



Entrevista con

Antonio Altarriba

Por Julio Gracia Lana

CuCoEntrevista

Conversación con Antonio Altarriba

Referente fundamental de la teoría del cómic en España

Entrevistamos a Antonio Altarriba (Zaragoza, 1952). Catedrático jubilado de Literatura Francesa en la Universidad del País Vasco y Premio Nacional de Cómic junto a Kim en el año 2010 por El arte de volar. Nos centramos en su producción teórica: defendió la segunda tesis doctoral dedicada al medio en nuestro país, publicada recientemente gracias a Ediciones Marmotilla. Ha firmado obras como La España del tebeo, reeditada en el año 2022 dentro de la colección Grafikalismos (Universidad de León) y dirigió la revista de referencia Neuróptica. Hablamos acerca de la vigencia de sus conceptos teóricos sobre historieta, la llegada de la Inteligencia Artificial o su mirada a la teoría como guionista y como presidente de la Fundación El arte de volar.

DOI: 10.37536/cuco.2024.22.2568

UNA TESIS DOCTORAL PIONERA: LA NARRACIÓN FIGURATIVA

Julio Gracia (JG): Comencemos por el origen de tus investigaciones en torno al cómic: la tesis doctoral. Fue la segunda dedicada a la historieta en España, después de la realizada por Juan Antonio Ramírez. Su planteamiento fue complejo, tuviste dificultades e inseguridades durante el proceso. Consultaste al propio Ramírez o a Antonio Lara¹.

Antonio Altarriba (AA): Fue una tesis relativamente accidentada. Lo que quizás me afectó más fueron las reticencias académicas que sufrí para conseguir que la universidad lograra admitirla. Si un doctorando, en

condiciones normales, siempre tiene sus inseguridades o sus crisis en la redacción, en mi caso todo se acentuó. Tuve escaso apoyo institucional y teórico, lo que acrecentó la dificultad del proceso. Juan Antonio Ramírez y Antonio Lara eran en aquellos momentos las únicas personas relativamente asentadas en la universidad española dedicadas al estudio del cómic. Me acerqué a ellas buscando un cierto impulso: cuando tenía la investigación muy avanzada, me entró un pánico —bastante habitual en doctorandos— que me llevaba a pensar que había hecho todo mal. De la visita obtuve, más que debates teóricos, ánimos de tipo personal.

JG: Tuviste además muchos problemas para acceder a la fuente primaria que configuró tu corpus de análisis. Es muy ambicioso, tanto por su extensión cuantitativa como por la calidad de mucho de lo

en los que no hemos insistido, por lo tanto, en esta entrevista. Partimos de algunos aspectos generales que sí que están referidos en «El cómic desde el ámbito académico en España», como el vínculo con Juan Antonio Ramírez y Antonio Lara o con la actualidad de las investigaciones sobre historieta, para profundizar en los aportes a nivel de contenido que supone la tesis doctoral defendida por Antonio Altarriba.

¹ Véase el estudio y la entrevista planteada en GRACIA LANA, Julio. «El cómic desde el ámbito académico en España», en *Tebeosfera*, n.º 18 (2021). Disponible en https://revista.tebeosfera.com/documentos/el_comic_desde_elambito_academico_en_espana.html. En el cuestionario respondido por Antonio Altarriba e incluido como anexo al texto, se plantean cuestiones acerca de la denominación, la complejidad administrativa, la dirección o el tribunal de la tesis, aspectos

publicado. Te centrabas en la *bande dessinée* que se estaba haciendo en ese momento, la de los años setenta.

AA: Investigar era algo muy distinto de lo que es hoy en día, más aún con un material que en ese momento era relativamente raro. Ni siquiera podía consultarlo en archivos o bibliotecas, tenía que ir con frecuencia a Francia para comprarlo.

Recuerdo que iba a una de las pocas librerías especializadas —si no la única— que existían en París en aquel momento: Futurópolis². Estaba situada en las afueras de la ciudad. La coordinaban Florence Cestac y Étienne Robial. Compré material contemporáneo y más antiguo porque me interesaba plantear un desarrollo de los antecedentes de la *bande dessinée*.

Tanto desde un punto de vista bibliográfico como en lo que respecta a la reunión del corpus, lo veo ahora con la perspectiva del tiempo y pienso: ¡madre mía! Lo que tuve que hacer y lo osado que fui para escribir una tesis en esas condiciones.

JG: En este sentido, hemos avanzado mucho en el plano académico desde la visita que hiciste a los dos grandes teóricos que fueron Ramírez y Lara, hasta ahora.

AA: Hemos pasado a una «normalización», por decirlo así, de las tesis que se leen en la universidad. Actualmente, a nadie le echan a patadas de la facultad porque plantee un doctorado en torno a un tema como este. Sabes por tus investigaciones mejor que

nadie que en los últimos años se defienden numerosas investigaciones centradas en historieta³. Eso me hace pensar que, por lo menos, tuve el olfato de encontrar un objeto de estudio que iba a terminar asentándose. He vivido con bastante satisfacción este proceso de «normalización».

JG: Aunque sé que es una pregunta complicada, revisando tu tesis, ¿qué ideas destacarías? ¿Se mantienen todavía en plena vigencia en la actualidad? Pongamos un número: dos conceptos generales, ¿cuáles serían?

AA: El primero, que a mí me parece fundamental, guarda relación con la cronología. Mientras no establezcamos una conexión, una afiliación, del cómic con toda la narrativa visual que se ha ido produciendo a lo largo de la historia, no estaremos enfocando bien el objeto de estudio. Desde mi punto de vista, toda representación figurativa es, de una manera u otra, narrativa.

Todas las construcciones iconográficas de la Historia del Arte han buscado, ante todo, comunicar. Actualmente, es probable que nos quedemos extasiados por sus dimensiones o belleza y que las veamos desde una perspectiva fundamentalmente contemplativa, pero en su momento tenían una función que iba más allá: transmitían una idea.

Formamos parte de una cultura occidental y cristiana, muy cristiana en nuestro caso. Hemos crecido y llevamos siglos viviendo en torno a una representación religiosa que nos narra muchas cosas: desde el misterio de la Santísima Trinidad a la adoración de los

² Más adelante se convirtió en una editorial especializada. Para más información, se puede consultar CESTAC, Florence. *La verdadera historia de Futurópolis*, Palma de Mallorca, Dolmen Editorial, 2021.

³ GRACIA LANA, Julio. «La tesis doctoral como baremo de los estudios recientes sobre cómic y

humor gráfico en España (1996-2016)», en *Tebeosfera*, n.º 13 (2020). Disponible en

<https://www.tebeosfera.com/documentos/la-tesis-doctoral-como-baremo-de-los-estudios-recientes-sobre-comic-y-humor-grafico-en-espana-1996-2016.html>; y GRACIA LANA, Julio (2021). *Op. cit.*

Reyes Magos, la crucifixión de Jesucristo, la traición de Judas o la Sagrada Cena. Cuando hablamos de Leonardo da Vinci y analizamos cualquiera de sus pinturas religiosas, hacemos referencia a la composición, la convergencia triangular y, en general, a los artificios escenográficos. Sin embargo, no podemos olvidar que lo primero que estamos viendo es una iconografía concreta, una figuración, que nos permite no solo reconocer e identificar las figuras, sino desarrollar su historia, su pasado, e identificar el instante preciso dentro de la historia de las imágenes en el cual se encuentran.

JG: Tu investigación doctoral lleva de hecho como título: *La narración figurativa. Acercamiento a la especificidad de un género a partir de la bande dessinée de expresión francesa*. Es un concepto fundamental en tu planteamiento teórico.

AA: Las primeras «narraciones figurativas», con guion propio y que no se apoyan en una serie de elementos conocidos global y culturalmente, se producen en el siglo XVIII. El primero que las empezó a desarrollar es William Hogarth y, aunque él planteaba una serie de láminas —cada viñeta era una escena—, lo llamó «teatro en imágenes». Lo podemos poner en relación con todas esas terminologías a las que continuamente damos vueltas: de «literatura dibujada» a «literatura de expresión gráfica». Esa conexión que hemos establecido entre lo literario y lo plástico, entre lo narrativo y lo descriptivo, se encuentra en Hogarth.

JG: Junto a Hogarth, la teoría de la historieta suele citar como un antecedente muy relevante a Rodolphe Töpffer. Él aparece en tu análisis como un precursor de figuras entre las que se encuentran Steinlen o Verbeek.

AA: Esa figura es, como sabes y comentas, especialmente destacada. Lo cierto es que existen muchísimas publicaciones de carácter fundamentalmente satírico donde se empiezan a incluir historietas. En ese momento no solamente se tiene la capacidad de crear secuencias y de leerlas en continuidad, sino que se posee la capacidad técnica para distribuir las de forma masiva. Las primeras rotativas son de los años treinta y cuarenta del siglo XIX. Esa precisión cronológica que permite la conexión con la gran corriente de la representación figurativa, resulta fundamental para situar el cómic dentro de la perspectiva global de las formas de expresión y de las artes al cómic.

JG: El cómic se incluiría, por lo tanto, en la línea de las artes que serían hijas de la historia de las imágenes y de los nuevos medios técnicos, donde se encontraría también el cine.

AA: Por eso no podemos situar el nacimiento del tebeo en una conversación entre Randolph Hearst, como magnate de la prensa, y un dibujante a su servicio. Los recursos expresivos del medio no se forjan ahí, sino que tienen unos precedentes muy antiguos.

JG: De esta manera, por un lado, desgranaríamos en tu tesis doctoral la importancia de la técnica y la cultura visual en los orígenes del cómic, lo que supondría ser precisos y realizar una intensa crítica sobre cronologías infundadas. Nos faltaría una segunda conceptualización a destacar.

AA: Sería también una crítica. En este caso, al análisis lingüístico del cómic. Es cierto que, cuando estaba investigando, me encontraba muy deslumbrado por las teorías semióticas (tanto yo como el resto de mi generación). Algunos autores y teóricos

intentaron transportar o trasladar al mundo de la imagen los principios de análisis que proporcionaba la semiótica. Se presentaba como una ciencia que podía analizar cualquier tipo de signo. Pienso que, desde el punto de vista de lo que podemos considerar como la gramática del cómic —por utilizar también un término lingüístico—, hay que tener en cuenta tres fases de construcción.

La primera es la que denomino «configuración». Se trata de la operación por la que el autor da forma —configura— los distintos elementos que componen la viñeta o la figuración de la narrativa. Partimos de unos criterios en los que vamos a otorgar mayor o menor grado de iconicidad a la figura, es decir, podemos hacerla más realista y detallada, hasta llegar prácticamente al trampantojo —a una elaboración casi fotográfica— o podemos plantear una suerte de minimalismo (como han desarrollado autores entre los que se encuentra Calpurnio).

JG: En líneas generales, por lo tanto, el menor grado de iconicidad lo obtendrás en aquello que podríamos considerar como más realista, más minuciosamente mimético. En el lado opuesto, se encontraría lo más esquemático y sencillo.

AA: La mimesis es un aspecto muy importante. Te pongo otro ejemplo: cuando utilizamos el lenguaje, ponemos un nombre y lo convertimos en una suerte de código transportable a un diccionario. De repente, un libro que tenemos en cualquiera de nuestras estanterías pasa a ejercer una correspondencia con todo el universo, con aquello que se puede nombrar. Si algo existe, puede tener un nombre. A su vez, lo que podemos denominar se encuentra recogido en un diccionario de manera totalmente arbitraria. Las palabras guardan, como sabemos, una relación convencional y azarosa con los objetos a los que se refieren. Este hecho es así

desde época fenicia, cuando surgió el primer alfabeto fonético. Anteriormente, los sistemas de escritura eran «ideogramáticos» y, en base a ello, partían de la representación. La palabra establecía la plasmación de la forma del objeto, no la transcripción del sonido.

JG: En esa transcripción mimética interviene entonces el grado de esquematismo, de realismo. Sin embargo, conlleva al mismo tiempo de manera inevitable unos elementos que resultan de carácter estético.

AA: Efectivamente. La «configuración» está realizada a partir de una mano que se mueve, tanto en una pantalla como en un papel. Una mano que transfiere una marca, grafológica y estilística, que la carga también de valores estéticos. Inevitablemente, para bien o para mal, el proceso de «configuración» no solamente se establece en aspectos como la expresividad de los personajes, sino también en su identificación y plasticidad.

JG: Hasta ahora, por lo tanto, definimos la «configuración», pero en tu investigación hablas también de las «funciones de la imagen».

AA: Las «funciones narrativas» que suelen cumplir los «elementos actanciales». Pueden ser antropomorfos o, simplemente, objetos, pero están basados en la imagen.

Los personajes oscilan entre lo que quieren representar y lo que realmente son. Quieren describir, por ejemplo, a un hombre con unas intenciones o unos objetivos concretos, pero en realidad son un cúmulo de líneas. Si analizas *Little Nemo in Slumberland* de Winsor McCay, *Philémon* de Fred o cualquier tipo de cómic experimental, te darás cuenta de que muchas de las funciones del cómic se podrían considerar de carácter «metamórfico», es decir, de pronto el personaje se rompe, cambia de aspecto, se hincha o

reiventa. Son lo que denomino «peripecias del contorno»: un personaje, en la realidad o como metáfora, se puede derretir como si fuera una masa o desaparecer por un desahúe como si se tratase de un líquido. En general, los superhéroes se basan en la temática de la metamorfosis: casi todos tienen una doble personalidad; su cara más heroica se construye gracias a la anatomía y la vestimenta; portan habitualmente un uniforme muy vistoso, en el que resulta especialmente relevante el diseño, y suele estar además muy ceñido. Este hecho permite plantear una serie de escorzos y movimientos forzados que se constituyen como auténticas lecciones de anatomía.

JG: Creando una vinculación con el cómic nacional, también Mortadelo es un personaje basado en la metamorfosis.

AA: Cambia de disfraz continuamente. Muestra cómo el carácter visual de la narración en el cómic te permite, por una parte, presentar funciones o acciones que están ancladas en la realidad y que son verosímiles. Puedes encontrar a personajes simplemente discutiendo, hablando o comiendo en un espacio cotidiano, pero también podemos construir toda una serie de narrativas más o menos fantásticas, en las que la propia constitución lineal y gráfica del personaje le lleva a realizar diferentes derivas, a vestirse con distintas máscaras.

JG: Tenemos «configuración» y las «funciones narrativas» de los «elementos actanciales», ¿qué nos falta?

AA: Lo que denomino «articulaciones»: las relaciones entre viñetas. Lo más sencillo son los vínculos espaciales y temporales. En un principio y en esencia, las viñetas son ámbitos contiguos dentro de la superficie global que es la página. Tradicionalmente, cuando

se narran procesos temporales esa contigüidad de espacios se convierte —o se lee y percibe— como continuidad de tiempos a través de un juego de constantes y variables gráficas. Entre la viñeta de la izquierda y la de la derecha, hay unos elementos que cambian y que nos permiten proyectar lo que está ocurriendo, lo que ha pasado de una a otra. Si en la primera vemos a un personaje dándole un puñetazo a otro y en la siguiente observamos a un hombre tirado en el suelo sangrando, podemos proyectar una línea temporal de causa y consecuencia. De esta manera, podríamos tener composiciones de página —como a veces ocurre— que juegan con el propio espacio de la página y otras que, simplemente, transcriben —optan— por la continuidad temporal, para narrar un proceso en el que no cabría ninguna incursión en juegos de composición de la página. Aunque es muy difícil que el autor ignore por completo la dimensión espacial sobre la que está trabajando.

JG: Al fin y al cabo, la relación entre una viñeta y otra, incluso cuando solo se transcriben procesos temporales, es un tránsito en el que existen cambios.

AA: Si un personaje pasa de la sonrisa al enfado en la expresión de su rostro, se produce un juego, una transformación de las líneas que delimitan la emoción.

JG: Sintetizando, compondríamos entonces tres niveles, a los que podríamos denominar «configurativo», «funcional» y «articulatorio».

AA: Efectivamente. Y en los tres se mueve la especificidad del cómic como medio narrativo. Esta tríada se encuentra en el fondo de toda reflexión teórica que analice la historieta como una forma de expresión propia, característica, específica y diferente al cine,

la animación, la literatura o cualquier otra forma de expresión narrativa. Tengo en cuenta que en cada una de esas categorías podríamos incluir cuestiones como la planificación, la diagramación, el plano o la angulación.



FIG. 1. Portada de ALTARRIBA, Antonio. *La narración figurativa*. Alcalá de Henares, Ediciones Marmotilla, 2022. Basada en el cómic *Sin Vención, con vencimiento* de Antonio Altarriba y Luis Royo. Maquetación y cubierta a cargo de Verónica Keim.

JG: Las grandes conceptualizaciones que hemos comentado se han podido dar a conocer y entrar en el debate teórico, gracias a la reciente publicación de tu tesis doctoral por parte de Ediciones Marmotilla. La editorial se encuentra dirigida por el profesor

de la Universidad de Alcalá, Kiko Sáez de Adana (FIG. 1)⁴.

AA: Es una edición muy cuidada y ha dado nueva vida a algo que no había tenido prácticamente ninguna difusión. Hay que pensar que realicé la tesis con máquina de escribir, en un momento en el que no había PDF ni existía Internet, por lo que tenías que ir a consultarla a la universidad donde se había defendido y se encontraba depositada. Nosotros hacíamos una separata a modo de resumen que tenía que limitarse a ocho o diez páginas, de la que se hacían unos veinticinco ejemplares para que tú mismo la pudieras regalar o distribuir. Se pedía muchísimo esfuerzo para hacer un trabajo que iba a quedar enterrado en el más oscuro anonimato. Era literatura gris en la mejor definición del término⁵.

JG: Esta falta de repercusión hacía que fuera muy difícil tener un impacto real en las corrientes teóricas mediante la investigación producida en cualquier doctorado de Ciencias Humanas.

AA: Era francamente muy complicado que con una tesis tuvieras repercusión alguna, a no ser que fuera mediante las publicaciones posteriores. Prácticamente la mayor parte de tu carrera profesional la planteabas partiendo de tu investigación doctoral, sacando de cada parte, capítulo o argumento algo en concreto que luego se podía leer en revistas especializadas.

la Universidad de Valladolid. Tres universidades españolas disponen a su vez de un resumen o extracto de la misma: la Universidad de Murcia, la Universidad de Santiago de Compostela y la Universidad de Zaragoza.

⁴ ALTARRIBA, Antonio. *La narración figurativa. Acercamiento a la especificidad de un medio a partir de la «Bande Dessinée» de expresión francesa*. Alcalá de Henares, Ediciones Marmotilla, 2022.

⁵ En la actualidad, la tesis doctoral original de Antonio Altarriba puede consultarse únicamente en

LA ESPAÑA DEL TEBEO
Y OTRAS OBRAS TEÓRICAS

JG: Realizando un paralelismo, te voy a preguntar por otra parte muy importante en tu producción teórica, que también ha encontrado una nueva vida en una reedición reciente: *La España del tebeo*. Originalmente se publicó dentro de la editorial Espasa y en la actualidad forma parte de la Colección Grafikalismos, que dirige el profesor de la Universidad de León José Manuel Trabado (FIG. 2 y 3)⁶.

AA: El libro fue inicialmente un encargo de Espasa que me llegó en torno al 2000 y se publicó un año más tarde. Pensé que me iba a costar mucho escribirlo, pero lo realicé más rápido de lo que pensaba. El subtítulo es *La historieta española de 1940 a 2000* y se divide en dos partes: por un lado, una más grande y enfocada en una época que fue mucho más importante para el mundo del cómic —aunque sea cuantitativamente—: los tebeos de los años cuarenta, cincuenta y sesenta, publicados bajo el franquismo. Por otro lado, una segunda sección que comienza antes de la muerte de Franco, a comienzos de los años setenta, momento en que empieza a surgir una nueva forma de tebeo más *underground*. Fue una etapa más ambiciosa artísticamente, más contestataria y provocadora.



FIGS. 2 y 3. Portadas de la primera edición (2001) y la reedición (2022) de *La España del tebeo*. Ambas se basan en distintos tebeos y personajes. La primera fue diseñada por Ángel Sanz Martín y la segunda fue realizada por Sergio García (dibujo) y Lola Moral (color), con maquetación y diseño del libro de Alberto R. Torices.

⁶ Primera edición: ALTARRIBA, Antonio. *La España del Tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*. Madrid, Espasa Calpe, 2001; reedición: ALTARRIBA, Antonio. *La España del tebeo*. León,

Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2022.

JG: Aunque hayamos establecido un paralelismo entre *La narración figurativa* y *La España del tebeo*, lo cierto es que ni en el foco ni en la metodología tienen nada que ver.

AA: Cambié totalmente de registro y de perspectiva. Mientras que en la tesis existe un acercamiento y un análisis principalmente formal, en *La España del tebeo* desarrollo una aproximación fundamentalmente «sociocrítica». Trato de desentrañar en qué medida esos tebeos que se publicaron desde la llegada de Franco al poder hasta finales del siglo XX reflejaban una época, unas circunstancias, unos personajes, una sociedad o, en definitiva, una España concreta. Incluso los tebeos de aventuras, que tienden más a la evasión, permitían leer tanto los valores del régimen, como las críticas más o menos ocultas al mismo.

JG: Planteas una abrumadora revisión de fuentes primarias para desarrollar el libro. Los cómics publicados durante el franquismo muestran una documentación que abarca todo tipo de autorías y géneros.

AA: Me sirvió mucho la editorial Bruguera porque es quizás la empresa que mantuvo un perfil en todas sus historias más vinculado a la realidad que sufríamos. Muchos de los prototipos sociales de la época aparecen en sus revistas: el oficinista oprimido, la solterona frustrada o el vagabundo muerto de hambre.

Si nos vamos al tebeo sentimental para chicas —que no era para nada de humor—, creo que es precisamente uno de los espacios donde más claramente se reflejan los valores tradicionales del régimen en la formación y en la educación de las mujeres. Se reproduce

siempre el mismo estereotipo femenino, el propio del franquismo.

JG: En este sentido, la transición fue una verdadera explosión de todo lo que el régimen había tratado de contener. Estalló como el corcho de una botella de cava.

AA: Aunque solo fuera por reacción, los setenta y buena parte de los ochenta se explican gracias al *underground*. Fueron años muy antiautoritarios y muy «fantásticos», por ejemplo, a la hora de hacer aventuras de género. También en ellos se puede leer perfectamente a un país que intenta no solamente despertarse y abrirse a la creatividad sin censuras, sino incorporarse también a las nuevas corrientes que están surgiendo en otros puntos del globo. Las dos décadas no se pueden entender sin el cruce entre la influencia del *underground* norteamericano y la *nouvelle bande dessinée* que está surgiendo en Francia desde finales de los sesenta y principios de la década siguiente.

JG: La colección Grafikalismos es, al igual que Marmotilla, un referente en la publicación de teoría sobre cómic.

AA: Creo que ambas forman parte de esos sueños que se van cumpliendo. Por fin tenemos unos soportes dignos donde publicar, con unos editores que cuidan muy bien tu obra.

JG: Dentro de tu larga nómina teórica, has firmado también obras en colaboración, entre las que destaca *Comicsarías: ensayo sobre una década de historieta española (1977-1987)*, que firmas junto a Antoni Remesar⁷.

⁷ ALTARRIBA, Antonio y REMESAR, Antoni. *Comicsarías: ensayo sobre una década de historieta*

española (1977-1987). Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), 2002.

AA: Se trata de una obra que hicimos con mucha dedicación. Desde la perspectiva de ambos, nos encontrábamos ante una década en la que se había producido el *boom* de las revistas. Dispusimos 1977 porque fue la fecha de aparición de la revista *Totem*, que marcó el inicio de la era dorada de las publicaciones de este tipo. Tuvo en sus mejores tiempos unas tiradas de 70 000 ejemplares. Nunca llegaban a los 250 000 o 300 000 de *TBO* o *Pulgarcito* o cerca del millón de ejemplares del *Capitán Trueno*, pero tenían un buen impacto.

En 1978 se publicó *1984*. Un año después llegó *El Víbora* y más adelante la explosión de todas las demás. En ese libro analizábamos, es decir, vaticinábamos, la crisis de los años noventa y hablábamos del *boom* y del *crac*. Veíamos que el periodo glorioso de la publicación en revistas se estaba acabando y dábamos un grito de alarma. En esa época lo vivimos además con un cierto dramatismo porque decíamos: «ahora que esto se pone interesante y que podemos ponernos artísticos, exigentes o adultos, ¡resulta que se acaba sin que podamos hacer nada!». Nos pasamos prácticamente una década —o más— llorando sobre lo que creíamos que era ya el cadáver del cómic.

JG: Hemos hablado varias veces acerca de una comparativa a la que le dabais muchas vueltas. Pensabais que el cómic desaparecería de la misma forma que lo había hecho la fotonovela. El medio tuvo un auge importante en los años sesenta y fue declinando

hasta la actualidad, en que se mantiene de una forma muy marginal⁸.

AA: Exacto. Con la llegada de los nuevos medios —ya empezaba a apuntar a finales de los años 80 la llegada de los ordenadores—, creíamos que, de la misma manera que la fotonovela había desaparecido, la historieta corría el riesgo de terminar. Planteamos tanto un estado de la cuestión, sobre cómo se encontraba la edición en esos años de tanto júbilo artístico, como un avance acerca del posible futuro. Fue un libro escrito en el furor de la creación de los años ochenta, pero dando ya la señal de alarma sobre que estaban empezado a cerrar algunas revistas. Se observaba cómo las ventas habían bajado muchísimo. Para analizar esos años, la obra contiene cifras que pueden ser útiles.

JG: El libro tiene, de hecho, una sección en la que prima la estadística y otra más puramente teórica, ¿cómo os repartisteis el trabajo?

AA: Fue Remesar el que se encargó de la parte estadística, que es quizás la más importante, y planteó un repertorio cuantitativo, con cuadros estadísticos. Realmente, el *boom* de las revistas se concentró fundamentalmente entre el año 82 y el año 85. Hubo un pico en el que nosotros llegamos a contabilizar cincuenta y seis títulos mensuales de revistas de cómic que se publicaban al mismo tiempo en el quiosco. Fuimos

⁸ La fotonovela española cuenta con varias aproximaciones, desde la pionera ANASAGASTI ÁGUIRRE, María Ester *et al.* «Notas previas y catálogo inicial para el estudio de la fotonovela en España», en *Cuadernos de realidades sociales*, n.º 13 (1977), pp. 93-103; hasta SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel y ZALDÚA, María Olivera. «La fotografía en las fotonovelas españolas», en *Documentación de las*

ciencias de la información, n.º 35 (2012), pp. 31-51. Sin embargo, la fotonovela es un medio que todavía admite muchas aproximaciones y que, en algunos aspectos, se encuentra inexplorado (es el caso de los referentes a su evolución histórica completa, la comparación amplia con otros países europeos o su conservación).

además muy críticos con la divulgación sobre historieta existente en ese momento⁹.

NEURÓPTICA

Y LA FUNDACIÓN EL ARTE DE VOLAR¹⁰

JG: No nos movemos de los años 80. *Neuróptica* fue una publicación clave para entender ese auge en la década no solo creativo sino también teórico, de aproximaciones al medio. Háblame de cómo se desarrolló la publicación (FIG. 4).

AA: Era una idea que me rondaba por la cabeza desde hacía tiempo. Las aproximaciones teóricas aparecían fundamentalmente en revistas, muy a menudo fanzines, y la mayor parte de las aportaciones eran artículos relativamente cortos, con una voluntad por un lado historiográfica —recuperar el material que había quedado olvidado en las décadas anteriores— y, por otra parte, reivindicativa de valoración de los aspectos estéticos y narrativos y, en definitiva, artísticos del cómic.

Me encontraba ya en la universidad y buscaba configurar una revista que, en el aspecto de la ambición, extensión y cuidado editorial, estuviera muy cerca del ámbito académico. En ese momento se publicaban en Francia *Les Cahiers de la bande dessinée*, dirigidos por Thierry Groensteen —aunque

tenían una vertiente más comercial— y en Zaragoza organizábamos desde el colectivo Bustrófedon las *Jornadas Culturales del Cómic*. Pensé que podíamos conservar las conferencias, mesas redondas y exposiciones que se realizaban utilizando una revista como soporte¹¹.



FIG. 4. Portada del primer número de la revista *Neuróptica. Estudios sobre el cómic* (1983). Realizada por Luis Royo. Revista maquetada por Samuel Aznar y Manuel Estradera. Impresa por Francisco Boisset.

JG: Hay una parte muy interesante en este proceso y es la procedencia del nombre de la publicación: *Neuróptica*.

AA: [Risas]. Yo era entonces una persona muy aficionada a los juegos de palabras. *Comicsarías* no deja de ser uno de ellos.

⁹ Sobre el *boom* del cómic adulto, se puede consultar la obra VILCHES, Gerardo (coord.). *Del boom al crack. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*. Barcelona, Diminuta Editorial, 2018.

¹⁰ El nombre completo y oficial de la institución es Fundación para la creación e investigación en cómic. El arte de volar, cuenta con el siguiente NIF: G42916916. Sus planteamientos, estatutos o actividades, se pueden consultar en su página web <https://fundacionelartedevolar.com/>

¹¹ Se puede consultar más sobre el tema en el catálogo de la muestra *Los ochenta dibujados. Cómic de la movida aragonesa*, comisariada por el autor de esta entrevista para la Sala África Ibarra del Edificio Paraninfo de la Universidad de Zaragoza entre el 4 de octubre del año 2023 y el 20 de enero del 2024. ALTARRIBA, Antonio y GRACIA LANA, Julio. *Los ochenta dibujados. Cómic de la movida aragonesa*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2023.

Neuróptica hacía alusión a la parte de imagen y de narrativa visual que es fundamental en el cómic, pero también era un guiño a la revista *Neurotica*, donde se sentaron las bases para que Fredric Wertham publicara *La seducción de los inocentes*. Fue una obra en la que se culpó a los cómics de todos los males de la juventud estadounidense. Tuvo mucha importancia en la autocensura y la censura del país. Fue una forma de decir: «¡no somos neuróticos, somos “neuróticos”!». Y, como tales, nos encanta esta narrativa visual, que posee unos registros amplísimos por explorar.

JG: Tuviste un apoyo fundamental para publicar *Neuróptica* en la figura de Francisco Boisset.

AA: Planteó el diseño con un formato cuadrado bastante original. El margen nos permitía ilustrar de manera abundante las distintas aportaciones. La revista se mantuvo cinco números hasta que la Diputación Provincial de Zaragoza, mediante una decisión arbitraria, estableció que ya no le interesaba. Todo ello a pesar de que, aunque parezca mentira, nosotros editábamos mil o mil quinientos ejemplares y los vendíamos.

JG: Lo hemos hablado varias veces, pero, ¿cómo has vivido la recuperación de la revista por parte de la Universidad de Zaragoza? La segunda vida o época que está teniendo *Neuróptica* (FIG. 5)¹².

AA: En un principio se mantuvo como una aventura que había sido bonita, pero que tenía enterrada, hasta que me propusiste recuperarla manteniendo el mismo espíritu. Ahora *Neuróptica* se encamina ya a su quinto número. Dentro de poco superará los

ejemplares que sacamos en los años 80. Desde aquí podemos decir: «¡murió *Neuróptica*, viva la nueva *Neuróptica*!».

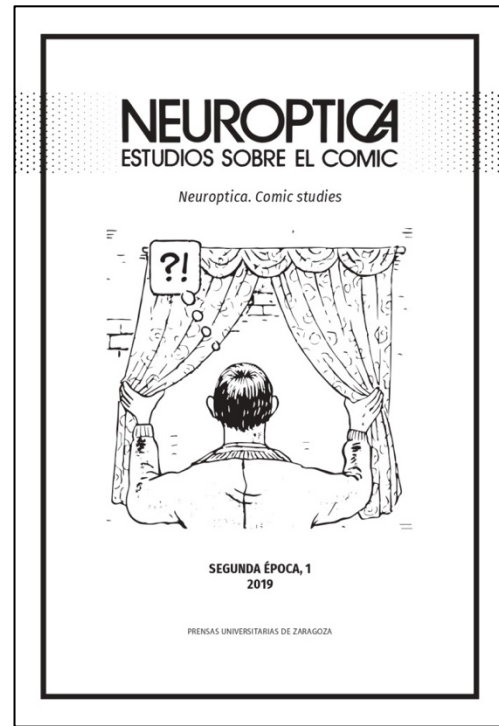


FIG. 5. Portada del primer número de la segunda época de la revista *Neuróptica. Estudios sobre el cómic* (2019). Basada en una viñeta de *El Arte de Volar*, firmada por Antonio Al-tarriba (guion) y Kim (dibujo). Revista maquetada por Laura Asión.

JG: No obstante, el formato cuadrado de la primera época que planteasteis Francisco Boisset y tú era especialmente bonito. Lo tendremos que recuperar para algún número especial. Siempre te agradezco tu generosidad con *Neuróptica* y también con otro proyecto reciente: la Fundación El arte de volar, que presides y tengo el honor de coordinar. En ella buscas potenciar a autoras y autores noveles, pero también a

¹² Página web de la publicación «Neuróptica. Estudios sobre el cómic» [página web]. S.f.

Disponible en <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/neuroptica/index>.

investigadoras e investigadores que toman al cómic como objeto central de estudio¹³.

AA: La creación ilumina a la teoría y la teoría arroja luz sobre la creación, formando un círculo que se retroalimenta. Pienso que todavía no tenemos suficientemente afianzada una línea investigadora sobre historieta. Mi objetivo con la fundación era alentar a aquellos que quisieran plantear un trabajo de fin de grado, un trabajo de fin de máster, una tesis doctoral o cualquier investigación sobre historieta. Aportarles un apoyo específico para una línea de trabajo que no tiene todavía el reconocimiento académico que debería. Si conseguimos que se introduzcan, se enganchen al tema y puedan mantener esa vocación, habremos logrado mucho.

Desde el principio, pensé que las dos principales vigas que debían sostener la actividad de la Fundación El Arte de Volar eran potenciar tanto la creación como la investigación. Muchas autoras y autores noveles necesitan nuestro apoyo, pero también muchas científicas y científicos que están comenzando su trayectoria profesional.

DIFERENTES PRISMAS PARA ABORDAR EL ESTUDIO DEL CÓMIC.

LA INTELIGENCIA ARTIFICIAL Y LA NUEVA MIRADA HACIA LA TEORÍA

JG: Te voy a deslizar una cuestión general, Antonio. Hemos hablado hasta ahora de forma extensa sobre teoría del medio y lo cierto es que el cómic se constituye como objeto de estudio para diferentes ciencias: comunicación audiovisual, historia, historia del arte, literatura, filología, ciencias de

la información o didáctica, entre otras muchas.

Nos encontramos en un momento, enlazando con el principio de esta entrevista y con las diferentes tesis doctorales que se realizan sobre el tema, en que existe dentro del ámbito académico un cruce entre múltiples metodologías y enfoques que se ocupan de la historieta. ¿Cómo podemos unificar este amplio conocimiento que tiene distintas procedencias disciplinares?

AA: En cualquier obra de arte el acercamiento poliédrico va a ser siempre posible. Ese hecho nos habla, sobre todo, de la riqueza que posee la creatividad. En el cómic se da cita una ingente cantidad. La multiplicidad de ángulos desde el que se puede enfocar viene reforzada por el hecho de que, según nos dicen —aunque yo eso también lo matizaría— es una forma de expresión híbrida que combina palabras e imágenes. En ella puedes introducir las claves plásticas y lo lingüístico; ambos aspectos confluirían.

JG: ¿Crees quizás —y sé que esta pregunta es un tanto capciosa— que la inteligencia artificial y el procesamiento de datos pueden terminar con nuestra forma de investigar o que pueden llevarnos más lejos? ¿Tienes una visión más apocalíptica o más integrada?

AA: Me da la impresión —aunque no lo sé a ciencia cierta, porque no conozco en profundidad su funcionamiento— que la inteligencia artificial puede ser muy eficaz analíticamente en ciertos objetos de estudio, pero debemos tener en cuenta que la herramienta no imagina, sino que combina lo que han pensado todos los seres humanos anteriores que han trabajado sobre ese tema.

Universitat de València, dirigida por el profesor Álvaro Pons.

¹³ Esta línea de trabajo se desarrolla gracias a la Cátedra de Estudios del Cómic Fundación SM-

Desde mi punto de vista, el cómic todavía está necesitado de más discurso teórico en el que se pueda apoyar la IA, de miradas frescas y de aportaciones diversas.

Teniendo en cuenta el índice de frecuencias de repetición de ciertos análisis, es muy probable que la IA nos plantease que el cómic es un medio que nace a finales del siglo XIX, con la publicación de *The Yellow Kid*. Nos faltan todavía acuerdos teóricos fundados y fundamentados en muchos aspectos claves para el medio.

JG: He revisado en tu página web los diferentes textos reunidos en torno a tu producción como guionista¹⁴, ¿cómo ves esta dicotomía entre teoría y práctica en tu caso, ahora que estás dedicado a la creación? Se puede decir que, por tu parte y en general, sobre todo desde que publicaste *El arte de volar*, tu forma de entender el cómic cambió.

AA: Cuando he actuado como teórico he planteado sobre todo perspectivas muy generales. En las obras de las que hemos hablado, no desarrollo tanto una crítica puntual valorativa como una visión general o global. Cuando publiqué *El Arte de Volar* empecé a ver todo desde una perspectiva muy diferente. Pero eso nos permitiría plantear otra entrevista.

Bibliografía

ALTARRIBA, Antonio y GRACIA LANA, Julio. *Los ochenta dibujados. Cómic de la movida aragonesa*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2023.

ALTARRIBA, Antonio y REMESAR, Antoni. *Comicsarías: ensayo sobre una década de historieta española (1977-1987)*. Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias (PPU), 2002.

ALTARRIBA, Antonio. *La España del Tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*. Madrid, Espasa Calpe, 2001.

—«Antonio Altarriba» [página web]. 2017. Disponible en <https://www.antonioaltarriba.com/>

—*La España del Tebeo*. León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, 2022.

—*La narración figurativa. Acercamiento a la especificidad de un medio a partir de la «Bande Dessinée» de expresión francesa*. Alcalá de Henares, Ediciones Marmotilla, 2022.

¹⁴ Se puede consultar en la página web de Antonio Altarriba. Sección «Estudios y tesis». Disponible

en <https://www.antonioaltarriba.com/seccion/tesis/>

ANASAGASTI AGUIRRE, María *et al.* «Notas previas y catálogo inicial para el estudio de la fotonovela en España», en *Cuadernos de realidades sociales*, n.º 13 (1977), pp. 93-103.

CESTAC, Florence. *La verdadera historia de Futurópolis*. Palma de Mallorca, Dolmen Editorial, 2021.

GRACIA LANA, Julio. «La tesis doctoral como baremo de los estudios recientes sobre cómic y humor gráfico en España (1996-2016)», en *Tebeosfera*, n.º 13 (2020). Disponible en <https://www.tebeosfera.com/documentos/la-tesis-doctoral-como-baremo-de-los-estudios-recientes-sobre-comic-y-humor-grafico-en-espana-1996-2016.html>

—«El cómic desde el ámbito académico en España», en *Tebeosfera*, n.º 18 (2021). Disponible en <https://revista.tebeosfera.com/documentos/el-comic-desde-el-ambito-academico-en-espana.html>

«Fundación El Arte de Volar» [página web]. 2020. Disponible en <https://fundacionelartedevolar.com/>

«Neuróptica. Estudios sobre el cómic» [página web]. S.f. Disponible en <https://papiro.unizar.es/ojs/index.php/neuroptica/index>

SÁNCHEZ VIGIL, Juan Miguel y ZALDÚA, María Olivera. «La fotografía en las fotonovelas españolas», en *Documentación de las ciencias de la información*, n.º 35 (2012), pp. 31-51.

VILCHES, Gerardo (coord.). *Del boom al crack. La explosión del cómic adulto en España (1977-1995)*. Barcelona, Diminuta Editorial, 2018.