



El idioma analítico de *Arsène Schrauwen*

PEPO PÉREZ

Pepo Pérez (Málaga, 1969). Licenciado en Derecho y doctorado en Bellas Artes con una tesis sobre Frank Miller, en 2013 asistió como *visiting scholar* a la School of Visual Arts de New York. Compagina su labor docente en la Universidad de Málaga con la ilustración y el cómic, donde destacan los tres volúmenes de *El Vecino* (2004-2009), realizados junto a Santiago García, y numerosas historietas cortas publicadas en revistas como *Nosotros Somos Los Muertos*, *El Manglar* o *Tinta Libre*. Como crítico de cómic ha publicado desde 1998 en medios especializados (*U*, *Volumen*, *Trama*, *Zona Cómic*), en el diario *El Periódico*, en revistas académicas (*Ítaca*, *Comunicación*, *Boletín de Arte*, *The Comics Grid*) y culturales (*Rockdelux*, *Número Cero*, *Fuera de Margen*). Ha participado en libros colectivos como *Supercómic* (Errata Naturae, 2013) o *Del tebeo al manga: una historia de los cómics* (Panini, 2012, 2013). Desde 2005 ha escrito regularmente sobre cómic en sus blogs, [Con C de arte](#) y [Es muy de cómic](#).

No veo el arte como algo que se está moviendo hacia un estado perfecto y sublime en el que ya no se necesitará arte nuevo. Es más como una bestia mutante, siempre adaptándose a su entorno, siempre cambiante. En este sentido las cosas nunca están dichas ni hechas.

—Olivier Schrauwen¹

En el célebre prefacio de *Las palabras y las cosas*, Foucault cita un texto de Borges como inspirador de su libro. En concreto, un pasaje de “El idioma analítico de John Wilkins” en el que Borges citaba a su vez “cierta enciclopedia china” donde se recogía esta sorprendente taxonomía: “los animales se dividen en a) pertenecientes al Emperador, b) embalsamados, c) amaestrados, d) lechones, e) sirenas, f) fabulosos, g) perros sueltos, h) incluidos en esta clasificación, i) que se agitan como locos, j) innumerables, k) dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, l) etcétera, m) que acaban de romper el jarrón, n) que de lejos parecen moscas”.²

Al comienzo de *Arsène Schrauwen 1* (2012; publicado en español por Fulgencio Pimentel en 2014), el “abuelo de O. Schrauwen” viaja en 1947 desde “las heladas orillas del Scheldt a las sofocantes playas de la colonia”, y en el barco conoce a un anciano de labios libidinosos llamado Morrens. Mientras se zampan varias cervezas trapenses en el bar de la cubierta, Morrens le enumera a Arsène algunas de las cosas que va a encontrar en la colonia: “nativos maravillosos” que, “de hecho, no son muy distintos de los europeos”, etcétera, y los dibujos muestran las imágenes que la descripción oral del viejo despierta en la mente de Arsène, imágenes incompletas e imaginarias de una realidad que aún no



FIG. 1. *Arsène Schrauwen 1*. Olivier Schrauwen, 2012 (edición española de 2014).

¹ Entrevistado en “Olivier Schrauwen”, *The Comics Roid [Project]* (2010). Disponible *on line* en <http://the-comic-roids.blogspot.com.es/2010/09/8-olivier-schrauwen.html>. Consultado el 30 de marzo de 2014.

² BORGES, J. L. “El idioma analítico de John Wilkins”, en BORGES, J. L. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Emecé, 1960 [1952], p. 142.

conoce (FIG. 1). En un momento dado, Morrens le avisa del gran peligro que acecha en la colonia y requiere “precaución extrema”: un parásito denominado gusano elefante, un invertebrado diminuto que habita en las aguas de todo tipo, ríos, charcas, agua del grifo, en la sopa, en la lluvia, incluso “¡en las lágrimas!”.³ El “viejo sabio” Morrens, portador de conocimiento a los ojos del pardillo Arsène, le da entonces un consejo que marcará su vida en las próximas semanas: evitar cualquier líquido que no venga sellado y cerrar de manera estanca los extremos de sus calzoncillos, puesto que “conocía a un hombre que había tenido la ocurrencia de mear en una acequia” y el gusano elefante “había subido nadando por el chorro de orina ¡como un salmón!”. Para concluir su enumeración de las cosas que le esperan, Morrens menciona el otro gran peligro de la colonia, “los hombres leopardo”. Como el niño que da sus primeros pasos en un mundo que aún desconoce, Arsène acepta de manera acrítica lo que el “viejo experimentado” le ha contado, y esa creencia condicionará bajo un miedo supersticioso su estancia en la colonia.

Así comienza nuestro propio viaje como lectores a un territorio mental donde lo cotidiano se convierte en fantástico, y no porque ocurran sucesos irreales sino por el modo en que nos son presentados los reales. No se trata aquí tanto de lo *unheimlich* o inquietante freudiano, lo familiar que se torna siniestro, “aquella suerte de espantoso que afecta a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”,⁴ puesto que prácticamente nada de lo que vemos en la colonia nos resulta familiar sino más bien exótico. Se trata, a mi modo de ver, de aquello que señalaba Foucault precisamente en *Las palabras y las cosas*: lo que aquí resulta imposible de pensar, y abre la puerta a lo “fantástico”, es el espacio *común* en el que podrían ser vecinas las cosas que enumera Morrens: los nativos del Congo —ese “chaval” que le surte de huevos y trapenses a Arsène y al que por cierto no termina de ver; su presencia resulta inquietante por invisible y fantasmal—, el gusano elefante que aterroriza a nuestro protagonista, los hombres leopardo, *etcétera*. Igual que los animales amaestrados, los que se agitan como locos, los innumerables o los dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello de “cierta enciclopedia china”, este tipo de enumeración heteróclita solo puede encontrarse, como indicaba Foucault, en la voz que la *pronuncia*, y más tarde en la página que la *transcribe*. “¿Dónde podrían yuxtaponerse a no ser en el no-lugar del lenguaje?”⁵

En efecto, ese espacio común impensable, imposible, donde cohabitan palabras que designan cosas reales y palabras que no corresponden a nada real solo puede existir en el *lenguaje*: en el relato oral del viejo Morrens, en el relato que a su vez Arsène transmitió presumiblemente a su nieto, Olivier Schrauwen y, finalmente, mediado por el arte de este último (dibujado “con un pincel finísimo”, no sabemos ya si “de pelo de camello” o de marta), en las páginas de este cómic singular y fascinante. De este modo, nuestra puerta de entrada a lo desconocido en *Arsène Schrauwen* es un cambio epistemológico, una modificación sustancial de nuestra “reja de la mirada”, parafraseando de nuevo a Foucault, que nos conduce a un mundo ya desaparecido cuyos códigos culturales permitían que una enumeración semejante —nativos humanos, gusanos elefante, hombres leopardo— fuese

³ SCHRAUWEN, O. *Arsène Schrauwen* 1. Traducción de César Sánchez y Alberto García Marcos, Logroño, Fulgencio Pimentel, 2014, p. 12. Todas las citas de *Arsène Schrauwen* 1 en este ensayo están extraídas de esta edición española.

⁴ FREUD, S. “Lo siniestro”, en FREUD, S. y HOFFMANN, E.T.A. *Lo siniestro. El hombre de la arena*. Traducción de Carmen Bravo Villasante, Barcelona, José J. De la Olañeta Editor, 1979 [1919], p. 12.

⁵ FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost, Madrid, Siglo XXI, 2006 [1966], p. 2.

creíble para un hombre corriente. Es, también, el umbral hacia el pensamiento propiciado por taxonomías populares, especialmente las no occidentales. Cuando Arsène desembarca en la colonia algo después, “en lugar de detenerse durante un minuto para contemplar su nuevo entorno”, saca la carta de su primo Roger Desmet, la persona que le ha invitado a visitarle en la colonia, en la que le había dibujado de manera precisa el camino a su casa. “Arsène aceptó inmediatamente el plano como su nueva realidad”, dice el texto, y de repente le vemos caminar *entre palabras*. “El abuelo siguió las indicaciones como un autómatata” (FIG. 2).

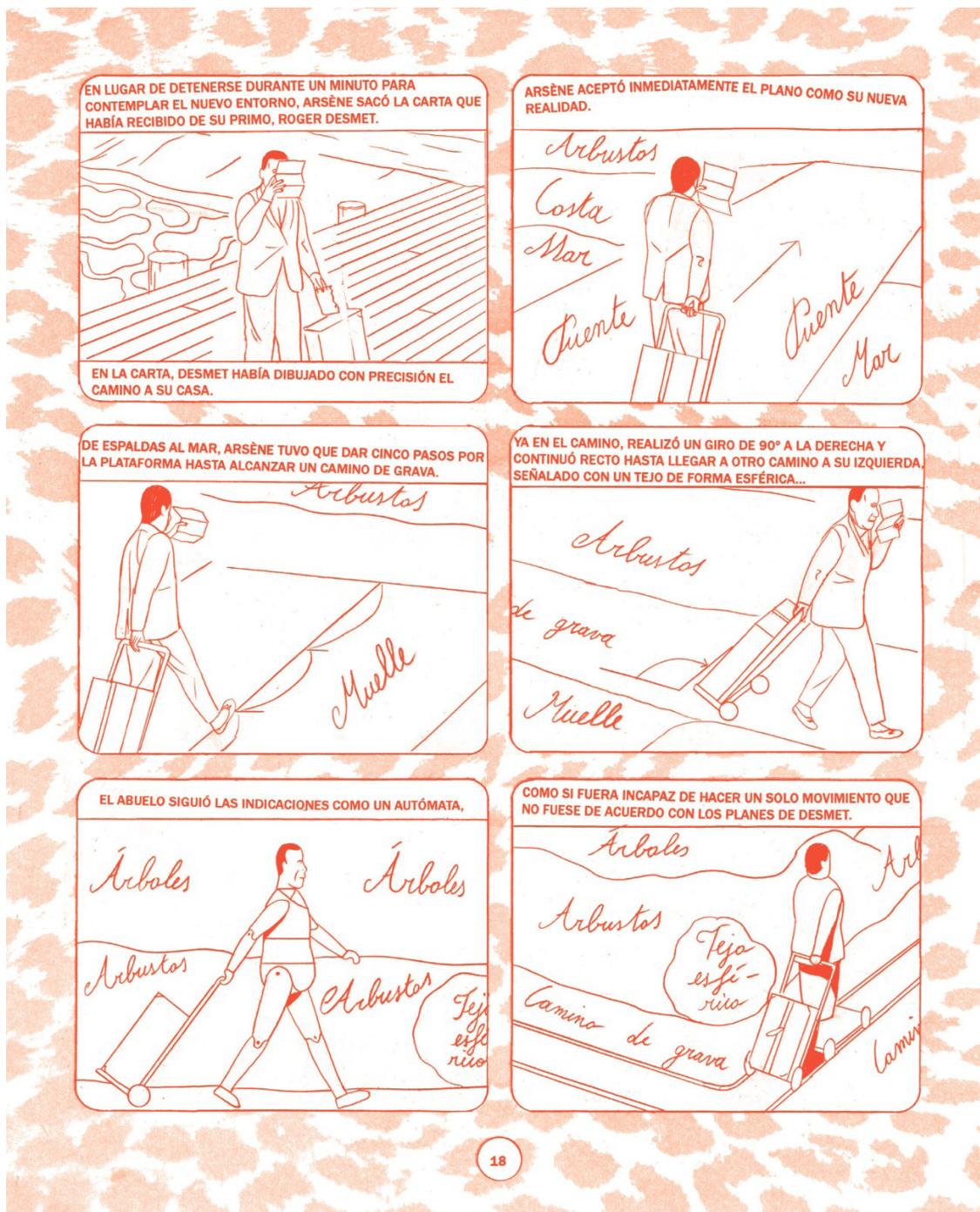


FIG. 2. *Arsène Schrauwen 1*. Olivier Schrauwen, 2012 (edición española de 2014).

En estos dos extraordinarios pasajes del cómic se está escenificando algo más relevante y universal: el mundo, las cosas, solo existen cuando las nombramos, porque a través del lenguaje podemos comprender, ordenar y dar un sentido al mundo. Por la misma razón, con las palabras también podemos *crear* cosas que no existen: basta con *decirlo* si creemos a quien lo dice para convencernos de que la cosa existe, sea el “gusano elefante”, la “conspiración judeo-masónica-comunista” o las “armas de destrucción masiva en Irak”.

No es la primera vez, por otra parte, que el belga Olivier Schrauwen (Brujas, 1977) se deja seducir por el saber obsoleto de otros tiempos. En las referencias a la frenología que incluía en “Clases de cabello”, una de la historietas recogidas en *El hombre que se dejó crecer la barba* (2010, publicado en España en 2012 por Fulgencio Pimentel), un personaje dibujaba la siguiente clasificación de cabellos: “dócil”, “rígido”, “frívolo”, “invasivo”, “salvaje”, “loco”. Otro personaje examinaba más tarde dicha clasificación y en las siguientes cinco viñetas le veíamos con una cabellera cambiante según esos tipos de pelo. Solo más tarde averiguábamos que el dibujante de cabellos era un loco al que finalmente daban el alta en la institución que le albergaba y regresaba al mundo *normal*. No por casualidad el tema de la locura, que dicho sea de paso nos trae de nuevo a la mente a Foucault y a las muchas páginas que le dedicó, es uno de los motivos predilectos de este historietista belga. Un tema que reaparece en *Arsène Schrauwen* a través del estado mental al que el protagonista se verá conducido lentamente debido a los temores creados por el “saber” transmitido por Morrens, un estado de *trance* que oscila entre la fascinación por lo nuevo, la paranoia y

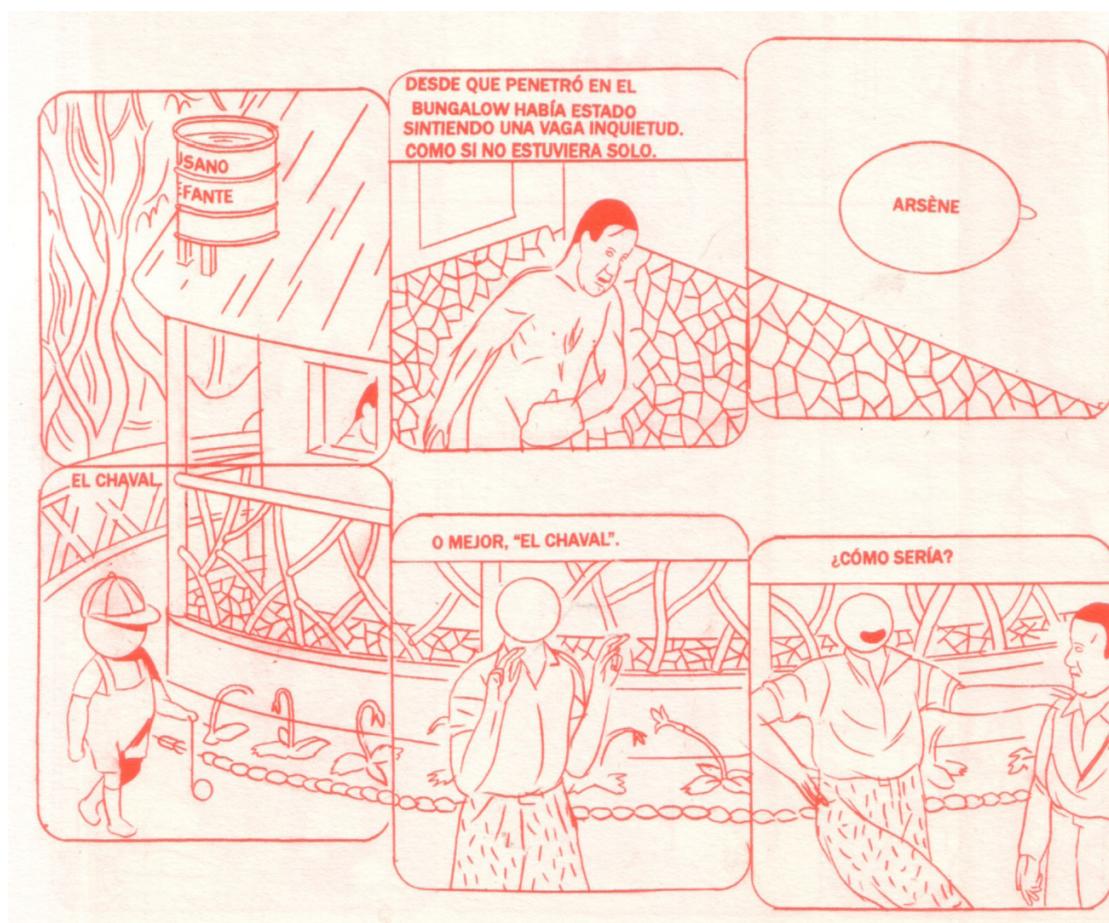


FIG. 3. *Arsène Schrauwen 1*, detalle. Olivier Schrauwen, 2012 (edición española de 2014).

la enajenación mental. Como muestra explícitamente una viñeta diagramática (FIG. 3), para Arsène el gusano elefante ya existe en su mente y por tanto existe en el mundo, y eso castrará su vida en la colonia: no se atreve a lavarse con agua corriente ni a orinar en un lavabo público, no bebe más que cerveza embotellada (trapense, por supuesto), renuncia a bañarse en la piscina con sus anfitriones a pesar del súbito enamoramiento que siente por Marieke, la mujer de su primo Roger Desmet.



FIG. 4. Izquierda, gráfico sobre un supuesto ataque del candirú. Reproducido en *Vista al mar.com*. Derecha, viñeta de *Arsène Schrauwen* 1. Olivier Schrauwen, 2012 (edición española de 2014).

Este “gusano elefante” que rápidamente captura nuestra imaginación, como lo hace con la de Arsène hasta el punto de condicionar enteramente su conducta, parece una mistificación popular del parásito real que causa la enfermedad de la elefantiasis, transmitido por los mosquitos, y del candirú, un pequeño pez que vive en los trópicos americanos y del que se cree que puede llegar a parasitar la uretra humana. Si uno introduce “candirú” en un buscador de Internet descubrirá un gráfico parecido a una viñeta de este cómic, en la que Schrauwen dibuja al “gusano elefante” remontando la corriente de pis de un incauto al que se le ha ocurrido orinar en el río (FIG. 4). Claro que en su búsqueda digital el curioso también descubrirá que, si bien el candirú como tal existe realmente y parasita la sangre de otros peces, apenas hay casos clínicos documentados de un ataque semejante a seres humanos, y de hecho algunos científicos piensan que se trata más bien de un mito.

Naturalmente, la diferencia respecto a nosotros es que Arsène no podía comprobar en Internet si lo que le había contado el viejo Morrens era cierto; ni siquiera podía consultarlo en una enciclopedia a bordo del barco que le conducía a la colonia a finales de los años cuarenta. Su credulidad y educación como adulto de la época nos abre también la puerta al mundo del pensamiento mitopoético de la infancia, previo a la racionalidad —ya visitado en *Mi pequeño* (2006, publicado en España por Norma en 2009)—, el territorio por excelencia de lo heteróclito: el padre, la casa familiar, la escuela, el juguete predilecto, los héroes mitológicos, los libros de ciencias naturales y Papá Noel conviven en el mismo espacio *real* del niño porque así se lo han *contado* los adultos.

Las palabras y las cosas

Hasta aquí, a mi modo de ver, la primera operación por la que lo cotidiano se transforma en fantástico en *Arsène Schrauwen*, y una de las razones del poderoso «sentido de la maravilla» que transmite. Hay también una fijación del autor por presentar ritualmente lo trivial y corriente (FIG. 5): el baño de Marieke en la piscina, la cena a base de tomates rellenos y —una vez más— trasiego generoso de trapenses, la llegada de Arsène a su bungalow, su preparación antes de acostarse, su primer desayuno fallido, su lavado “en seco” con manopla. En palabras de Seneca, “al más banal de los temas se le da el más elegante de los tratamientos”.⁶

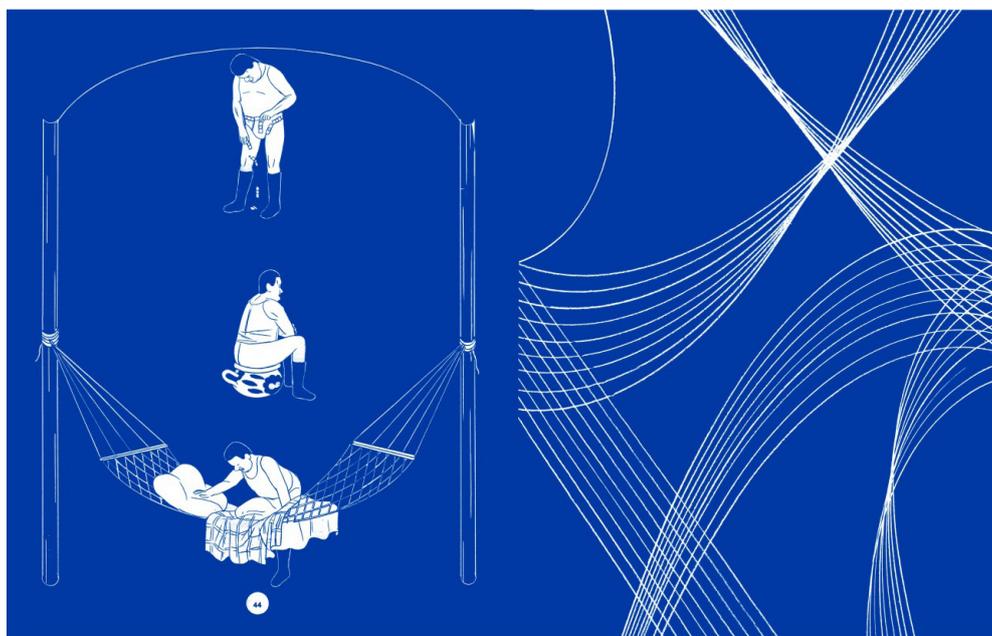
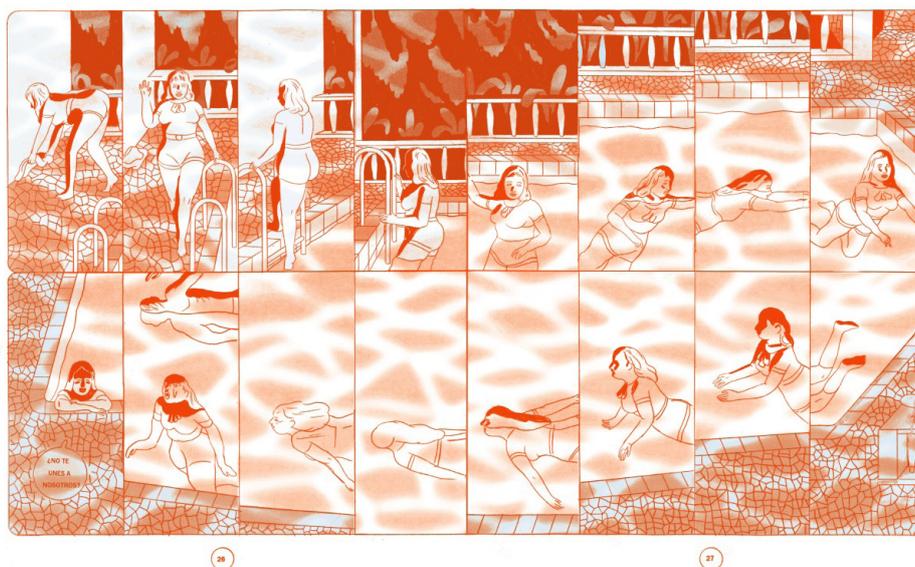


FIG. 5. Dos dobles páginas de *Arsène Schrauwen 1*. Olivier Schrauwen, 2012 (edición española de 2014).

⁶ SENECA, M. “Greatest Comic of All Time. *Arsène Schrauwen* #1”, en *Robot 6 - Comic Book Resources*(2012). Disponible *on line* en <http://robot6.comicbookresources.com/2012/07/greatest-comic-of-all-time-arsene-schrauwen-1/>. Consultado el 26 de marzo de 2014.

Efectivamente, otra razón para el tono “fantástico” de este cómic es el modo de representar aquello que designa el texto: si leemos por separado las *palabras* comprobaremos que se trata de una historia estrictamente realista, una memoria ortodoxa sobre hechos ordinarios, adecuadamente narrada en tercera persona para dotarla de mayor “objetividad”; es el dibujo el contrapunto que aporta la “estética del delirio”⁷ por la forma excéntrica y antiilusionista de mostrar las *cosas* que designan esas palabras. Unas veces para representar literalmente la metáfora (“afuera, el calor le golpeó como un piano de cola arrojado desde una altura de 5 plantas”, página 17, y el dibujo muestra exactamente eso), otras para aportar un contrapunto alegórico a través de las figuras, o bien transformar el dibujo en texto, a lo *Ciudad de cristal* de Karasik y Mazzucchelli (FIG. 6).



FIG. 6. Izquierda, *City of Glass*, detalle. Paul Auster, Paul Karasik y David Mazzucchelli, 1994. Derecha, *Arsène Schrauwen 1*, detalle. Olivier Schrauwen, 2012 (edición española de 2014).

El propio estilo gráfico, una marciana “línea clarísima” que parece como ejecutada por un delineante de la Bauhaus, junto a la reducción a dos colores (rojo o azul dependiendo de las viñetas, superpuestos en casos contados y elegidos siempre en función de la “temperatura” emocional o sensorial de cada escena), que le da al tebeo un cierto aspecto de folleto comercial barato, son responsables igualmente del efecto de extrañamiento de lo ordinario. Lo mismo ocurre con los despliegues puntuales del diseño que rompen la lectura lineal de una retícula monocorde de seis viñetas, generando secuencias no lineales sino circulares o con sentidos de lectura aún más complejos (FIG. 5 y FIG. 17).

Hay otro detalle significativo en este contraste entre texto ordinario y dibujo extraordinario: el texto está escrito con una fuente tipográfica, no caligráfica, que por un lado refuerza la “verdad objetiva” del narrador, contada en pasado y con los diálogos de los personajes casi siempre citados entre comillas dentro de los cartuchos de texto reservados al narrador omnisciente, y por otro separa nítidamente el mundo de las palabras del mundo de las cosas que el dibujo *re-presenta*. Es cierto que tanto en el sistema de las letras como en el de las imágenes el pensamiento opera a partir del sentido de la vista. Sin embargo, mientras las imágenes concitan los otros cuatro sentidos a través de la visión, el alfabeto

⁷ CASTRO FLÓREZ, F. “Arsène Schrauwen. 1”, en *Rockdelux* n.º 327 (2014), p. 76.

fonético —la palabra escrita— reduce el papel del oído, el tacto y el gusto.⁸ La lectura de texto incluso provoca una abstracción del propio sentido visual, como indica Facundo Tomás, “tendiendo a hacer que los ojos traspasen la materia de las letras para buscar un más allá significado; alcanzar el sentido de las letras es, en realidad, renunciar a ellas, rechazar su materialidad signifiicante en aras de la comprensión de lo que evocan”.⁹

Como indicó Barthes, no otorgamos naturaleza lingüística a la imagen porque tendemos a separarla claramente de las palabras, y de hecho consideramos vagamente a la imagen como “un reducto de resistencia al sentido, en nombre de cierta idea mítica de la Vida: la imagen es una re-presentación, es decir, en definitiva, resurrección”.¹⁰ Sin embargo, en algunos momentos el dibujo de Schrauwen parece imitar la denotación objetiva de la palabra escrita, como cuando el barco o las casas coloniales se reducen al mínimo geométrico que designa genéricamente “barco” y “casa”, o ciertas figuras humanas se reducen a monigotes cuyo rostro es un simple círculo sin rasgo alguno (“hombres”), un recurso por cierto ya explorado de otra forma en las novelas gráficas de Juanjo Sáez. Estos dibujos “denotativos” de Schrauwen funcionan como un equivalente a las palabras tipográficas porque nuestros ojos traspasan la imagen, en lugar de recrearse en ella, para buscar “más allá” —en el vacío abstracto de nuestro pensamiento, compuesto también de imágenes y palabras— el significado de la *frase visual*. A mi modo de ver, se trata de un experimento sumamente controlado que pretende integrar al máximo la palabra escrita con las imágenes dibujadas, acercando las unas a las otras. También podría decirse que se trata de una versión más radical de la concepción del dibujo de cómic teorizada por Chris Ware cuando distingue entre *drawing* (dibujo figurativo de raíz académica) y *cartooning* (caricatura como signo gráfico)¹¹. Según Ware, el *drawing* “es para contemplar y el *cartooning* para leer”,¹² y este último, el dibujo de línea simbólico y gráfico, funcionaría como analogía de la memoria y la percepción visual.

Trato de utilizar las reglas de la tipografía para regir la forma en que yo “dibujo” —explica Ware—, lo que me mantiene a una distancia razonable de la historia, además de ser una analogía visual del modo en que recordamos y conceptualizamos el mundo. Concebí esta forma de tra-

⁸ “El alfabeto fonético es una tecnología única. [...] Sólo hay un alfabeto fonético en que se emplean letras sin sentido semántico que corresponden a sonidos también sin sentido semántico. La clara división y paralelismo entre un mundo visual y otro auditivo fueron a la vez repentinos y despiadados, culturalmente hablando. [...] Podría argüirse que el alfabeto fonético, y sólo él, fue la tecnología que se convirtió en el instrumento creador del ‘hombre civilizado’: individuos iguales ante un código escrito de leyes. [...] En cualquier cultura alfabetizada, el alfabeto fonético, como intensificación y extensión de la función visual, reduce el papel de los otros sentidos, el oído, el tacto y el gusto. El hecho de que ello no ocurra en culturas como la china, que emplean escrituras no fonéticas, les permite conservar una rica percepción de la experiencia, inclusiva y en profundidad, que tiende a erosionarse en las civilizadas culturas del alfabeto fonético. El ideograma es una *Gestalt* inclusiva, no una disociación analítica de sentidos y funciones, como lo es la escritura fonética”. McLUHAN, M. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Traducción de Patrick Ducher, Barcelona, Paidós, 2007 [1964], pp. 101-102.

⁹ TOMÁS, F. *Escrito, pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid, A. Machado Libros, 2005, p. 27.

¹⁰ BARTHES, R. “Retórica de la imagen”, en BARTHES, R. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Traducción de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1986 [1982], p. 29.

¹¹ “Creo que el dibujo ‘trata’ —o al menos el buen dibujo— acerca de intentar ver. Trata más del detalle y la mirada. Mientras que *cartooning* consiste en hacer que una historia funcione con símbolos [...]. Los dibujos de *cartoon* —por la propia naturaleza del modo en que son usados como símbolos— en gran medida no son realmente dibujos porque la información que tienen es muy rudimentaria, o conceptual”. Chris Ware, entrevistado en GROTH, G. “Chris Ware”, en *The Comics Journal*, n° 200 (1997), p. 131.

¹² Chris Ware, entrevistado en PÉREZ, P. “Inventando el cómic futuro. Chris Ware”, en *Rockdelux*, n° 283 (2010), p. 47.

bajar estudiando y aprendiendo de los dibujantes que admiro y que creo que llegaron cerca de lo que me parece la “esencia” de los cómics, que es fundamentalmente el extraño proceso de leer imágenes, no solo mirarlas. Veo las líneas negras de los *cartoons* como aproximaciones visuales a la forma en que recordamos ideas generales, y bajo ellas trato de usar color naturalista para sugerir al mismo tiempo una experiencia perceptiva, que creo que es más o menos la forma en que realmente experimentamos el mundo como adultos; realmente ya no «vemos» a partir de una cierta edad, gastamos nuestro tiempo nombrando y categorizando e identificando y calculando cómo encaja todo.¹³

Es igualmente significativo saber que *Arsène Schrauwen*, como otros cómics de su autor, fue escrito originalmente en inglés, que no es la lengua materna de Schrauwen, un belga residente hoy en Berlín. “Lo que más disfruto de escribir en inglés es que no tengo control sobre el estilo de escritura. Cuando escribo en neerlandés doy vueltas infinitas sobre determinadas palabras”, ha declarado el autor. “En inglés soy felizmente ignorante del desastre estilístico”.¹⁴ Tal estrategia artística pone de manifiesto el hecho de que en los cómics el lenguaje dentro de las viñetas pierde el valor significativo que tiene en la obra literaria, como señaló acertadamente Joaquim Marco.¹⁵ El texto en el cómic funciona de manera diferente a la literatura porque liga su significado a las imágenes y esa relación lo cambia, pero también porque se integra con los dibujos en la página como otro elemento *gráfico*. Schrauwen parece consciente de esto último cuando manipula sus textos tipográficos en la página para generar “errores”, separar palabras o inclinar frases.

Semejante limitación (in)voluntaria del autor sobre el texto, escribir en su segunda lengua para no controlar el estilo de escritura, está en sintonía con otra de sus “obstrucciones” artísticas deliberadas, en este caso sobre el dibujo: según ha confesado el artista, evita usar referencias visuales a la hora de dibujar, “por pereza y porque no quiero imágenes externas interponiéndose en mi visión original para la historia”.¹⁶ He aquí otra clave para la extrema originalidad de su dibujo. En este sentido, como indicó Santiago García, parece más bien que Schrauwen concibiera primero las imágenes y solo después las “reprodujera” sobre el papel. Frente a otros historietistas de vanguardia como Anders Nilsen o Gary Panter, cuyo trabajo aparece dominado por la lógica del dibujo, indica García, “el de Schrauwen parece más producto de un ejercicio intelectual que se expresara gráficamente”, con imágenes que parecen sugeridas por una descripción previa, y no al revés.¹⁷

Tampoco faltan viñetas en *Arsène Schrauwen 1*, la mayoría en realidad, en las que el dibujo es una expresión de la perspectiva subjetiva del protagonista, de sus pensamientos y sensaciones. Así sucede, por ejemplo, en otro de los grandes momentos del tebeo: Arsène contempla a Marieke bañándose en la piscina cuando un rayo de luz penetra el follaje, ilumina a nuestro protagonista y nos lo muestra “en rayos X” dejando ver bajo su ropa los calzoncillos sellados como pañales (para impedir el paso al gusano elefante, por supuesto)

¹³ Chris Ware, entrevistado en BENGAL, R. “Interviews: On Cartooning”, en *POV* (2006). http://www.pbs.org/pov/tintinandi/sfartists_ware.php. Consultado el 30 de marzo de 2014.

¹⁴ Olivier Schrauwen, entrevistado en LANDFILL EDITIONS. “Wave If You’re Real”, en *Mould Map 3 - New Comics & Narrative Art Anthology* (2013). Disponible *on line* en <https://www.kickstarter.com/projects/1440821758/mould-map-3-new-comics-and-narrative-art-anthology/posts/678572>. Consultado el 30 de marzo de 2014.

¹⁵ MARCO, J. “Prólogo”, en MOIX, T. *Historia social del cómic*, Barcelona, Bruguera, 2007 [1968], p. 19.

¹⁶ Olivier Schrauwen, en LANDFILL EDITIONS. *Op. cit.*

¹⁷ GARCÍA, S. “El barbudo”, en *Mandorla* (2011). Disponible *on line* en <http://santiagogarciablog.blogspot.com.es/2011/11/el-barbudo.html>. Consultado el 23 de marzo de 2014.

y una erección “digna de un asno en celo”; de repente el dibujo socarrón de Schrauwen transforma a Arsène literalmente en un asno empalmado (FIG. 7). Es este, pues, un dibujo analítico y retórico, no ilusionista sino conceptual, en el que incluso caben anacolutos visuales en forma de perspectivas o figuras ligeramente mal terminadas, un recurso ya habitual en el autor.



FIG. 7. *Arsène Schrauwen* 1. Olivier Schrauwen, 2012 (edición española de 2014).

Hay otras escenas donde el tratamiento gráfico del texto es el que expresa dicha subjetividad. Así, las palabras desaparecen a veces bajo el marco de la viñeta (por ejemplo, FIG.

8) para expresar el ensimismamiento de Arsène, que ya no escucha a su interlocutor, embobado por el enamoramiento (el deseo irreprimible) que siente por Marieke. El recurso del texto tapado parcialmente por el marco del relato ya estaba en obras de Daniel Clowes como *Ice Haven* (2001) y *El rayo mortal* (2004), pero Schrauwen lo ha depurado para exprimir nuevas posibilidades expresivas.



21

FIG. 8. *Arsène Schrauwen 1*. Olivier Schrauwen, 2012 (edición española de 2014).

En otra escena, soberbiamente resuelta, el texto desaparece lentamente bajo el marco de la viñeta para sugerir que el protagonista se ha quedado sopa mientras su primo Roger Desmet le lleva en coche a su bungalow; la impresión de la página en monocromo azul

expresa el frío y la oscuridad que les envuelve. Cuando Desmet se marcha y le deja solo, la visión subjetiva de Arsène se representa en una viñeta de marco circular que alude al cierre en iris del cine mudo para concluir la página y la escena.

La zona gris

Estamos aquí, en fin, en esa “zona gris, la superposición de aquello que puede ser dicho con palabras y aquello que se muestra mejor con imágenes, donde reside el lenguaje que mejor expresa el profundo misterio de los sucesos que he experimentado”. Lo escribe el propio Schrauwen en el prólogo de un pequeño tebeo grapado inédito en España, *Greys* (2011). El autor se refiere por supuesto al lenguaje del cómic, lo que Roger Sabin ha denominado “el matrimonio entre texto e imagen”: la historieta no “sucede” en las palabras, ni en las imágenes, sino en algún lugar entre ambas.¹⁸ Ya en 1837, el suizo Rodolphe Töpffer destacaba esa especial relación texto-imagen cuando escribía lo siguiente para promocionar una de sus primeras historietas, *Historie de Mr. Jabot*:

Este pequeño libro es de naturaleza mixta. Se compone de una serie de dibujos autógrafos de línea. Cada uno de esos dibujos se acompañan de una o dos líneas de texto. Los dibujos, sin ese texto, solo tendrían un significado oscuro; el texto, sin los dibujos, no significaría nada.¹⁹

La comparación que establezco con Töpffer tiene otras implicaciones. Hay algo arcaico en el modernísimo estilo visual de Schrauwen que parece demostrar, una vez más, que para construir un lenguaje artístico realmente nuevo hay que mirar muy atrás en el pasado, una estrategia recurrente en la historia del arte que permitiría construir el nuevo lenguaje mediante “un retorno a formas de representación aparentemente más ‘primitivas’”.²⁰ Como Töpffer dos siglos atrás, Schrauwen parece preocupado por representar con imagen-texto y humor socarrón la aventura del viaje, el movimiento, los procesos y los rituales sociales, e incluso prefiere, como el “padre del cómic”, insertar los textos en cartuchos fuera del dibujo en vez de integrarlos en su seno²¹ (FIG. 9).

La concepción del cómic eminentemente gráfica de Schrauwen parece también, al menos en parte, una herencia de pioneros de las primeras décadas del siglo xx como los caricaturistas de la revista alemana *Simplicissimus* o los maestros de las tiras de prensa estadounidenses en la línea de Winsor McCay, al que ya citó expresamente en *Mi pequeño* (FIG. 10). Como en Chris Ware y otros autores bajo su estela, hay en Schrauwen, pues, una “excavación irónica y autoconsciente de estilos visuales pasados de moda”.²² En

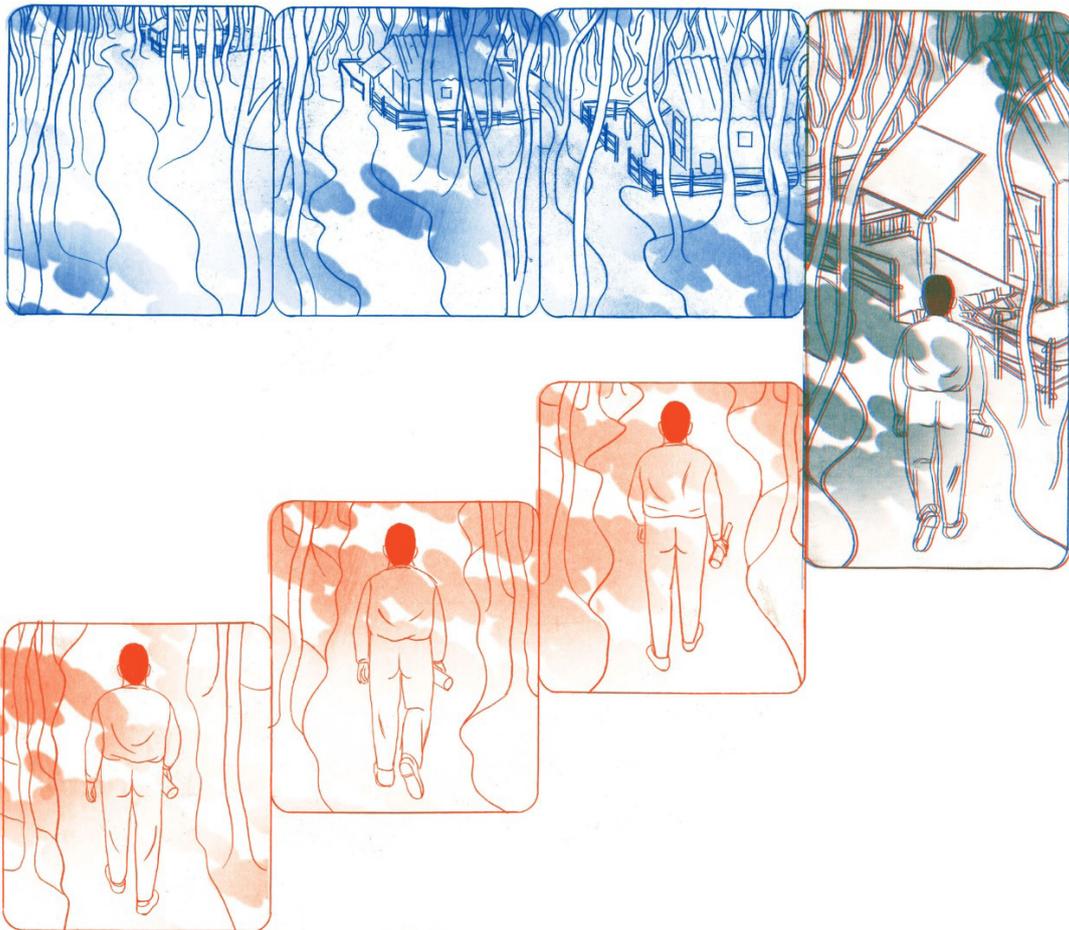
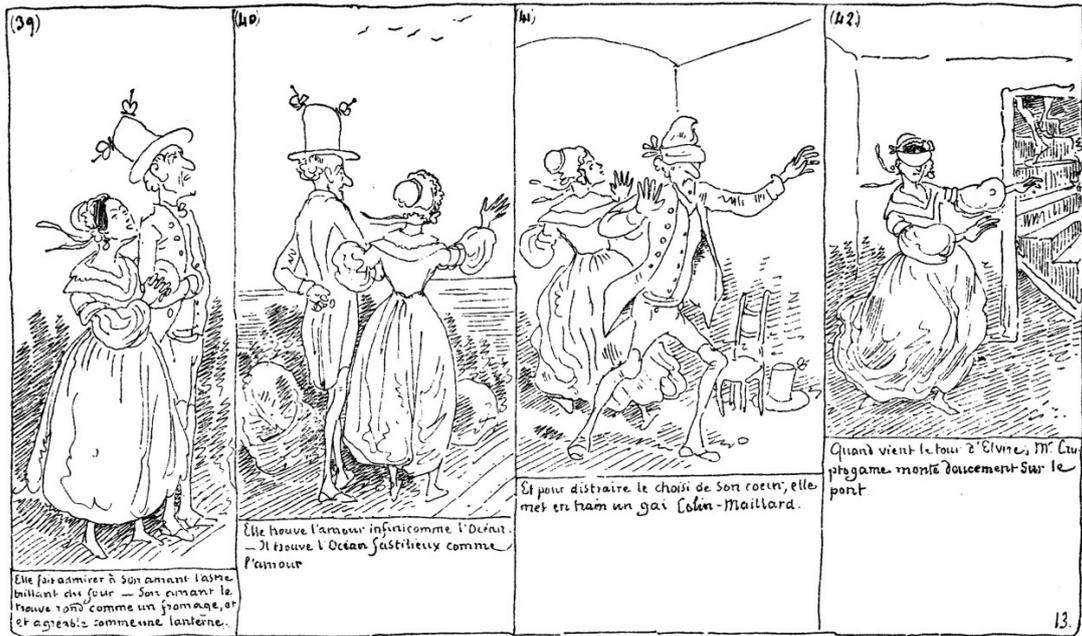
¹⁸ SABIN, R. *Adult Comics. An Introduction*. Londres, Routledge, 1993, p. 9.

¹⁹ Citado en KUNZLE, D. *Rodolphe Töpffer. Father of the Comic Strip*. Jackson, University Press of Mississippi, 2007, p. 60.

²⁰ PANOFSKY, E. *La perspectiva como forma simbólica*. Traducción de Vicente Careaga, Barcelona, Tusquets, 2003 [1927], p. 29.

²¹ Thierry Smolderen ha argumentado convincentemente las razones de la falta de bocadillos en las historietas de Rodolphe Töpffer, a pesar de que ya los habían usado caricaturistas previos. Véase SMOLDEREN, T. “Of Labels, Loops and Bubbles. Solving the Historical Puzzle of the Speech Balloon”, en *Comic Art*, n.º 8 (2006), pp. 90-112.

²² BEATY, B. “Conversational Euro-Comics: Bart Beaty on Olivier Schrauwen”, en *The Comics Reporter* (2011). Disponible *on line* en <http://www.comicsreporter.com/index.php/briefings/eurocomics/31561/>. Consultado el 30 de marzo de 2014.



52

FIG. 9. Arriba, *Histoire de Monsieur Cryptograme*. Rodolphe Töpffer, publicado en 1845. Debajo, *Arsène Schrauwen 1*. Olivier Schrauwen, 2012 (edición española de 2014).

gráfica reciente, como bien señala Bart Beaty, una nueva tendencia alineada más estrechamente con prácticas y preocupaciones propias del arte contemporáneo que con las tradiciones narrativas existentes.²³ En efecto, en la obra de Schrauwen pueden rastrearse múltiples referencias a las artes plásticas, modernas y contemporáneas, con citas a Henry Darger, Adolf Wölflí y otros artistas maginales, o ciertas imágenes que personalmente me recuerdan a pintores en activo como Daniel Richter, sin olvidar la tradición satírica del dadaísmo y la nueva objetividad de entreguerras. Aún así, a pesar de todo el peso visual, *Arsène Schrauwen* es lo más cercano a una narración “clásica” que ha estado Schrauwen hasta el momento: aquí la prioridad sí parece la de “contar una historia” por encima de los experimentos gráficos con “imágenes-ideas”,²⁴ aunque la forma de contarla siga siendo predominantemente gráfica.

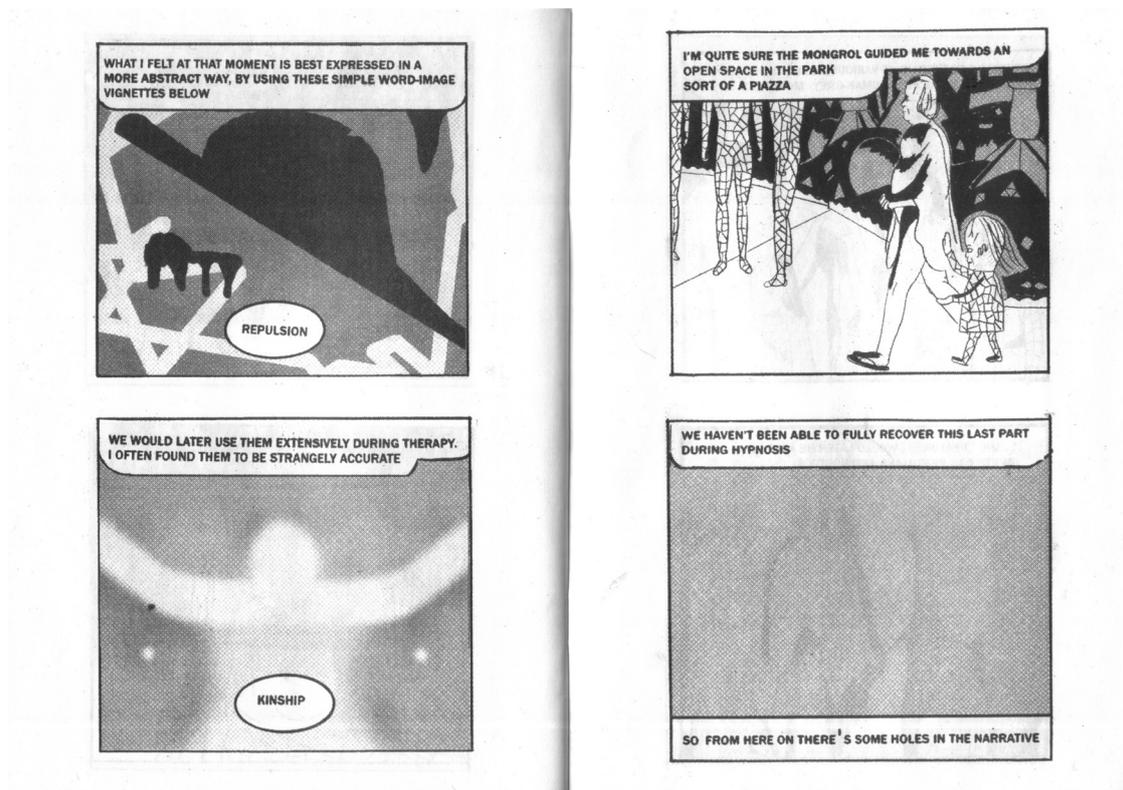


FIG. 11. *Greys*. Olivier Schrauwen, 2011.

En las páginas finales de ese raro artefacto que mencionaba antes, *Greys*, Schrauwen utiliza lo que él mismo denomina “viñetas palabra-imagen”, con las que pretende expresar mejor sentimientos “de una manera más abstracta” (FIG. 11). Un recurso parecido se puede encontrar en alguna escena de *Arsène Schrauwen*: cuando Arsène visita la maqueta de la “Ciudad del Futuro” que está planeando su primo Roger Desmet, una secuencia de viñetas con formas geométricas abstractas expresa visualmente las ideas utópicas que Desmet pretende capturar con diseños arquitectónicos de formas elementales. “Bajo la pantomima estéril de las diferencias culturales, yace la sustancia que une a las personas”,

²³ BEATY, B. *Op. cit.*

²⁴ El término es de Thierry Smolderen, empleado para definir el tipo de imágenes irónicas y reflexivas de las historietas de Rodolphe Töpffer, que Smolderen inserta en la tradición satírica de humor refinado de autores como Laurence Sterne y otros. Véase SMOLDEREN, T. *Naissances de la bande dessinée: de William Hogarth à Winsor McCay*. Bruselas, Les Impressions Nouvelles, 2009.

nos dicen los cartuchos de texto del narrador en la página 36, y esta “ciudad se diferenciaría de cualquier otra ciudad del mundo” porque “acogería a una asombrosa variedad de gentes que vendrían para habitarla. Con la comunidad como aspiración y al tiempo respetando la integridad personal y cultural del individuo”, sin “segregación entre nativos y europeos, entre hombres y mujeres”. Tampoco es la primera vez que Schrauwen alude, tal vez con cierta nostalgia, a la cultura de la modernidad y las vanguardias artísticas, previa al desencanto e incredulidad propios de la posmodernidad. Las citas a los proyectos de utopías humanistas, presentes de varias formas en *El hombre que se dejó crecer la barba*, adoptan en *Arsène Schrauwen* la forma del sueño megalómano del “arquitecto demiurgo” Roger Desmet, construir esa “Ciudad del futuro” que bautizará involuntariamente su primo Arsène al responder a la pregunta de qué ha venido a buscar a la colonia: “LIBERTAD”.

Memorias del futuro

Existe un hilo secreto entre esos futuros utópicos imaginados en la modernidad y la obsesión por el pasado propia de nuestra posmodernidad. La preocupación reciente por la memoria en la cultura y política occidental, lo que Andreas Huyssen denomina “giro memorialista”,²⁵ emerge como un auténtico *boom* a lo largo de los ochenta y noventa, tras los discursos de la descolonización y la historiografía alternativa que aparecen después de los sesenta, a raíz de las conmemoraciones sobre el Holocausto y la II Guerra Mundial, el final de dictaduras militares —España, Argentina, etc.— y la caída del Muro, entre otros factores. No es casualidad en este sentido que la memoria haya sido un tema central en la emergencia de la novela gráfica tras el impacto cultural del *Maus* de Art Spiegelman (1978-1991). Si, como afirma Huyssen, la preocupación memorialista de las sociedades contemporáneas es un desplazamiento de nuestro miedo a un futuro cada vez acelerado e incierto, también da la sensación de que “en la actualidad el pasado es evocado para proveer aquello que no logró brindar el futuro en los imaginarios previos del siglo xx”.²⁶ La tendencia a privilegiar el “futuro” era un fenómeno ubicuo en el presente de la generación del abuelo Schrauwen, en la cultura de la modernidad y las vanguardias históricas que anunciaban la inminencia de un *hombre nuevo*, a diferencia de nuestros imaginarios actuales, reconcentrados en los “pretéritos presentes”.²⁷ En otras palabras, con los discursos recientes de la memoria estaríamos intentando comprender el presente a través de nuestro pasado —en este caso la historia familiar de Schrauwen—, pero sobre todo averiguar cuándo y cómo fracasó el proyecto de la modernidad, y por qué no llegó a cumplirse ese *futuro* utópico anunciado por los metarrelatos de progreso de la Ilustración, las ideologías igualitaristas o el triunfalismo capitalista de posguerra. Del que por cierto el “primo Zumosol” Roger Desmet parece una viva encarnación en *Arsène Schrauwen*.

La postnovela gráfica

Todo esto suponiendo, claro está, que Olivier Schrauwen haya respetado el “pacto de verdad” biográfico con el lector tras presentar al protagonista en la primera página de

²⁵ HUYSSSEN, A. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Traducción de Silvia Fehrmann, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.

²⁶ *Ibid.* p. 7.

²⁷ *Ibid.* p. 13.

esta forma: “Hola. Soy O. Schrauwen, novelista gráfico. Este libro es sobre mi abuelo, Arsène” (FIG. 12). Menciono esto porque el autor ha usado en otros cómics el mismo “O. Schrauwen” como una cifra, un John Doe que parece llevar su nombre pero que en realidad representa a un cierto “hombre corriente de mediana edad, bastante poco interesante”.²⁸ Así, el citado *Greys* (2011) se abre con un prólogo donde el narrador se presenta en primera persona: “Hola, mi nombre es O. Schrauwen. Soy un hombre de 33 años que vive en Neukölln, Alemania. En las páginas siguientes les presentaré un informe de mi encuentro con extraterrestres conocidos como ‘aliens grises’ o ‘grises’. Como novelista gráfico profesional he elegido contar esta historia en forma de cómic” (FIG. 13). Pero lo que sigue es un relato absurdo de abducción alienígena que solo puede ser falsamente autobiográfico; uno de sus méritos estéticos es alcanzar la textura de un sueño (erótico) caminando por el filo estrecho de una ironía que nunca termina de revelarse como tal. La estudiosa Charlotte Pylyser llega a afirmar que Schrauwen está parodiando en *Greys* “la ideología de trascendencia que ha llegado a conectarse al medio del cómic a través de los discursos asociados a la novela gráfica”.²⁹ Lo que sí ha aclarado el artista belga es que sus historietas de ciencia ficción, *Greys* y otras, no son obviamente autobiográficas en el sentido de narrar hechos reales, pero sí respecto al modo en que se siente y a lo que está haciendo en su vida real mientras dibuja las páginas.³⁰

La misma opción de Schrauwen de editar originalmente ambos cómics en forma de tebeo grapado y con una tirada pequeña que solo podía conseguirse escribiendo al au-



FIG. 12. Primeras páginas de *Arsène Schrauwen 1*. Olivier Schrauwen, 2012 (edición española de 2014).

²⁸ Olivier Schrauwen, entrevistado en LANDFILL EDITIONS. *Op. cit.*

²⁹ PYLYSER, C. “17h00 Idea-Images in Olivier Schrauwen’s *Greys*”, en *Colloque international. L’Image fixe en serie(s) : Le spectre du mouvement / Series of Fixed Images: The Specter of Movement* (2013). Disponible on line en http://www.unil.ch/webdav/site/cin/shared/PROGRAMME_DOCTORAL/Prog_Colloque_Doct_2013Final_1.pdf. Consultado el 27 de marzo de 2014.

³⁰ Olivier Schrauwen, entrevistado en LANDFILL EDITIONS. *Op. cit.*

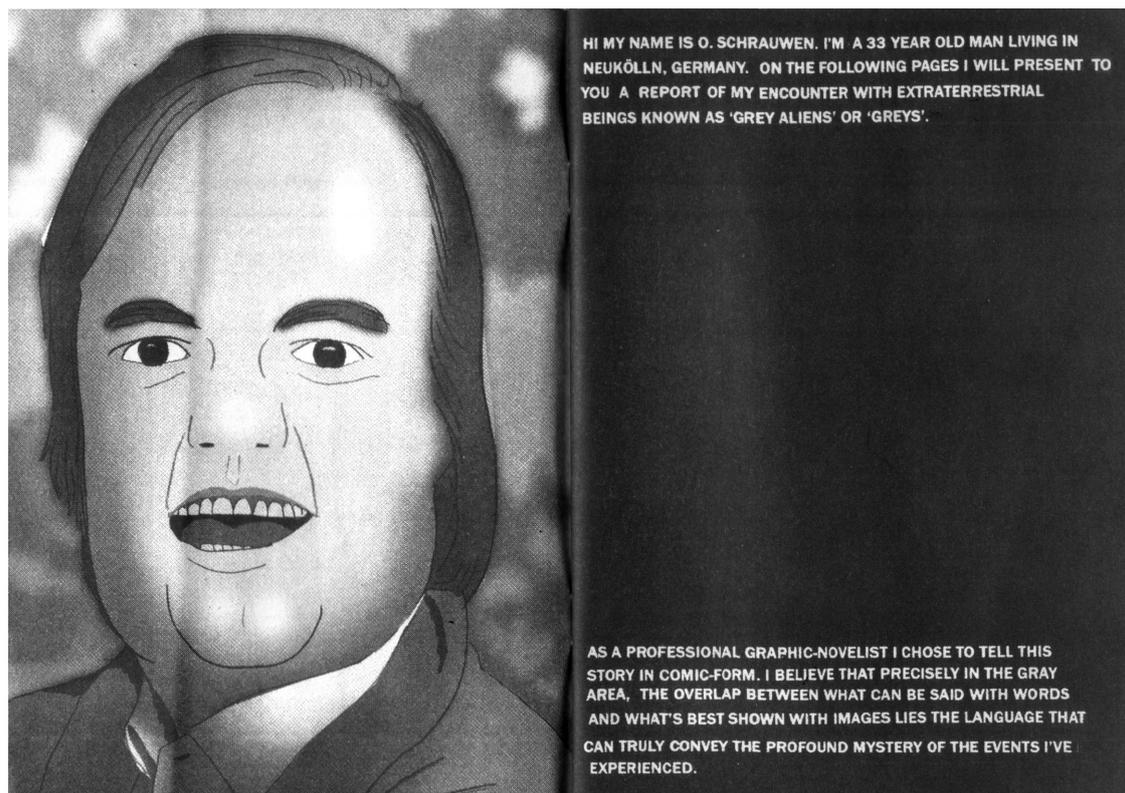


FIG. 13. Primeras páginas de *Greys*. Olivier Schrauwen, 2011.

tor (así lo hice yo, con la sorpresa de que cuando recibías el tebeo encontrabas algunos textos pegados manualmente en lo que parecía un arrepentimiento rectificado, tal vez de manera “singular”, solo en tu ejemplar), parece desde luego una estrategia muy alejada de la corriente dominante en la novela gráfica contemporánea, inserta en el circuito de la literatura y las librerías generales. Es este un gesto, y un posicionamiento artístico, que entroncaría con una tendencia reciente de tebeos vanguardistas y en principio minoritarios como los que publica la editorial británica Nobrow, la canadiense Koyama Press o la española ¡Caramba!, por no citar los numerosos casos de autoedición de jóvenes autores norteamericanos y europeos, un fenómeno que ha sido denominado por Santiago García precisamente “postnovela gráfica”.³¹ Tebeos que recuperan en apariencia formatos del pasado como el cuadernillo grapado, incluso con una impresión intencionadamente *deficiente* como la de *Greys*, presentado como si fuese un folleto fotocopiado malamente por el autor para divulgar su “testimonio” de abducción (FIG. 14). *Greys* en concreto fue publicado por el autor en 2011 y reeditado en 2012 por Desert Island, una librería alternativa de Brooklyn cuya web indica que tiraron solo 1.000 ejemplares del tebeo.³² La edición original de *Arsène Schrauwen 1* también fue publicada por el autor en un tebeo de grapa de escasa tirada que se agotó pronto; solo la edición en español de Fulgencio Pimentel lo ha convertido en un libro con lomo y número de ISBN³³ (*Arsène Schrauwen*

³¹ GARCÍA, S. “Regreso al futuro”, en *Mandorla* (2013). Disponible *on line* en <http://santiagogarciablog.blogspot.com.es/2013/04/regreso-al-futuro.html>. Consultado el 29 de marzo de 2014.

³² “Olivier Schrauwen ‘Greys’ comic book”, en *Desert Island* (2012). Disponible *on line* en <http://desertisland.bigcartel.com/product/olivier-schrauwen-greys-comic-book>. Consultado el 28 de marzo de 2014.

³³ PIMENTEL, F. “Unas palabras sobre *Arsène Schrauwen*”, en *Fulgencio Pimentel* (2014). Disponible *on line* en <http://www.fulgenciopimentel.com/noticias/unas-palabras-sobre-arsene>. Consultado el 29 de mar-

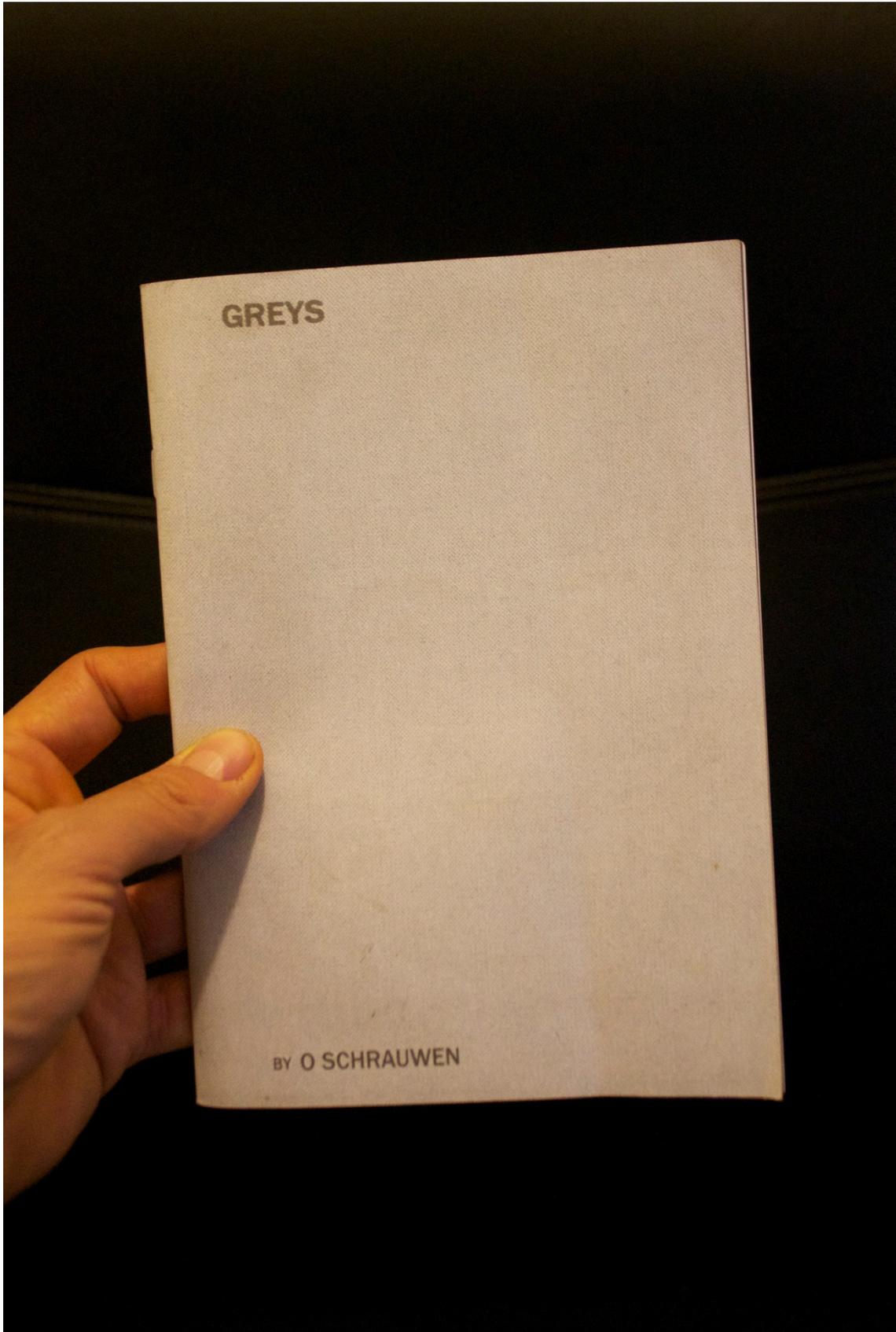


FIG. 14. Portada de *Greys*. Olivier Schrauwen, 2011.

constará de tres capítulos, de los que ya han aparecido dos; el segundo fue publicado en inglés en 2013 por Schrauwen). Estamos ante modos de producción ajenos en principio a cualquier industria del cómic, tanto la tradicional como la que ha generado la novela gráfica en los últimos quince años, y que tienen más que ver con el espíritu de los minicómics y la *small press*. No digamos ya si hablamos de un cómic gratuito digital como “The Trap” (2008),³⁴ una historieta breve en la que Schrauwen revisitó otra de sus dualidades temáticas predilectas, la violencia primitiva/la civilización.

Comparada con *Greys* y otras obras suyas, en *Arsène Schrauwen* hay mucha más ambigüedad en cuanto a la “verdad” o “falsedad” de lo narrado. Como ya se dijo más arriba, lo que el texto cuenta sobre la odisea íntima del abuelo Arsène en los últimos días coloniales resulta verosímil y podría ser perfectamente verídico; es la singular manera de dibujar y poner en página ese texto lo que convierte al relato en una historia “alucinante”. Como memoria familiar, si lo es realmente, no se me ocurre ningún modelo previo en el cómic que se parezca a esto. Tal vez, hasta cierto punto, se puede comparar con el igualmente extraordinario *Jack Survives* del “*paintoonist*” (pintor-historietista) Jerry Moriarty. *Jack Survives* se publicó originalmente en los años ochenta en la revista de vanguardia *RAW*, codirigida por Art Spiegelman y Françoise Mouly, y ha sido recuperado hace pocos años en una nueva edición que venía avalada por la admiración que confesaba Chris Ware en el prólogo (FIG. 15). Como Schrauwen, Jerry Moriarty convierte lo cotidiano en “surrealista” ritualizándolo en la retícula de viñetas. El personaje de *Jack Survives* es además un compuesto entre el autor y la memoria de su padre, un “hombre corriente queriendo ser corriente”.³⁵ La imagen de Jack es la del padre de Moriarty con la ropa y el sombrero que llevaba puestos cuando murió de un ataque al corazón en 1953, pero las situaciones de las viñetas expresan el punto de vista del autor. “Jack soy yo como si fuese mi padre”, ha dicho Moriarty.³⁶

Para dejar aún más ambiguo (o no) el asunto de la memoria y la ficción en *Arsène Schrauwen* 1, el dibujante belga ha incluido en el ex libris firmado que acompaña a la primera edición española una aparente “prueba de verdad” del relato: una pequeña fotografía cuyo pie indica “Arsène Schrauwen” (FIG. 16). Como señaló Barthes, la fotografía nos dice “Esto ha sido”: es un indicio de algo *real* que estuvo delante de la cámara pero también de que *ya sucedió*, de que es algo pasado.³⁷ Ahora bien, ¿corresponde dicha foto a su auténtico abuelo? Y si es así, ¿es verdad que el abuelo Arsène vivió lo que nos cuenta su nieto en este tebeo? Son preguntas retóricas, por supuesto. Al fin y al cabo, “los cómics tratan esencialmente sobre la memoria en cualquier caso”, como afirma Chris Ware. “Todo dibujo, escenario general y expresión que cabe en la obra de un autor de cómic es la destilación directa de su percepción, tanto si la historia que está contando es real o imaginaria”.³⁸

Puede que la estudiosa Pylyser tenga razón sobre *Greys*, y que *Arsène Schrauwen* sea igualmente una parodia de los discursos trascendentes asociados a la novela gráfica, en

³⁴ SCHRAUWEN, O. “The Trap”, en *Electrocomics* (2008). Disponible *on line* en http://www.electrocomics.com/ebooks_eng/olivier.htm. Consultado el 27 de marzo de 2014.

³⁵ MORIARTY, J. “My Slow Understanding of Jack”, en MORIARTY, J. *The Complete Jack Survives*. Oakland, Buenaventura Press, 2009, sin numeración de página.

³⁶ Citado en WARE, C. “Introduction”, en MORIARTY, J. *The Complete Jack Survives*. Oakland, Buenaventura Press, 2009, sin numeración de página.

³⁷ BARTHES, R. *La cámara lúcida*. Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja, Paidós, Barcelona, 2009 [1980], p. 91.

³⁸ WARE, C. “Introduction”, *Op. cit.*



FIG. 15. *Jack Survives*. Jerry Moriarty, 1980.

este caso los de la memoria familiar. Ironía no falta desde luego en *Arsène Schrauwen*, siempre sutil y asociada en no pocas ocasiones a un humor oblicuo y grotesco. Tal vez Schrauwen quiere señalar precisamente la naturaleza ficticia de toda memoria, y viceversa. O puede, como sugiere Seneca, que Schrauwen esté buscando una combinación entre el cómic alternativo (y la novela gráfica que le siguió), con su énfasis en “sacar joyas del pajar de la vida cotidiana de la gente corriente”, y el tebeo de género de aven-



FIG. 16. Ex libris para la edición española de *Arsène Schrauwen*. Olivier Schrauwen, 2014.

turas con “viajes a climas peligrosos, situaciones extrañas y nuevas ideas”,³⁹ algo que por cierto Schrauwen ya abordó en clave paródica en “Congo Chromo”, incluida en *El hombre que se dejó crecer la barba*. El abuelo Arsène, que no es un intrépido aventurero sino un personaje cándido y miedoso que tiene más que ver con nuestra realidad y, tal vez, con la memoria familiar del autor, es efectivamente la viva imagen del hombre corriente: “noble en su necesidad, es fácil reírse a su costa pero imposible no simpatizar

³⁹ SENECA, M. *Op. cit.*

con él⁴⁰ (FIG. 17). Es en este sentido en el que *Arsène Schrauwen* resulta una obra plenamente moderna. El viaje que nos propone es ante todo interior, y el territorio a explorar no es físico sino mental. Un viaje cuyo principal hilo temático ya recorría la obra anterior de Schrauwen: la “perspectiva oblicua sobre la naturaleza humana, la comedia de pensamientos mezquinos, el trasfondo de violencia yuxtapuesto con la banalidad de la vida cotidiana”.⁴¹

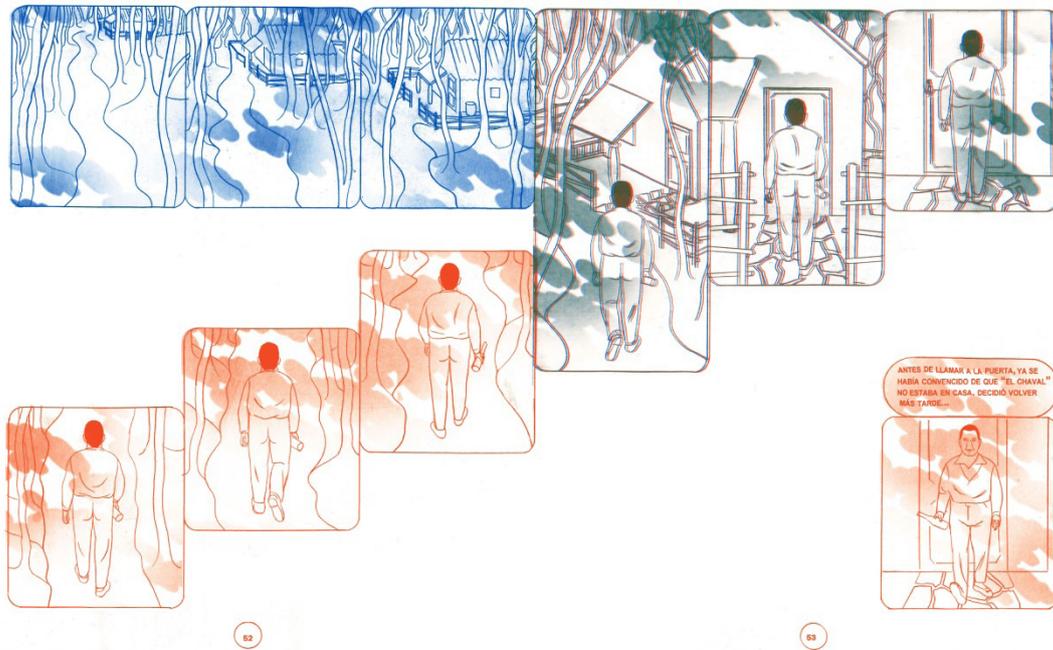


FIG. 17. *Arsène Schrauwen 1*. Olivier Schrauwen, 2012 (edición española de 2014).

Cuando Borges ubicó en China esa “cierta enciclopedia” que aparecía en “El idioma analítico de John Wilkins”, llamada *Emporio celestial de conocimientos benévolos*, estaba posibilitando el espacio, irreal e inmaterial, del lenguaje. Porque en el imaginario occidental China es un territorio mítico donde esa singular enciclopedia y su taxonomía arbitraria pueden conducirnos, en palabras de Foucault, “a un pensamiento sin espacio, a palabras y categorías sin fuego ni lugar, que reposan, empero, en el fondo sobre un espacio solemne, sobrecargado de figuras complejas, de caminos embrollados, de sitios extraños, de pasajes secretos y de comunicaciones imprevistas”.⁴² Así sucede igualmente en el paisaje mítico que representa para nosotros la colonia de *Arsène Schrauwen*, alimentado por la pintura del XIX, la literatura de Conrad y el cine, pero también por infinidad de viejos tebeos infantiles.

Al comienzo de su odisea, como un Tintín camino del Congo y sin embargo hombre corriente, nuestro héroe Arsène consigue atrapar entre sus manos a un pez volador que

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ CROONENBORGH, B. “Olivier Schrauwen & the Madness of Beards”, *The Comics Journal* (2010). Disponible *on line* en <http://classic.tcj.com/international/olivier-schrauwen-the-madness-of-beards/>. Consultado el 25 de marzo de 2014.

⁴² FOUCAULT, M. *Op. cit.*, p. 4.

se ha colado en el camarote de su vecina. A continuación sube a la cubierta del barco y libera a la “quimérica maravilla” entre los aplausos de otros pasajeros. Ante él, y vicariamente ante nosotros los lectores, se ha abierto ese espacio imposible donde tiene cabida la curiosidad por lo exótico, el miedo supersticioso a lo desconocido, la esperanza en una vida “libre”, las trapenses, el descubrimiento del amor, los huevos de avestruz, la Ciudad del Futuro, los hombres leopardo, el gusano elefante, Marieke, etcétera. No olvidemos que Borges, casi al final de su propio texto, añadía: “notoriamente no hay clasificación del universo que no sea arbitraria y conjetural. La razón es muy simple: no sabemos qué cosa es el universo”.

Bibliografía

- AUSTER, P., KARASIK, P., Y MAZZUCHELLI, D. *City of Glass*. Nueva York, Picador, 2004 [1994].
- BARTHES, R. “Retórica de la imagen”, en BARTHES, R. *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Traducción de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1986 [1982].
—*La cámara lúcida*. Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja, Paidós, Barcelona, 2009 [1980].
- BEATY, B. “Conversational Euro-Comics: Bart Beaty on Olivier Schrauwen”, en *The Comics Reporter* (2011). Disponible *on line* en <http://www.comicsreporter.com/index.php/briefings/eurocomics/31561/>.
- BENGAL, R. “Interviews: On Cartooning”, en *POV* (2006). Disponible *on line* en http://www.pbs.org/pov/tintinandi/sfartists_ware.php.
- BORGES, J. L. “El idioma analítico de John Wilkins”, en BORGES, J. L. *Otras inquisiciones*. Buenos Aires, Emecé, 1960 [1952].
- CASTRO FLÓREZ, F. “Arsène Schrauwen. 1”, en *Rockdelux*, n.º 327 (2014), p. 76.
- CROONENBORGH, B. “Olivier Schrauwen & the Madness of Beards”, *The Comics Journal* (2010). Disponible *on line* en <http://classic.tcj.com/international/olivier-schrauwen-the-madness-of-beards/>.
- FOUCAULT, M. *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Traducción de Elsa Cecilia Frost, Madrid, Siglo XXI, 2006 [1966].
- FREUD, S. “Lo siniestro”, en FREUD, S. y HOFFMANN, E.T.A. *Lo siniestro. El hombre de la arena*. Traducción de Carmen Bravo Villasante, Barcelona, José J. De la Olañeta Editor, 1979 [1919].
- GARCÍA, S. “El barbudo”, en *Mandorla* (2011). Disponible *on line* en <http://santiagogarciablog.blogspot.com.es/2011/11/el-barbudo.html>.
—“Regreso al futuro”, en *Mandorla* (2013). Disponible *on line* en <http://santiagogarciablog.blogspot.com.es/2013/04/regreso-al-futuro.html>.
- GROTH, G. “Chris Ware”, en *The Comics Journal*, n.º 200 (1997), pp. 118-178.
- HUYSEN, A. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Traducción de Silvia Fehrmann, México, Fondo de Cultura Económica, 2002.
- KUNZLE, D. *Rodolphe Töpffer. Father of the Comic Strip*. Jackson, University Press of Mississippi, 2007.
—(ed.). *Rodolphe Töpffer. The Complete Comic Strips*. Jackson, University Press of Mississippi, 2007.
- LANDFILL EDITIONS. “Wave If You’re Real”, en *Mould Map 3 - New Comics & Narrative Art Anthology* (2013). Disponible *on line* en <https://www.kickstarter.com/projects/1440821758/mould-map-3-new-comics-and-narrative-art-anthology/posts/678572>.

- MARCO, J. “Prólogo”, en MOIX, T. *Historia social del cómic*, Barcelona, Bruguera, 2007 [1968], pp. 15-23.
- MCCAY, W. *Little Nemo (1905-1914)*. Colonia, Evergreen, 2000.
- MCLUHAN, M. *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Traducción de Patrick Ducher, Barcelona, Paidós, 2007 [1964].
- MORIARTY, J. *The Complete Jack Survives*. Oakland, Buenaventura Press, 2009.
- PANOFSKY, E. *La perspectiva como forma simbólica*. Traducción de Vicente Careaga, Barcelona, Tusquets, 2003 [1927].
- “Olivier Schrauwen”, *The Comics Roid [Project]* (2010). Disponible *on line* en <http://the-comic-roids.blogspot.com.es/2010/09/8-olivier-schrauwen.html>.
- “Olivier Schrauwen ‘Greys’ comic book”, en *Desert Island* (2012). Disponible *on line* en <http://desertisland.bigcartel.com/product/olivier-schrauwen-greys-comic-book>.
- PÉREZ, P. “Inventando el cómic futuro. Chris Ware”, en *Rockdelux*, nº 283 (2010), pp. 46-47.
- PIMENTEL, F. “Unas palabras sobre *Arsène Schrauwen*”, en *Fulgencio Pimentel* (2014). Disponible *on line* en <http://www.fulgenciopimentel.com/noticias/unas-palabras-sobre-arsene>.
- PYLYSER, C. “17h00 Idea-Images in Olivier Schrauwen’s *Greys*”, en *Colloque international. L’Image fixe en serie(s) : Le spectre du mouvement / Series of Fixed Images: The Specter of Movement* (2013). Disponible *on line* en http://www.unil.ch/webdav/site/cin/shared/PROGRAMME_DOCTORAL/Prog_Colloque_Doct_2013Final_1.pdf.
- SABIN, R. *Adult Comics. An Introduction*. Londres, Routledge, 1993.
- SCHRAUWEN, O. *Mi pequeño*. Traducción de Carmen Gros, Barcelona, Norma, 2009 [2006].
- “*The Trap*”, en *Electrocomics* (2008). Disponible *on line* en http://www.electrocomics.com/ebooks_eng/olivier.htm.
- El hombre que se dejó crecer la barba*. Traducción de César Sánchez, Logroño, Fulgencio Pimentel, 2012 [2010].
- Greys*. Nueva York, Desert Island, 2012 [2011].
- Arsène Schrauwen 1*. Traducción de César Sánchez y Alberto García Marcos, Logroño, Fulgencio Pimentel, 2014.
- Arsène Schrauwen 2*. Zaadmat / Autoedición del autor, 2013.
- SENECA, M. “Greatest Comic of All Time. *Arsène Schrauwen #1*”, en *Robot 6 - Comic Book Resources* (2012). Disponible *on line* en <http://robot6.comicbookresources.com/2012/07/greatest-comic-of-all-time-arsene-schrauwen-1/>.
- SMOLDEREN, T. “Of Labels, Loops and Bubbles. Solving the Historical Puzzle of the Speech Balloon”, en *Comic Art*, nº 8 (2006), pp. 90-112.

TOMÁS, F. *Escrito, pintado (Dialéctica entre escritura e imágenes en la conformación del pensamiento europeo)*. Madrid, A.Machado Libros, 2005.

WARE, C. "Introduction", en MORIARTY, J. *The Complete Jack Survives*. Oakland, Buenaventura Press, 2009, sin numeración de página.