Entrevista con Paco Roca

Por Esther Claudio



Regreso al Edén

Las dinámicas de la memoria en Regreso al Edén, La casa y El tesoro del Cisne Negro de Paco Roca

Paco Roca es probablemente el autor más conocido de España. Saltó a la fama con la adaptación cinematográfica de Arrugas (Astiberri, 2007) y desde entonces sus novelas gráficas han sido un éxito de crítica y público. Los surcos del azar (Astiberri, 2013), El invierno del dibujante (Astiberri, 2010) o La casa (Astiberri, 2015) entre otras muchas ya forman parte de la producción española más destacada a nivel nacional e internacional, especialmente desde que comenzaron a publicarse en inglés por Fantagraphics. En cada obra se propone un acercamiento diferente a la naturaleza humana, siempre con la delicadeza y la sobriedad de un estilo que se aleja de dramatismos para profundizar en los matices que facilitan la empatía del lector o lectora con los personajes. La memoria, el pasado, la historia y la creación artística son ejes fundamentales de su narrativa y en esta entrevista exploramos Regreso al Edén, recién publicada por Astiberri (2020), probablemente su reflexión más elaborada en torno a cada uno de estos temas. Además, comentaremos dos de sus últimas publicaciones y muy relacionadas con Edén: La casa y El tesoro del Cisne Negro (Astiberri, 2018).

Me gustaría empezar por felicitarte por ganar el premio Eisner por *La casa* (2015) o más bien *The House* (Fantagraphics, 2019) en EE. UU....

Muchas gracias, fue muy bonito, no me lo esperaba. Lástima que haya tocado en plena pandemia. Y mira que justo el año pasado estuvimos allí...

¡Sí! Si el viaje ya fue increíble entonces, este año habría sido impresionante. Allí participaste en varias mesas reflexionando sobre la memoria como proceso creativo en *La casa* y comentaste que lo dibujaste en un momento muy emocional para ti, cuando murió tu padre, mientras tú te convertías en padre por primera vez. De hecho, *La casa* fue tu forma de

procesar esas emociones. Mi percepción es que *Regeso al Edén* (Astiberri, 2020) es más reflexivo, elaborado a partir de testimonios y no de una vivencia de primera mano, personal.

Claro, *La casa* fue el luto porque mi padre acababa de morir, sin embargo, en *Edén*, mi madre está viva.

¿Lo ha leído o visto? ¿Crees que le gustará? [risas]

[Risas] Estoy esperando a terminarlo. *Edén* me da una oportunidad que no tuve con mi padre, porque me hubiera gustado que hubiera estado vivo para decirme si le gustaba, aunque es cierto que *La casa* es resultado del luto. Me hubiera gustado al menos que

viera que su hijo dedicaba el tiempo a hacer un cómic sobre su vida. Y con mi madre tenía esa oportunidad, pero es verdad que el punto de partida es diferente...

Muy diferente...

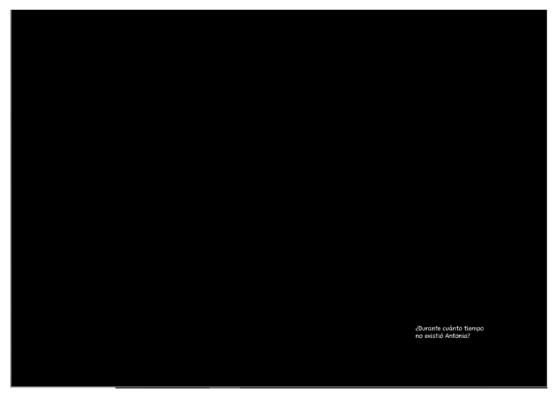
Porque el punto de partida es una foto y una reflexión sobre una instantánea del pasado. También mi madre tiene otra forma de ser...

... que es estar en la sombra, ¿no? Esa es la sensación que me dio, ya que desde el comienzo la pregunta es «desde hace cuánto tiempo NO existió Antonia» y luego a lo largo del cómic parece que ella esté en las grietas, parece como que cuando vas a contar su vida, otros personajes se adelantan y aparecen en primer plano...

... Sí, sí, y luego hay un punto en común entre *La Casa* y *Edén* y es un punto egoísta de lo que yo soy debido a ellos...

... ¿una forma de narrarte?

... Sí, efectivamente, y de comprenderme y conocer quién soy a través de dónde vengo. La Casa y Edén me han servido para saber más cosas sobre mí. Es decir, mi madre no sabía leer, mi padre sabía pero no le interesaba la literatura ni la narrativa en general y yo crecí en una casa donde no había libros. Pero lo que tienen estos cómics de descubrimiento de tu familia y de ti mismo es un valor personal incalculable que ya, guste mucho o poco, venda mucho o poco, a mí ya me ha servido, ya me ha llenado.



Comienzo de Regreso al Edén (Astiberri, 2020).

Me parecían muy tiernos esos momentos en que contabas por qué Antonia es como es ahora, en el presente, porque se parece a muchas de nuestras mamás o de nuestras abuelas. Esa Antonia que tiene un mapa mental en que París y Madrid están al lado o que se aferra a una foto y se enfurruña si se la pierden, entre otras cosas porque no sabe leer ni escribir y esa fotografía cuenta una historia sin palabras para ella.

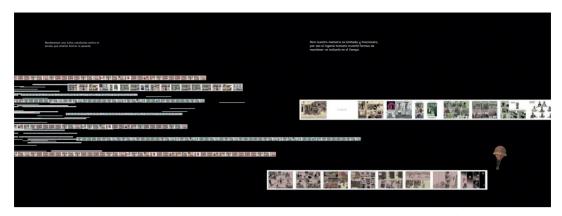
Puede ser. Supongo que en este trabajo prima la narración porque yo no quería hacer una biografía. Tenía claro desde el principio en que no iba a ser una narración cinematográfica. Yo sabía que quería contar la historia de la foto y lo que me surgía de forma natural era contarlo de esa manera tal vez un poco más fría del narrador en *off*. Podía haber llegado

al presente, a la Antonia de ahora, pero no me encajaba, digamos que ese mecanismo sostiene otro tipo de historia. Pero no era contar la historia de mi madre sino hablar de la reconstrucción del pasado y que esa reconstrucción sea el mapa para un futuro. Tal vez el cómic sea también un ejercicio de comprender a una persona a través de una invención, igual que Antonia usa un instante de felicidad inventado para saber qué tiene que buscar en la vida y eso al mismo tiempo condicionará a sus hijos.

Sí, con las primeras páginas en negro de *Edén* parece que nos sumerjamos en una cámara oscura o en el interior de una cámara fotográfica. A principios de siglo, Henry Fox Talbot escribió un tratado llamado *The Pencil of Nature* sobre sus hallazgos en el campo de la fotogra-



Página de Regreso al Edén.



Páginas de Regreso al Edén.

fía y te das cuenta de que en realidad se trata de capturar la sombra, no la luz, ya que las partículas de luz quedan atrapadas por el papel de plata y lo que vemos es el objeto que bloquea la luz, la sombra proyectada. En cierto modo, es un mecanismo mágico que atrapa sombras a lo Peter Pan y así leí un poco Edén, porque habla de la sombra que proyectan los personajes, de la vida detrás de esa fotografía. También de la inmensidad de la no existencia, de la oscuridad y de un personaje en las grietas de las vidas de los demás, que actúa como eje para explorar discursos, vidas, recuerdos, etc.

Sí, todo coincide. El negro es muy importante en esta historia porque el negro es la ausencia o la no existencia. Dentro de esa cámara oscura de repente se crea la luz, es como un *Big Bang* en pequeñito, algo que crece a partir de esa cámara oscura.

Pero era más la sensación de la nada, de que no existimos mucho más tiempo del que existimos. Somos insignificantes dentro de la no existencia, que es la negrura absoluta y aquí nos metemos en la vida de una persona que es ese libro donde encuentras una pequeña luz, y te detienes en un detalle todavía más pequeño pero que para ella define el resto de su vida. Me gustaba crear esa sensación: de la inmensidad de la nada a un pequeño destello de una fotografía en un momento dado. Y para que eso funcione así necesitas mucha negrura. Y si empiezas con una portada normal con los créditos y tal, eso desvirtuaba un poco la inmersión del lector.

Es común que los cómics incluyan fotos; Maus (Pantheon, 1997), Fun Home (Houghton Mifflin, 2006) o tu cómic de El juego lúgubre (La Cúpula, 2001) incluyen fotos reales al igual que dibujadas. ¿Qué implicaciones tiene una cosa u otra para ti?

Es una guerra difícil. Si muestras la foto, como que el dibujo pierde un poco su magia. En el dibujo de la foto de *Edén*, cuando tú ves a la madre, ella es un óvalo y dos puntos y tú te imaginas ahí a quien quieras y empatizas mucho más. En la foto, alguien nos cae bien o mal, tiene una edad, una clase social, está más definido y no te permite moldearlo tanto.

Con *Edén*, a veces he tenido ese problema, incluso siendo un dibujo. Por ejemplo, a veces la madre no te recuerda a su dibujo en la foto, pero tú vas a intentar que te encaje con ese óvalo y dos puntitos. Y la foto en sí condiciona la historia porque el lector va a volver a ella una y otra vez, así que ya actúa como marco o como referencia de todo lo que se cuenta.

Por otro lado, el dibujo es la recreación, lo imaginario, la reconstrucción de esa verdad y nos damos cuenta de que la reconstrucción es más real que la foto, que esa instantánea de un momento del que no sabemos nada más, ni el antes ni el después. El cómic cuenta lo que rodea a esa foto, así que con un recurso «falso» —por llamar así al dibujo— estás contando la verdad de esa fotografía. Esto era un juego que me parecía interesante. Pero sí es

cierto que me condicionaba muchísimo y pensaba «si pudiese retocar la foto...» [risas]. Porque al final ha sido un poco un ejercicio, es decir, tenía esta foto pero mi madre ya ni se acordaba de nada.

O sea que no tenía tanto apego a la foto como cuentas en el cómic...

Sí estaba apegada porque siempre la tenía en su mesilla de noche y es la única en la que sale con su madre, a la que sí le tiene un cariño especial. Mi madre está bien, pero, desde que me puse con el guion de este cómic el verano pasado hasta ahora, ha perdido mucha memoria. A veces no reconocía a su propia madre o no me sabía decir qué pasó aquel día de playa, así que todo ese día me lo tuve que inventar. A mí me sirvió como ejercicio, es decir, a partir de esta foto, cuenta una historia...



Página de Regreso al Edén.



Página de Regreso al Edén.

La historia de una fotografía es la historia también de los instantes, los destellos de felicidad que no son en absoluto el día a día, sobre todo en la generación de nuestros padres, que no tenían sino un ínfimo asomo a esa felicidad en una gran nube de obligaciones, hastío o incluso violencia.

Sí, y lo que quería era hablar de un personaje como mi madre. Por ejemplo, de esa educación católica que recibió, según la cual los males del presente se pueden soportar pensando que lo bueno está por llegar. Me interesaba mucho ese falso pasado, ese Edén, como aliciente para pensar en un futuro.

También te das cuenta de que todos lo hacemos en nuestra vida, todos manipu-

lamos nuestro pasado para hacerlo encajar con nuestro presente y proyectarlo hacia un futuro, pero lo hacen también los países continuamente. Aquella foto muestra una falsa armonía porque nunca fueron una familia feliz pero creo que mi madre necesitaba creerlo y pensar que hubo ese pasado para poder proyectar ese futuro. Esto me interesaba más que el retrato de una persona concreta.

También creo que es una reflexión sobre otros cómics que he hecho en los que el pasado es muy importante. Aquí es como la desmitificación del pasado o la mitificación de la falsedad como pasado. La fotografía constituye una especie de llave al pasado artificial de una familia de la misma manera que la Iglesia católica crea su Edén o los nacionalismos vuelven

a una edad dorada que nunca existió en la historia.

Y por último he querido explorar la voz del narrador en *off* porque te permite añadir reflexiones a lo que ya se está viendo.

Veo que te interesa el tema de los nacionalismos...

Bueno, me interesa porque actualmente es un tema de debate en España. En realidad, la historia de Antonia se puede extrapolar a lo que hacen la Iglesia, los nacionalismos o los países.

Absolutamente. Para mí, tal vez por vivir en EE. UU., me hacía pensar en el movimiento «Black Lives Matter», el cuál ha sido acusado de querer borrar la historia cuando lo que persigue es reenmarcarla desde el punto de vista de los supervivientes o haciendo espacio para sus voces. La foto de *Edén* enmarca un pequeño aspecto del pasado y por lo que comentas, tu cómic es una reflexión sobre el tipo de futuro obtenido a partir del encuadre que demos al pasado.

Por eso me interesa el pasado y de ahí la idea de la fotografía, que es un momento concreto, como congelar algo que está en continuo movimiento. Para algunos el pasado es un fotograma fijo, una fotografía del Edén, una fotografía de los Reyes Católicos o de la España donde no se ponía el sol, para otros es un nacionalismo, etc. Y son fotogramas que a veces pierden el contexto.

Con la historia del hombre que se marcha en globo, indagas en la memoria como fantasía y como evasión de la realidad. Si con El invierno del dibujante (Astiberri, 2010) o Los surcos del azar (Astiberri, 2013) tu narrativa pretende reconstruir un pasado, me parece que Edén hace lo contrario y explora la naturaleza cambiante de la memoria. Antonia vive su realidad a través de mitos y leyendas como la del hombre en globo y todas las que le cuenta su madre. No es una mujer especialmente interesada en comprender una realidad, para lo cual ya desde el principio parte de una situación muy limitada con escaso o nulo acceso a educación y oportunidades. La suya es una memoria que se mezcla con la fantasía y que sirve como vía de escape...

Sí, Los surcos del azar gira en torno a la Nueve pero aunque parezca una historia lineal, la realidad es que no es posible llegar a un consenso de lo que pasó y te das cuenta de que la Historia está en continua reescritura. El invierno del dibujante igual tiene algo de mitificación. Edén, en cambio, es una crítica de ese pasado que se reescribe y se reconstruye cada vez que se rememora, aunque el tema de la fantasía como redención ya estaba en El faro (Astiberri, 2005).

Mi madre siempre fue muy fantasiosa y, tal vez, con más educación, hubiera escrito relatos muy interesantes. Al investigar lo que me contaba, descubrí que muchas de sus historias son como un popurrí de otras. La historia del hombre en globo es una mezcla de diferentes leyendas que le contó su madre. Don Milán era un personaje del siglo xix, pero la historia que me contaba mi madre de ese globo que nunca regresó tenía un protagonista diferente, de los años cuarenta. Todo estaba

mezclado y en lugar de intentar hacer una historia real, separando cada una, me pareció muy poético contar el mundo como lo hace ella, como amalgama. Es como el mapa que mencionabas con París al lado de Madrid.

Con este trabajo me di cuenta de que esa generación recurría más a la fantasía, como que lo que no sabían, lo tenían que reconstruir de alguna manera para comprender el mundo. Que sean así no quiere decir que no fueran tan inteligentes como los demás, lo que pasa es que no tienen las herramientas para hacerlo de manera diferente y, en cierto modo, la verdad es que me parece muy poético. El cómic tiene esa parte de investigación del pasado franquista, de historia, del mercado negro, y luego esa otra parte de la

historia como la cuentan Antonia y su madre, totalmente fantasiosa, que con los pocos datos que tienen sobre el viaje del Titanic o la Torre de Babel reconstruyen esa....

... esa amalgama.

... ese popurrí, sí.

La propia foto es una amalgama de historias, un popurrí que es como Antonia percibe el mundo: un trozo de aquí, otro trozo de allí, ella los hila, y así es como ella se explica el mundo, como se maneja. Con la foto también está el tema de que primero vemos la idea que tiene Antonia, su idealización de ese momento, pero luego vemos que en la familia la felicidad era muy difícil.



Página de Regreso al Edén.



Página de Regreso al Edén.

Sí, para la gente de esa época, la familia era lo único en lo que podían confiar. En plena posguerra, sabías que el Estado no te podía apoyar. Además, familias como la de mi madre no pertenecían al estrato social que recibiera ayudas. Ni siquiera la Iglesia estaba por ayudar sino que estaba más por la venganz a. Y los vecinos tampoco porque estaban tan mal como tú. Entonces solo te quedaba la familia, todos en el mismo piso, la única manera de salir adelante. Encima en la de Antonia, es una familia desmembrada, sin un amor que los mantuviera unidos y eso que para mi madre la familia siempre fue prioritaria, tal vez porque no la tuvo y la quiso tener. A lo mejor como le pasaba a Spielberg, que venía de padres divorciados y todo su cine gira en torno a la familia.

Incluso Miyazaki también.

¡También!

Miyazaki siempre fue un padre ausente, pero en sus películas el padre es un personaje amoroso, bueno y, sobre todo, muy presente.

Claro, y mi madre hizo lo mismo. Yo creo que para eso tienes que reconstruir tu pasado pensando que eso es bueno, aunque no lo fuera y aunque no lo hayas tenido. Lo obvio es pensar que si no lo tuviste no vas a creer en el vínculo familiar, pero a través de mi madre me doy cuenta de que necesitas primero reescribir tu pasado y encontrar una joya para pensar que eso es lo que buscas y quieres recuperar. Al igual que tal vez Spielberg atesora un momento

de su infancia, aunque no existiera y lo busca después. Al final es crearte un mapa para el futuro a través de un pasado —lo hacemos todos—. No sé si a través de relatos bíblicos o la política o lo que sea, pero buscamos ese mundo feliz en el pasado, la vuelta a un Edén que jamás existió, pero queremos creer que fue así.

Hablando de la familia, pensaba en *Nada* (1945) de Carmen Laforet, *La familia de Pascual Duarte* (1942)... ¿Te ha influido alguno?

Bueno, en el colegio leí alguno y sirve como de inmersión en la época. Pero mi documentación sobre todo ha sido de testimonios.

¿Testimonios familiares o en general con personas de la edad de tu madre?

De familiares. Tengo parientes que rondan los ochenta. Aunque nunca sabes si se pueden extrapolar. Con todos los que hablé tenían un extracto social similar y de mi ciudad así que tuve que ir un poco con cuidado porque corres el riesgo de que esa no fuera la realidad que tú piensas que era.

Para eso utilizo ensayos que me permiten discernir lo general, como el hambre o el mercado negro, de lo particular. Por ejemplo, una ciudad como Valencia, que fue capital de la República y estuvo luchando hasta el final, sufrió más los efectos de la represión que otra como Salamanca.

El cine o las novelas me parecen buenas fuentes para documentar el modo de ha-

blar o de comportarse. También hay que tener en cuenta que la realidad que muestran las películas es la realidad ya censurada por la dictadura y siempre hay que tener precaución.

Pero en general me he dejado llevar más por los testimonios y en todos te das cuenta del valor que daban a la familia. En la de mi padre me parece lógico porque estaba muy unida, pero sorprende en la de mi madre, donde era todo lo contrario. Contrastar las dos me hizo darme cuenta de la anormalidad que era la de mi madre. Pero, como en *La casa*, no busco exagerar el drama sino situarlo en un contexto.

Yo creo que hay dos tipos de historias: con las que empatizamos por extrañeza como puede ser *Los surcos del azar* y otras, por lo contrario, que empatizas porque es similar a lo que vivimos, que es por ejemplo *La casa* o *Edén*.

En Edén percibí explicaciones sobre el contexto sociopolítico de la época — qué era ser «rojo» o republicano— más extensas que En los surcos del azar, y eso que este es un cómic específicamente sobre la guerra. ¿Piensas más en un público internacional?

Las dos cosas. Pero también era confuso incluso para mí. A veces me tenía que parar y pensar: «¿de dónde viene esto?» «¿A quién llamamos rojos?». Pero es que a mí me gustan estas pausas didácticas que contextualizan un poco la trama, casi como una lectura paralela donde tienes por un lado la narración y por otro esa parte que te ayuda a entender, que no hace falta que tengas una ideo-

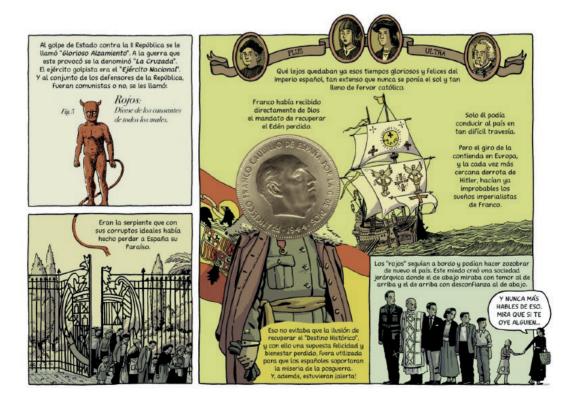
logía de izquierdas para que te llamaran rojo, etc.

Al mismo tiempo, yo quería contar una historia que me permitiese salir un poco de la forma narrativa que he usado siempre, que es más cinematográfica, donde las acciones cuentan la historia, y eso te lleva a otro tipo de recursos, como la voz en *off*, que tenía ganas de incorporar.

Hablábamos de que el pasado se reconstruye cada vez que se accede a él y se reconstruye desde el presente. Actualmente parece haber un interés por contar la historia de colectivos tradicionalmente marginados como las mujeres. Este libro es el primero que

haces con una mujer como protagonista. ¿Cómo fue tu aproximación, qué te atrajo, qué desafíos encontraste?

No me lo había planteado. Supongo que todos tenemos sesgos y es cierto que hasta ahora mis historias fueron protagonizadas por hombres y los personajes femeninos eran secundarios. También pienso que había una especie de temor de no saber cómo gestionar los personajes femeninos, así que tenía un poco pendiente ese tema. Esta historia no me daba tanto miedo porque era un personaje, mi madre, al que conozco profundamente y me pareció la oportunidad perfecta para retratarla y desarrollarla. Pero sí que es cierto que luego has de contextualizar el papel de una mujer en esa época y esa educación de madres a hijas.



Página de Regreso al Edén.

¿O sea que tú sí ves diferencia en abordar un personaje masculino que uno femenino?

En lo básico no: podrías tener la misma historia con un personaje masculino o femenino. Pero sí que es verdad que depende, sobre todo si haces algo de época donde el comportamiento de una mujer podía ser muy diferente al de un hombre. No se puede hacer una historia de una mujer de los años cuarenta comportándose como un hombre, porque no sería creíble, aunque por supuesto habría alguna mujer que, como excepción que confirma la norma, se comportara así.

Los hermanos Hernandez, a los que tú admiras, tuvieron mucho éxito por apelar a hombres y mujeres. Ellos decían que, al principio, dibujaban mujeres porque eran tímidos y no se atrevían ni a acercarse [risas], pero con la escena punk se relacionaron con mujeres de una manera más relajada o normalizada, y les comenzó a interesar muchísimo más contar las historias de esas mujeres o, en general, profundizar en los personajes femeninos antes que en los masculinos.

Claro, y más en esa época, cuando en el cómic las chicas tenían predominantemente un papel de ser sexy y ya. Y claro, me parece muy difícil dibujar esas mujeres sin quedar reducidas a caricaturas a nivel de personalidad. Y sobre todo como lo hace Jaime, que maneja los gestos físicos con gran sutileza.

Esos momentos íntimos de las chicas en el baño hablando del pelo o de compresas son, para mí, espectaculares...

Claro, ahí es donde digo que no quiero crear un personaje femenino a base de clichés. Los Hernandez incorporan esos momentos con una naturalidad fuera de lo común y eso es cuestión de conocer bien de lo que se habla.

Y por supuesto la construcción de género masculino, femenino o de cualquier tipo es diferente. Hay otros ritos de paso, otras presiones, otras realidades...

Sí, son los detalles que te da miedo no utilizar bien para que el personaje no sea una caricatura de un género sino que sea una persona creíble. Es como un tema que no es más fácil o más difícil que otro sino que requiere que le prestes la debida atención. Me gustaría, ¿por qué no? Simplemente es cuestión de conocimiento y de que encaje con lo que cuentas.

También hay más visibilidad no solo de las autoras y sus obras sino de la realidad de las mujeres, de la discriminación, de las dinámicas...

Claro, admiro mucho a Camille Jourdy: me encanta cómo dibuja, tiene una forma peculiar de contar historias, nadie trataba los temas de esa manera, independientemente de que las protagonistas sean mujeres u hombres. Muchas de estas autoras vienen del mundo de la ilustración y tienen un estilo diferente que nadie utilizaba y por eso también hay más historias de mujeres.

Yo creo que autoras había pero mucho más invisibilizadas y encasilladas; por ejemplo, Purita Campos. Y todavía hoy sorprende que una mujer como Rumiko Takahashi sea best-seller.

Sí, claro, y muchas trabajaban antes para un público masculino en el cómic...

Cisne Negro

Hablábamos de los nacionalismos con respecto a Edén, y El tesoro del Cisne Negro (Astiberri, 2018) retrata el esfuerzo de un país por recuperar su patrimonio histórico, su pasado, pero desde la ciencia y la conservación, desde la arqueología, frente a los intereses económicos de una empresa sin escrúpulos que no lo ve como historia sino como tesoros con los que hacerse ricos. En otras entrevistas has comentado la enorme labor de los funcionarios, cuyo trabajo es rutinario o hasta puede parecer aburrido, limitado al papeleo de turno, pero que es fundamental. Para tu historia, era un reto porque si el cómic solo trataba esta faceta se haría anodino, no es una historia de aventuras emocionantes. Pero tú aquí rindes homenaje a ese trabajo de arqueólogos, funcionarios o historiadores que defienden el patrimonio precisamente a través del conocimiento, no de un «fotograma fijo» y simplista sino de una contextualización que es la que pone los objetos en valor. Hay muchas formas de sentirse orgullosos de un país y la labor de investigadores, historiadores, funcionarios o arqueólogos es otra de ellas...

Claro, y por eso el tema de la cultura, lo que dice el ministro...

Eso de que «en España, la cultura lo es todo. Es nuestro petróleo», ¿es verdad que lo dijo algún ministro?

Sí, sí, César Antonio Molina. ¡Y es verdad! A veces ponemos el foco en los grandes personajes de la historia —reyes, héroes, etc.— cuando realmente los que aportan felicidad y bienestar a la gente y les hace reflexionar son Quevedo o Velázquez... Bueno, Velázquez a lo mejor es un poco lo mismo como pintor de cámara, pero...

Goya...

Goya o la ramificación de esos pintores. Eso es lo que llega más a la gente y eso tal vez es de lo que más orgullosos nos deberíamos sentir todos. Y que si podemos definir qué es ser español, que al final es una cosa muy ambigua, pues tal vez sea a través la cultura. Y no tanto las costumbres o clichés —la siesta, la hora de comer, etc.—, sino la gente que ha creado obras para el disfrute de todos y que ha condicionado nuestra forma de ser. Yo creo que ese es el patrimonio del que deberíamos sentirnos orgullosos y que muchos políticos ni contemplan, ni mucho menos lo consideran uno de los ejes de lo que somos. Se piensa en la gloria de Colón o de los conquistadores, de Hernán Cortés, de esos españoles valientes... Bueno, eso tiene sus matices, pero los pintores y músicos y escritores son también personajes de los que deberíamos sentirnos orgullosos.

Aunque también es problemático. Hablando de piratería, la defensa del patrimonio es la defensa de algo que, aunque en la época fuera legal, era un expolio de materias primas y recursos naturales. Es también un dilema moral...



Página de El tesoro del Cisne Negro (Astiberri, 2018)

Sí, sí, por supuesto. Y también es verdad que todo ha cambiado mucho. Que esa visión de la arqueología como expolio era habitual sobre todo porque eran países, digamos, desarrollados, que se lo llevaban de países no tan desarrollados o más atrasados en ciertos aspectos. Cuando te asomas al museo de Berlín o a otros similares, ves esa idea de que los países «superiores» como Alemania o Reino Unido podían llevarse lo que quisieran de los demás porque nadie

mejor que ellos para apreciarlo y cuidarlo. En el caso de una empresa cazatesoros como la del cómic es todavía más exagerado porque no tienen ningún interés histórico, en comparación con los arqueólogos del siglo XIX, quienes al menos hacían estudios, aunque también fueran unos expoliadores. Pero en el caso de una empresa cazatesoros, todo se reduce al mero valor comercial, y por eso ni siquiera les importa destrozar el yacimiento.

Además de todo esto, es verdad que el tema da para mucho debate y me parece correcto, porque aquello era un expolio español, pero es que eso no llegaba ni tan siquiera a los españoles. Ese tesoro iba destinado a armar al ejército para luchar contra los ingleses. O sea, que te llevas la plata de un país que tienes colonizado y ni tan siquiera es para el beneficio social del tuyo, que no es para construir carreteras, hospitales... sino que se va a quedar en manos del rey, un reducido grupo, y armar al ejército. La historia se enseña desde una visión grande del imperio español y demás, pero habría que ver también a otro nivel. Habría que ver a nivel de usuario cómo era la vida de toda esta gente y hasta qué punto habría un beneficio social que pudiera calificarse como la gloria o el equivalente de esa gloria como estado o imperio. Yo creo que da para ese debate también y lo dejo caer en el cómic. ¿A quién se debería devolver esa plata? Obvio que sería a los indígenas peruanos pero, ¿quién representa a los indígenas? Es más difícil de lo que parece. Y al final se lo queda España pero en un museo, en el ARQUA, que es un tesoro de lo más aburrido porque no es más que medio millón de monedas, que España no va a fundir y a gastar. Importa su valor simbólico porque es una parte de la historia y como tal debe estar en un museo y no traficada por cazatesoros.

De hecho, te iba a preguntar que por qué lo pones como que termina en el Banco de España...

Porque me parecía como más épico: es un guiño a Indiana Jones. Realmente fue bastante anticlimático porque acabó en el Ministerio de Cultura, en una caja fuerte pequeñita, y luego ya pasó al museo.

Tendrías que haber hecho una continuación hasta *La casa de papel*, donde sus protagonistas entraran a robar ese tesoro [risas].

¡También! [risas].

¿Cómo fue trabajar con Guillermo Corral Van Damme? Él era el guionista, ¿verdad? ¿Cuál fue el proceso?

Sí. Él me contó la historia y lo que me interesó es que lo había vivido, así que gracias a su testimonio se podían invertir los papeles: el que es el aventurero/Indiana Jones/Tintín es el malo y los que son los buenos son la burocracia o toda esta gente que de salir en una historia serían los malos. Entonces eso me llamaba mucho: contar el mecanismo de un ministerio desde dentro.

Cuando Guillermo me dijo que quería hacer el guion me dio mucho miedo. Él había escrito relatos que no tenían nada que ver con lo que íbamos a hacer, muy realistas, tipo Cormac MacCarthy, y eso me relajó un poco. Discutimos mucho el tono de la historia. Yo venía de *Los surcos del azar*, y quería hacer algo más cercano a un ensayo, más real. Él venía de un estilo más realista, como en sus textos, y le apetecía más lo aventurero. Él quería hacer algo como un *Tintín* para adultos. Y al final llegamos a un punto medio que creo que funciona muy bien.

Así que le pedí que me escribiera la historia del *Cisne Negro* pero como si fuera uno de sus relatos. No quería que me

escribiera un guion porque creo que no soy un gran dibujante y si mis cómics funcionan es porque puedo trapichear lo poco que sé de contar una historia con lo poco que sé de dibujo y hacer que juntos funcionen, así que no me siento cómodo ilustrando lo que otros cuentan. Necesito meterme en la historia y eso no funciona haciéndolo solo como dibujante, yo necesito contarlo. Tampoco se trataba de que Corral hiciera solo una parte y ahí acabara la colaboración, solo que yo necesitaba la libertad de poder contar con él la historia. Por eso le pedí un relato en el que dividiera las cosas por escenas, y con ello ya estaba hecha toda la historia. Pero sí que, cuando lo leí, traté de llevarlo a mi terreno y le hice cambios de estructura y de otras cosas. Modifiqué algunas partes como el juicio, que duró muchos años e iba a ser muy tedioso para el lector. Y, al mismo tiempo, él pasaba de puntillas por ciertos detalles legales que le parecían farragosos pero que yo encontraba fascinantes y le pedía que los incluyéramos.

Entonces quedamos un verano que estuvo en España y deconstruí su guion como si fueran escenas de cine y las pusimos todas en una mesa. Una vez hecho esto, convenimos dónde colocarlas, si faltaban escenas de transición o si debíamos eliminar otras, dónde debíamos recuperar qué personajes, etc. Así que fue una especie de diálogo, una deconstrucción de su guion y volver a construirlo. Había escenas que solo decían «cena entre los protagonistas», así que partes de la historia están contadas en bocetos que no estaban en guion. A todo ello le saqué una foto y yo empecé a trabajar con los bocetos. Luego estos se los enviaba a Guillermo, y él me daba más detalles sobre

las conversaciones, espacios y demás o yo sugería que mientras estos personajes se movían debían avanzar la investigación a través del diálogo. Todo esto por mensajes de audio, porque él ya estaba en La Habana. Y, por ejemplo, escribía posibles diálogos y él los pulía con la información de verdad y lo que él vivió.

Esta forma de trabajar fue genial, muy cómoda. Era como si yo tuviera una red de seguridad porque él vivió la historia. Yo la enriquecía o le daba una estructura, unos matices, o simplificaba otras partes. En ese sentido, fue muy sinérgico, porque puede parecer un relato de Guillermo o un cómic mío, ya que están fusionadas las dos partes, creo, perfectamente.

¿Y hasta qué punto estás involucrado en la adaptación a Netflix? Sé que con *Arrugas* te involucraste mucho, por ejemplo...

Sí, la verdad es que ahora Ignacio [Ferreras] es buen amigo. En general, los guionistas con los que he colaborado se han convertido en amigos. Incluso Robert Coale, para mí, ahora es íntimo. Pero el gran trabajo de *Arrugas* lo hizo Ignacio y creo que por eso salió bien, yo era casi un consultor.

¿Y ahora con El Cisne Negro?

Nada. Bueno, nada yo. Guillermo sí, porque le consultan temas diplomáticos, tipo: ¿cómo viaja un diplomático? ¿Cómo es el día a día en la embajada? Pero bueno, es lo normal. Yo confío en que esté hecho con cariño y hasta dónde sé, es muy fiel, pero un director trabaja con su equipo de confianza y él llevará la historia a su te-

rreno, así que es normal que no lo cuente exactamente igual.

Arrugas se adaptó en forma de animación, que a mi me parece el paso lógico. El Cisne Negro se adapta con personas y eso siempre crea una distancia desde el principio...

Claro, con la animación no te sales del lenguaje. Pero hay gente que sigue teniendo prejuicios con el dibujo y prefieren la imagen real, lo que *a priori* parece más comercial para adultos.

Pero mira el *anime*, que produce tantos beneficios o más que el manga y se retroalimentan uno a otro...

... Sí, y desde luego el dibujo tiene una iconicidad que la imagen real no tiene. No es un actor determinado que ya has visto en otra película y te condiciona. Si sabes aprovechar las herramientas, el dibujo te sirve de unas maneras y la imagen real de otras.

¿Qué influencias tiene este cómic? ¿Tintín?

Bueno, Tintín está en todas porque es un estilo muy aséptico en el que todo encaja y el abanico es amplio: desde Chris Ware hasta cualquier autor de línea clara.

También es un estilo que llega a la gran mayoría de lectores o, sobre todo, a un tipo de lector que no está acostumbrado a los cómics, porque no es tan realista que te eche para atrás.

Para Guillermo también era un estilo muy querido ya que él, como holandés, creció en el cómic franco-belga. Pero vamos, no es un cómic que haga homenaje a Tintín, sino que yo uso la línea clara y tal vez por tratarse de aventuras se piensa en Tintín, pero no fue así particularmente. En la parte histórica hago un estilo más realista y Guillermo redactó unos textos más decimonónicos.