuando no les incomode, a unos y a otros, la impermeabilización acostumbrada de la academia estadounidense. Además, es una obra adecuada para cualquier lector curioso relativamente familiarizado con la terminología comiquera, aunque ni siquiera parece ser esto un requisito, ya que se observa un esfuerzo generalizado de los autores por establecer los fundamentos de cada término en cuestión. Y, por último, barrunto que también pueda servir como puerta de entrada un tanto dificultosa para futuros estudiantes del

curso *Comics 101* o, si la universidad de turno todavía teme el marchamo de *lowbrow*, *Graphic Novels 101*. En última instancia, una lectura más que recomendable.

ÓSCAR SENDÓN

Oscar Sendón es doctor en Literatura Hispánica y actualmente ejerce como profesor asociado en Truman State University (Misuri). Su área de investigación se centra en el discurso del hombre de acción y sus representaciones literarias en la cultura hispánica. Ha publicado artículos al respecto en revistas como Hispania, Hispanófila, Bulletin of Spanish Studies y Ejército. Ha reseñado varios cómics en CuCo, Cuadernos de cómic.

La memoria de la represión franquista en el cómic

ÓSCAR FREÁN HERNÁNDEZ Y
PHILIPPE MERLO-MORAT (DIR.)

Grimh, 2020



«**L**os historiadores ya no tienen hoy el monopolio de las representaciones del pasado», afirmaba Roger Chartier en su lección inaugural en el Collège de France en 2007. «Las insurrecciones de la memoria así como las seducciones de la ficción son firmes competidoras». ¹ Aquello que el historiador francés denominó «las insurrecciones de la memoria» ha sido, tal vez, una de las expresiones más productivas del giro cultural que ha marcado la historiografía de las últimas décadas. En un mundo tan influido por la representación visual, los estudios

culturales han ampliado las posibilidades del análisis histórico y la comprensión de un pasado que ya no podemos entender sin «las seducciones de la ficción». Todo un reto para la investigación histórica, especialmente en lo que respecta al cómic, un medio que requiere de una metodología interdisciplinar que atienda a todas sus particularidades, y que en los últimos años se ha ido consolidando, cada vez más, como una valiosa fuente de estudio.

En ese contexto se encuadra la publicación de *La memoria de la represión franquista en el cómic*, obra surgida tras la celebración de unas jornadas de estudio organizadas en Lyon y dirigida por los catedráticos de la Université Lumière Lyon 2, Óscar Freán Hernández y Philippe Merlo-Morat. El objetivo principal del libro es analizar la representación de la historia y de la memoria de las víctimas del franquismo en algu-

¹ CHARTIER, R. *Escuchar a los muertos con los ojos. Lección inaugural en el Collège de France*. Madrid, Katz Editores, 2008, p. 17.

nos de los cómics españoles más relevantes de los últimos cuarenta años. Se aborda, para ello, a través de textos de carácter teórico y de estudios de caso, lo que permite analizar en profundidad los tres aspectos que vertebran la obra: la memoria, la representación y el cómic.

El libro abre con un necesario repaso de Jesús Alonso Carballés a lo que ha supuesto la memoria como nueva fuente para la historiografía y las dificultades epistemológicas que entraña la línea de separación entre historia y memoria para interpretar el pasado. El discurso parte de los «lugares de la memoria» de Pierre Nora para ir señalando una serie de particularidades en torno a la relación entre ambos conceptos, que finaliza con la articulación del controvertido binomio de la «memoria histórica». Una expresión, como indica Alonso, ligada a la idea de recuperación, a su presencia en el espacio público y a la construcción de formas de identidad colectiva, y marcada, asimismo, por el carácter variable e inestable de la propia memoria. Todo ello lleva al autor a recurrir a la metáfora del péndulo para entender que la memoria, recuperando las palabras del historiador Ricard Vinyes, «tiene apariencia de verdad y perpetuidad, y sin embargo es mutable».² En el caso concreto de la Guerra Civil y el franquismo ocurre, además, que no se ha construido una única memoria colectiva, sino más bien una «lucha de memorias»³ que ha transitado por las tres fases memoriales que apuntaba Julio Aróstegui: la memoria de la confrontación, con el 18 de julio como mito fundacional de un recuerdo de la guerra donde no había espacio para los vencidos; la memoria de la reconciliación, surgida a partir de la celebración de los «25 años de paz» (1964) y punto clave en el rechazo a la violencia y la búsqueda del consenso que caracterizó el proceso de transición a la democracia; y, finalmente, la memoria de la reparación, que se empieza a desarrollar a partir de la conmemoración del sesenta aniversario de la guerra (1996) y que situó en el espacio público las reivindicaciones memoriales de las víctimas republicanas, gracias sobre todo a la labor en la exhumación de fosas y al hito que supuso la aprobación de la denominada Ley de Memoria Histórica (2007).⁴

Más allá del efecto que pudo tener esa ley en el interés desarrollado por el cómic, Eduardo Hernández Cano reivindica la presencia constante de este medio en la construcción de la memoria histórica. Lo hace recurriendo a la periodización de la producción historietística y estableciendo tres tipos de relación con la memoria: la

² VIÑES, R. (dir.). *Diccionario de la memoria colectiva*. Barcelona, Gedisa, 2018, p. 21. Cit. en ALONSO CARBALLÉS, J. «El péndulo de la memoria: Guerra Civil y franquismo, de ayer a hoy», en FREÁN HERNÁNDEZ, Ó. y MERLO-MORAT, P. (dir.). *La memoria de la represión franquista en el cómic*. Lyon, Le Grimh, 2020, p. 12.

³ BERNECKER, W. y BRINKMANN, S. *Memorias divididas. Guerra Civil y franquismo en la sociedad y en la política españolas (1936-2008)*. Madrid, Abadía, 2009; ESPINOSA MAESTRE, F. *Lucha de historias, lucha de memorias. España 2002-2015*. Sevilla, Aconcagua Libros, 2015. Citados en ALONSO CARBALLÉS, J. *Op. cit.*, p. 13.

⁴ Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura.

memoria como necesidad (1974-78), la memoria melancólica (1980-1999) y la memoria de nuevo valor político y cultural (siglo XXI). De este modo, Hernández Cano hace especial énfasis en la relevancia de aquellas historias surgidas en los años de la Transición, en el marco del nacimiento del cómic adulto y con una clara implicación sociopolítica de muchos de sus autores. Esa memoria militante, «urgente»,⁵ que tenía como fin denunciar lo más desconocido de la dictadura que quedaba atrás —son los casos evidentes de Carlos Giménez o El Cubri—, coincide paradójicamente con «la memoria de la reconciliación» que planteaba Aróstegui, lo cual explicaría el escaso éxito inicial de una obra fundamental como *Paracuellos*.

En la segunda parte del libro, los estudios de caso de *Paracuellos* de Carlos Giménez, *El artefacto perverso* de Felipe Hernández Cava y Federico del Barrio, *Cuerda de presas* de Jorge García y Fidel Martínez y *Los surcos del azar* de Paco Roca elaboran un mapa de algunas de esas memorias de los perdedores de la guerra —la infancia, el exilio, las presas, la resistencia— y el modo en el que han sido trasladadas al lenguaje verbo-icónico del cómic. Cuatro obras exploradas e investigadas en numerosas ocasiones y desde diversas perspectivas, pero que en el presente libro han sido objeto de nuevas miradas, lo que ha permitido aportar una especial riqueza en el estudio.

Destaca, entre todo ello, la capacidad de las autoras y autores para trazar distintos enfoques y proponer nuevos interrogantes, lo que lleva al análisis interdisciplinar a una nueva dimensión. De este modo, Jorge Marco, a partir de las herramientas teóricas proporcionadas por Anna Bull y Hans Lauge Hansen acerca de los diferentes modos de recuerdo colectivo, toma el concepto de «memoria cosmopolita» y sus códigos para analizar en profundidad el discurso ético que proyecta *El artefacto perverso*, sus virtudes y también sus limitaciones. Mercedes Yusta, a través de la inclusión de la perspectiva de género, desarrolla el modo en el que se fue construyendo la memoria de las presas del franquismo, desde los inicios mismos de la dictadura, para analizar posteriormente el ejercicio de reelaboración que de esas experiencias carcelarias femeninas de la posguerra realiza *Cuerda de presas*. Así, la historiadora explica la centralidad que tienen en esta obra, por un lado, la rememoración desde el tiempo presente, y, por otro, el profundo compromiso al poner el foco en la representación de la violencia y del trauma. Por su parte, Pierre-Paul Grégorio, en su trabajo sobre la obra de Carlos Giménez, incide en algunas ideas sobre el papel del Auxilio Social en la formación de los niños republicanos y en el modo en el que el autor madrileño representa la memoria personal y colectiva de esa infancia; cuestión, esta, investigada en profundidad por hispanistas como Pierre-Alain De Bois.⁶

⁵ MAINER, J. C. «Para un mapa de lecturas de la guerra civil (1960-2000)», en JULIÁ, S. (dir.). *Memoria de la guerra y del franquismo*. Madrid, Taurus, 2006, pp. 144-148.

⁶ La tesis doctoral de Pierre-Alain De Bois, defendida en la Universidad de Angers en 2018, se publicó bajo el título: *Carlos Giménez. De la denuncia a la transmisión de la memoria*. Alcalá de Henares, Marmotilla, 2020.

Paco Roca, gran estandarte del movimiento de la novela gráfica y uno de los autores más reconocidos, tanto dentro como fuera de España, es el claro protagonista de la publicación, pues el análisis de distintos aspectos de *Los surcos del azar* ocupa un tercio del libro. Óscar Freán dedica su capítulo a la memoria del exilio y al proceso de ficcionalización de la experiencia de la Nueve, que retoma, al igual que *Cuerda de presas*, la conexión entre presente y pasado; Virginie Giuliana indaga en el proceso de representación de la memoria desde una perspectiva estética y artística; y, finalmente, Philippe Merlo-Morat se centra en el estudio en detalle de los significados que contienen las banderas aparecidas en toda esa obra del autor valenciano. Entre los tres trabajos realizan una panorámica de *Los surcos del azar* que va de lo general a lo concreto, del análisis histórico al visual y narrativo, demostrando así la necesidad de profundizar e ir más allá de los discursos tradicionales de los estudios de la historieta.

La memoria de la represión franquista en el cómic es el mejor ejemplo de que las investigaciones sobre cómic deben encaminarse, y cada vez más, hacia la especificidad y el enfoque concreto que cada disciplina aporta al conocimiento de esta fuente. En esa línea, las historiadoras e historiadores tienen —tenemos— un camino abierto que transitar, sin prejuicios, hacia un mejor entendimiento de cómo participa el cómic en la comprensión de nuestro pasado, entre «las insurrecciones de la memoria» y «las seducciones de la ficción».

ELENA MASARAH

Elena Masarah (Zaragoza, 1984) es licenciada en Historia y máster en Historia Contemporánea por la Universidad de Zaragoza, donde actualmente realiza su tesis doctoral sobre la representación de las memorias del franquismo en el cómic español contemporáneo.

CuCo, Cuadernos de cómic se halla recogida en los siguientes sistemas de evaluación y bases de datos:



[Latindex - Sistema Regional de Información en Línea para Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal](#)



[MIAR – Matriz de Información para el Análisis de Revistas](#)



[Dulcinea – Derechos de explotación y permisos para el autoarchivo de revistas científicas españolas](#)



DULCINEA

[Dulcinea – Derechos de explotación y permisos para el autoarchivo de revistas científicas españolas](#)

DOAJ

[DOAJ - Directory of Open Access Journals](#)



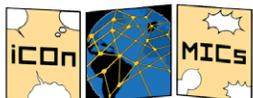
Esta publicación se halla bajo licencia Creative Commons Attribution Licence ([CC BY SA](#)) que permite a otros compartir el trabajo con un reconocimiento de la autoría y la publicación inicial en esta revista.



Revista publicada por la Editorial
Universidad de Alcalá



Con el patrocinio del Instituto Franklin



El dossier de este número es fruto de la colaboración
con el proyecto iCON-MICs, COST Action 19119.

Esta revista acepta el envío de textos para considerar su publicación. Consulta las normas para ello en: <https://erevistas.publicaciones.uah.es/ojs/index.php/cuadernosdecomic/normaspresentacion>

CuCo, Cuadernos de cómic aplica un sistema de evaluación de dobles pares ciegos con revisores externos (Double-Blind Peer Review).

Dirección de envío: cucocuadernos@hotmail.es

Se concede derecho de réplica a los contenidos de *CuCo, Cuadernos de cómic* número 16, que podrá ser enviada, acompañada de nombre completo y apellidos a cucocuadernos@hotmail.es

Página web: www.cuadernosdecomic.com

Blog: www.cucocuadernos.wordpress.com

Las opiniones vertidas por los colaboradores no son compartidas necesariamente por *CuCo, Cuadernos de cómic*.

Inicio de la publicación: 2013
Año de edición: 2021 (diciembre)
Lugar de edición: Madrid
ISSN: 2340-7867
Periodicidad: Bianaual