

Gentes, violencias y paisajes olvidados. Relatos gráficos multimodales a través de África en *El cielo en la cabeza*¹

Forgotten People, Violence and Landscapes. Multimodal Graphic Narratives Across Africa in El cielo en la cabeza

DAVID GARCÍA-REYES

Universidad Nacional de Educación a Distancia

David García Reyes es docente e investigador en el Departamento de Historia del Arte de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Su formación y el desarrollo de su trayectoria académica ha basculado entre universidades de España y América Latina. Del mismo modo, en su producción científica, explora y analiza un amplio corpus de expresiones culturales contemporáneas y, con mayor especificidad, las narraciones gráficas y los relatos audiovisuales producidos en Iberoamérica.

Fecha de envío: 16 de julio de 2025

Fecha de aceptación: 6 de octubre de 2025

DOI: 10.37536/cuco.2025.25.3138

¹ Esta investigación ha sido realizada en el marco del Proyecto CA19119, iCO_n-MICs «Investigation on Comics and Graphic Novels in the Iberian Cultural Area» de la UE y del Proyecto «Viñantes. Viñetas errantes. Memorias de la migración en la historieta contemporánea de España y América Latina», correspondiente a las Ayudas a la Investigación de la Cátedra de Estudios del Cómic de la Fundación SM-Universitat de València y de la Fundación *El arte de volar*.

Resumen

El estudio de las narraciones gráficas permite explorar la riqueza de un lenguaje icono-textual y adentrarse en los procesos poscoloniales contemporáneos. Por medio del análisis y el estudio de la novela gráfica *El cielo en la cabeza* (2023) de Antonio Altarriba, Sergio García Sánchez y Lola Moral, este trabajo indaga en la estructura narrativa de la obra, dispuesta capitularmente, casi de modo estacional, y se aproxima a diferentes temas. La investigación aspira a identificar y explorar la significación de la(s) violencia(s), especialmente respecto a las formas de abuso y la violencia sexual que sufren mujeres, niños y hombres. La novela gráfica introduce la situación de la mujer en un contexto de gran brutalidad, destacando la capacidad de los distintos personajes femeninos y las virtudes para evitar que el colapso ético se adueñe de un espacio tan agresivo y brutal. *El cielo en la cabeza* muestra cómo las mujeres del relato se erigen en puntales imprescindibles para entender el viaje, emocional y geográfico, del protagonista.

Palabras clave: África, migración, tráfico humano, viaje, violencia.

Abstract

The study of graphic narratives allows us to explore the depth of an icon-textual language but also delve into current postcolonial processes. This essay examines the narrative structure of Antonio Altarriba, Sergio García Sánchez, and Lola Moral's graphic novel *El cielo en la cabeza* (2023) which is organized in chapters, almost following the seasons, and approaches many themes. The goal of this research is to identify and explore the importance of violence, especially in relation to the types of abuse and sexual violence suffered by women, children, and men. The graphic novel focused on women's circumstances in a setting of extreme cruelty, emphasizing the ability of various female characters to prevent an "ethical collapse" from taking over such a hostile and violent environment. *El cielo en la cabeza* illustrates how the women in the story are essential in order to understand the protagonist's emotional and geographical journey.

Keywords: Africa, human trafficking and trade, migration, travel, violence.

Cita bibliográfica

GARCÍA-REYES, DAVID. «Gentes, violencias y paisajes olvidados. Relatos gráficos multimodales a través de África en *El cielo en la cabeza*», en *CuCo, Cuadernos de Cómic*, n.º 25 (2025), pp. 129-152.

Yo levanté la cabeza. El mar estaba cubierto por una densa faja de nubes negras y la tranquila corriente que llevaba a los últimos confines de la tierra fluía sombríamente bajo el cielo cubierto... Parecía conducir directamente al corazón de las inmensas tinieblas.

Joseph Conrad. *El corazón de las tinieblas* (1899).

Para una introducción o las edades de Nivek

En *El cielo en la cabeza*² (2023) del guionista Antonio Altarriba, el dibujante Sergio García Sánchez y la colorista gráfica Lola Moral se plantean reflexiones que permiten recurrir a la alegoría de la caverna de Platón. En esos estadios de luz y de sombras, Nivek, el protagonista, pasa de ser un niño explotado laboralmente en una extracción minera a convertirse en un *kadogo* o niño soldado. Los sucesivos desplazamientos por la geografía africana de la obra muestran algo más parecido a la verdad que las omisiones respecto a las situaciones políticas, sociales y económicas del continente africano. Un periplo desde el Congo hasta Libia en el que los lectores van a acceder a la hostilidad de un mundo que amenaza su zona de confort. Una incomodidad consciente, constante y que apela a la recepción en torno a la situación de violencia, miseria y degradación física, ética y emocional que sufre el protagonista³. La narración interpela a cada lector según lo interprete, pues alude necesariamente a significados y significantes. Una interacción que el análisis del acto de leer ofrece al facilitar «un privilegiado campo de observación, tanto de las normas sociales e históricas de su entorno como con aquellas de sus lectores potenciales»⁴. Con nuevas lecturas o relecturas, las posibilidades de la representación gráfica se multiplican y los autores tienen muy presente la capacidad de los lectores para decodificar un conjunto gráfico que se ordena como un complejo mecanismo de relojería, cuya primera lectura es una inmersión argumental en lo que se cuenta.

Este artículo se esfuerza en analizar pormenorizadamente el aparato gráfico, el contenido temático de *El cielo* junto con los discursos políticos y los dilemas éticos que se plantean a partir de una denuncia social manifiesta, donde el tema de la migración se configura como un poliédrico, violento y accidentado contexto territorial, geopolítico y humano.

Desde una perspectiva formal, Thierry Groensteen considera que cualquier lector aporta un sentido y una construcción a partir de la imagen, producto de una selección e interpretación personal que siempre conduce «a un juicio estético que considerará la imagen en su

² A partir de aquí, para referirse a la obra se empleará *El cielo* como abreviación del título.

³ Una tendencia que, como señalaba Hillary Chute, a propósito de *Maus* (1977-1999) de Art Spiegelman, constata cómo las narraciones gráficas actuales abordan la representación de los seres humanos enfrentando experiencias brutales. Véase CHUTE, Hillary. «Comics Form and Narrating Lives», en *Profession*, n.º 1 (2011), p. 96.

⁴ ISER, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid, Taurus, 1987, p. 34.

calidad de “apreciable”⁵. En esta línea, el dibujo trayecto⁶, al simultanear narrativamente la superposición de detalles, genera espacios gráficos que se aprovechan de las viñetas de gran formato, aproximándose a las técnicas de la animación. Esta técnica ha sido utilizada habitualmente por Sergio García. Una estructura que guía la secuencia en un orden y una dirección para obtener un nuevo sentido de lectura, más propicio y sugestivo. Así, en la dimensión de los espacios de *El cielo* se despliega una desproporcionalidad figurativa que es intencionada. Se emplea para describir gráficamente a figuras que se quieren destacar, desde algunos roles femeninos relevantes junto a otros personajes autoritarios y represores del primer capítulo, como los violentos y sádicos mandos militares⁷ que dirigen la mina de coltán donde es explotado el protagonista y otros niños⁸.

La portada de un libro suele ser la entrada a la historia y más si se trata de una obra gráfica. Tal y como han señalado en distintos medios de comunicación sus artífices, la cubierta de *El cielo* es una conceptualización de su dibujante, que recurre a un contenedor narrativo que condensa el trayecto de Nivek cruzando África (FIG. 1), siendo una codificación que parte de la representación de algunos espacios geográficos

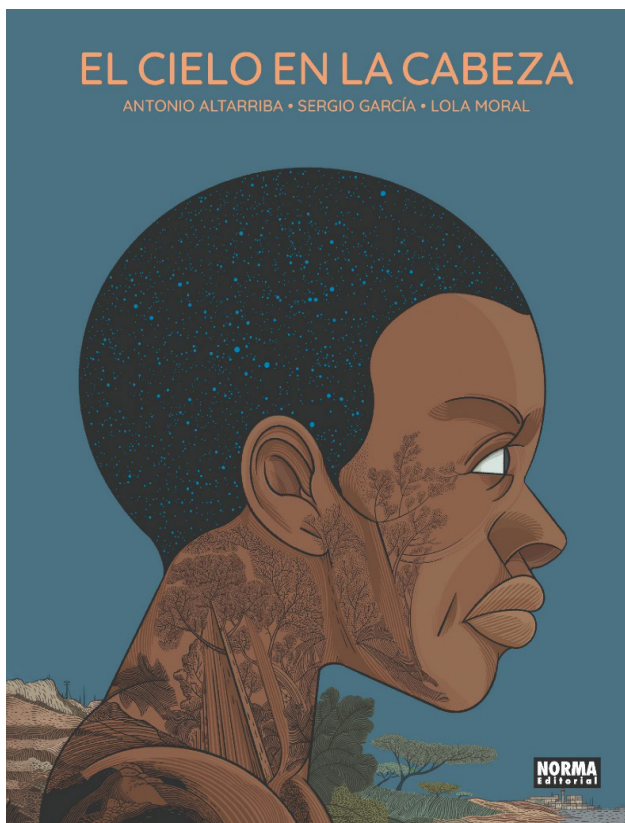


FIG. 1. Portada de la edición española. ALTARRIBA, Antonio, GARCÍA, Sergio y MORAL, Lola. *El cielo en la cabeza*. Barcelona, Norma Editorial, 2023.

⁵ GROENSTEEN, Thierry. *Sistema de la historieta*. Santiago, Nauta Colecciones Editores, 2021, p. 123.

⁶ GARCÍA SÁNCHEZ, Sergio. *Sinfonía gráfica. Variaciones en las unidades estructurales y narrativas del cómic*. Barcelona, Glénat, 2000, p. 62.

⁷ ALTARRIBA, Antonio, GARCÍA SÁNCHEZ, Sergio y MORAL, Lola. *El cielo en la cabeza*. Barcelona, Norma Editorial, 2023, p. 17.

⁸ El coltán es un mineral compuesto por otros dos minerales, la columbita y la tantalita. Se trata de un recurso escaso y muy codiciado para la fabricación de baterías electrónicas, lentes fotográficas, turbinas de avión o reactores nucleares, entre otros usos. Se estima que las mayores reservas del mundo de este compuesto se encuentran en África y, principalmente, en la República Democrática del Congo. La inestabilidad del país ha fomentado su tráfico ilegal, evidenciando los motivos económicos de los conflictos bélicos y la complicidad occidental para lucrarse con la situación. Véase LUQUE GUERRERO, Eduardo. «La guerra por el Coltán», en *El viejo topo*, n.º 252 (2009), pp. 70-75.

ficos mediante la inclusión de varias especies arbóreas de las distintas zonas que se recogen. La silueta del busto de perfil, mira al horizonte, probablemente hacia Europa, rodeado de distintos elementos del litoral libio. En su cabeza aparece la bóveda celeste, un cielo cubierto de estrellas que materializan visualmente el título e ilustra un firmamento despejado, lleno de luces astrales que solo pueden verse en latitudes africanas. Este contenedor narrativo expresa algunos de los postulados teóricos de la narrativa multilineal expansiva del dibujante y teórico⁹, pero también muestra sus posibilidades en un formato y en una portada que pasan a ser una síntesis del libro.

El imaginario gráfico de la obra expone las atrocidades de la guerra, la tortura, las masacres, las violaciones, los traumas, los intereses del capitalismo, etc., hasta el punto de apuntar que la muerte no parece el peor destino en algunas situaciones de *El cielo*. Los espacios de indeterminación acuñados por Roman Ingarden¹⁰ hacen que el lector complete la información a partir de unos códigos de recepción en los que es complicado asumir enteramente la realidad abrumadora que aguarda al salir de la caverna platónica. Si nos atenemos a cuestiones vinculadas a la recepción, *El cielo* exige una sensibilidad y una empatía ante el dolor que solamente el arte puede proyectar.

En el desarrollo que Moral, García y Altarriba presentan, recurren a una estructura en la que juegan espacialmente con la página, con la linealidad y con las convenciones del lenguaje del cómic¹¹, ahondando en el uso de herramientas vinculadas a la infografía y a la cartografía. El afán rupturista con el formato libro de García Sánchez le empuja a explorar las posibilidades que ofrecen los mapas a la hora de representar el espacio y la evolución multilineal de los personajes en él¹², potenciando la iconicidad del relato y favoreciendo un diálogo con lo cartográfico y lo infográfico, que busca la condensación narrativa¹³ y quebrar «el automatismo de lectura para obligar al lector a navegar e intentar buscar una cierta interpretación»¹⁴.

De este modo, como se va a detallar, el relato se construye gráfica y emocionalmente como un artefacto de memoria y testimonio. Walter Benjamin pone de relieve los aspectos comunicativos de la narración, no como algo meramente informativo, sino que trasciende los mecanismos de lo que se cuenta, sumergirse en la vida de un migrante, «para luego poder

⁹ GARCÍA-REYES, David. «Anatomías convergentes. De la prosa a la narración gráfica en *Cuerpos del delito* (2017) de Antonio Altarriba y Sergio García Sánchez», en *Acta literaria*, n.º 66 (2023), p. 67.

¹⁰ INGARDEN, Roman. *La comprensión de la obra de arte literaria*. México, Universidad Iberoamericana, 2005, p. 28.

¹¹ CHUTE, Hillary. *Op. cit.*, p. 112.

¹² INFAME, Kike. «Entrevista a Sergio García», en *CuCo, Cuadernos de cómic*, n.º 6 (2016), pp. 122–124.

¹³ TRABADO CABADO, José Manuel. «Poética del relato multimodal en *Cuerpos del delito*, de Antonio Altarriba y Sergio García», en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 11, n.º 2 (2023), p. 209.

¹⁴ GARCÍA SÁNCHEZ, Sergio. «Entre la investigación y el arte», en *Papeles De Cultura Contemporánea*, n.º 22 (2020), p. 137.

extraérsela de nuevo»¹⁵. Es probable que el resultado de la lectura no sea terapéutico o sanador, pero sí clarificador. *El cielo* interpela y tiene la facultad de estremecer, al ser una obra que no persigue la aprobación, obliga a mirar y a seguir la travesía de un ser herido, una víctima que también va a ser victimario.

Elementos de análisis para la narración multimodal en *El cielo en la cabeza*

En la sistematización del estudio se identifica a la novela gráfica como una narración multimodal. Etimológicamente, lo multimodal es la implicación de algo, un medio o una manifestación artística que implica varios modos, diversas artes, técnicas o formas. Esta tendencia a la hibridación es propia del cómic, que favorece la experimentación y la innovación dentro y fuera de la página, rompe la viñeta o expande los elementos tradicionales de un lenguaje que ha madurado en esos procesos. Cuando Günther Kress y Theo van Leeuwen rastrear la operativa semiótica y la convergencia entre imagen, texto, dibujo y color en el ámbito de la comunicación¹⁶, entran en una perspectiva en la que Charles Forceville examina analizando la visualidad metafórica de los cómics, a través de la multimodalidad en la narrativa gráfica, en un álbum clásico de la *bande dessinée* (BD) francobelga¹⁷. El desarrollo de esta representación multimodal en la narración gráfica es una constante en Sergio García y Altarriba, expresando los diferentes modos de hacer: «de leer o, incluso, de mirar. Esos diferentes modos narrativos [...] se ponen en circulación [...] como marcas formales de esa reorientación lectora que nace de un relato situado en la frontera genérica»¹⁸, evidenciando la unión de dos teóricos que son autores de cómic.

Al analizar *El cielo*, se identifica la competencia investigadora del dibujante dentro de la ilustración y el cómic, profundizando en elementos primitivos anteriores al Renacimiento y acuñando la noción de «espacio expandido de narración y representación»¹⁹, como las técnicas de representación egipcias²⁰ (próximas geográficamente a la historia narrada), cuestiones como la frontalidad figurativa que proyectan una representación distinta de las figuras de perfil, subrayando la simultaneidad de las acciones y la capacidad de los contenedores gráficos que incorporan espacios o paisajes a los que se adaptan los elementos representados. El dibujante trabaja con la hibridación de elementos muy diversos, incorporando en el lenguaje

¹⁵ BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones*. Madrid, Taurus, 2018, p. 233.

¹⁶ KRESS, Gunter y VAN-LEEUVEN, Theo. *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. Londres, Hodder Arnold Publication, 2001.

¹⁷ FORCEVILLE, Charles. «Visual representations of the Idealized Cognitive Model of anger in the Asterix album *La Zizanie*», en *Journal of Pragmatics*, vol. 37, n.º 1 (2005), pp. 69-88.

¹⁸ TRABADO CABADO, José Manuel. *Op. cit.*, p. 196.

¹⁹ GARCÍA SÁNCHEZ, Sergio (2020). *Op. cit.*, p. 143.

²⁰ BORDES CABRERA, Enrique. *Cómic, arquitectura narrativa. Describiendo cuatro dimensiones con dos* [tesis doctoral]. E.T.S. Arquitectura (UPM), 2015, p. 63. Disponible en <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.40067>

del cómic aquellos en los «que no prime la representación cinematográfica»²¹. En su faceta teórica, Sergio García señala que el espacio gráfico en el cómic es un concepto complejo a nivel de representación. Las clasificaciones y tipologías de planos se ven condicionados por otras fórmulas para reproducir el tiempo mediante la narración gráfica, la simultaneidad y los distintos parámetros espaciales y temporales del cómic, los cuales están marcados a su vez por el montaje y el ritmo, combinando las unidades estructurales desde la página a la viñeta u otros recursos textuales²².

A diferencia de *Cuerpos del delito* (2017), aquí el despliegue gráfico no se desborda en un póster ni tampoco se somete del todo al formato de libro tradicional²³. Por ello, su lectura en otros formatos cambia radicalmente la experiencia de la narración, exhibiendo una recepción muy diferente como ocurre si se accede al texto en alguno de los formatos digitales²⁴. Técnicamente, *El cielo* ya es una obra dibujada con una tableta gráfica y enteramente en soporte digital por parte de Sergio García, lo que también sistematiza el trabajo y las posibilidades del mismo. El dibujante y Lola Moral asumen la exigencia de la legibilidad gráfica de Altarriba, optimizan la viabilidad editorial y se adaptan a aplicar su saber hacer en la obra. Al igual que con el título anterior de Altarriba y Sergio García, es evidente la «voluntad de narrar expansivamente [...] supera(ndo) la convención sin que se pierda la legibilidad de un relato icono-textual»²⁵. Esta posición respecto de la legibilidad no responde a una posición conservadora, al contrario, aspira a alcanzar el mayor número de públicos posibles sin rechazar el experimentalismo historietístico. Tanto el guionista como el dibujante y la colorista evidencian la plenitud de un intercambio creativo que sintetiza las cualidades del lenguaje del cómic. La textualización icónica se articula en una correlación de los discursos gráfico-narrativos al servicio de la narración sin renunciar a la capacidad expansiva del medio, mecanizando decenas de recursos que se integran, armonizan y sustituyen a «la viñeta estándar como forma predominante por secuencias gráficas más orgánicas»²⁶.

²¹ INFAME, Kike. *Op. cit.*, p. 123.

²² GARCÍA SÁNCHEZ, Sergio (2020). *Op. cit.*, pp. 23-25.

²³ En cómic, Sergio García siempre ha aplicado «códigos de representación editorial que son viables». *Ibid.*, p. 143. Tal y como demuestra en una de sus más destacadas obras teóricas [*Anatomía de una historieta* (2004)], conceptualiza visualmente las cuestiones del mundo editorial, del que es plenamente consciente, y de la versatilidad de los lenguajes gráficos en un juego metalingüístico tan didáctico como fascinante.

²⁴ GARCÍA-REYES, David (2023). *Op. cit.*, p. 68 puesto que, independiente si es «con un lápiz sobre una pantalla de cristal o [...] con una plumilla sobre el papel, el resultado es el mismo». En GARCÍA SÁNCHEZ, Sergio (2020). *Op. cit.*, p. 140.

²⁵ GARCÍA-REYES, David (2023). *Op. cit.*, pp. 72-73.

²⁶ GARCÍA SÁNCHEZ, Sergio. «El contenedor de historias: una narración multilineal en un espacio gráfico expansivo», en MARÍN VIADEL, Ricardo y ROLDÁN RAMÍREZ, Joaquín Javier (eds.). *Ideas visuales. Investigación basada en artes e investigación artística*. Granada, Universidad de Granada, 2017, p. 241.

En su temprana condición de teórico, Altarriba expone vocacionalmente su ideario experimental también como creador²⁷, considerando que la gran versatilidad de la imagen no es solamente una cuestión de historia o sociología porque ostenta tanto posibilidades teóricas como prácticas y, sobre todo, porque la imagen resulta «incontable en sus elementos»²⁸. Por ello, las conmutaciones, las permutas, las evoluciones gráficas llevan a que la conexión entre el relato argumental y la representación del libro alcance una convergencia prodigiosa en un dialogo icono-textual que rompe con los esquemas tradicionales, siendo plenamente comprensible que «la relación gráfica entre imagen-texto-narración debe formar un todo que funciona visualmente a nivel global y que reticularmente [...] ordena las secuencias de una historia»²⁹.

Además, el estilo gráfico y el color recurren a un modo de representación que evoca patrones que remiten al cubismo. Los artistas fragmentan los elementos o los objetos y las figuras pasan a configurarse como planos multifocales diferenciados, mostrando distintos puntos al mismo tiempo y dentro del mismo espacio. Codifican así dentro del plano un efecto de profundidad, que rompe la perspectiva lineal y aplica un movimiento que emana del dinamismo vectorial que amplifica la dirección y el sentido, explorando el enorme caudal de los lenguajes gráficos en las relaciones espacio-temporales del relato historietístico. En contraste, Sergio García se aleja de la linealidad de la literatura y plantea unos códigos diametralmente distintos a los de un libro escrito, trabajando de forma orgánica. Instintivamente, el dibujante busca y expande los caminos gráficos³⁰ para llegar al tipo de narraciones visuales que le distinguen estilísticamente, a partir de una vectorialidad lectora que proporciona una disposición en la que se plantea una red narrativa multilínea como una direccionalidad visual rupturista con las representaciones convencionales³¹. Por otra parte, la idea de la simultaneidad cinética en algunas de las páginas de *El cielo* muestra la capacidad para abordar una representación que sintetiza distintos segmentos temporales en una misma página o viñeta.

En estos parámetros, se puede observar el valor sociológico del arte y, concretamente, el cómic permite que los autores de *El cielo* desarrollen un espacio ficcional en el que, reforzados por el rigor documental, se confronta el convencionalismo social de Occidente, socavando percepciones ampliamente difundidas. Desde los planteamientos propuestos por la narratología de Iser, el repertorio precedente, las normas sociales e históricas y el contexto sociocultural son puestos en liza en *El cielo*. Sin renunciar a una narración gráfica legible, la obra estudiada se expresa libre y gráficamente de forma experimental, del mismo modo que en *Cuerpos del delito* (2017): «Altarriba considera que la legibilidad es compatible con una

²⁷ GARCÍA-REYES, David. «De la Pintura al Cómic. Proyecciones intermedias en las narraciones gráficas de Antonio Altarriba», en *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 34, n.º 2 (2022), p. 696.

²⁸ 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, p. 106.

²⁹ GARCÍA SÁNCHEZ, Sergio (2000). *Op. cit.*, p. 131.

³⁰ INFAME, Kike. *Op. cit.*, p. 128.

³¹ GARCÍA-REYES, David (2023). *Op. cit.*, pp. 67 y 77.

narración híbrida»³². La problemática que se genera en cuanto a la legibilidad icónica implica además «un determinado trabajo de la memoria, un arte, una representación buscada y apropiada»³³. Así, formalmente Moral, García Sánchez y Altarriba estimulan la reflexión política, sociológica e historiográfica y presentan un método para narrar y representar que reivindica el testimonio, lo que demuestra su habilidad para ir más allá tanto ética como estéticamente. Al liberarse de las restricciones o cautelas de la corrección política, se rompe con el silenciamiento de temas proscritos, ignorados o ambos por los medios de comunicación de masas. La alianza de estos artistas toma el testigo de la literatura social de los últimos siglos. La novela gráfica visibiliza y denuncia situaciones y crímenes, relata lo insondable, lo indecible de ese horror redundante y lacerador que vive África desde hace largo tiempo³⁴, dando testimonio de lo que otras expresiones, ficcionales o documentales no llegan a mostrar.

Uno de los grandes aciertos del libro es el apartado documental³⁵ junto con su impactante carga crítica, representando realidades omitidas con un aparato gráfico que describe y ambienta las geografías e itinerarios migrantes del protagonista y de otros personajes. La obra permite seguir la evolución de un ser humano en su tortuoso viaje desde el corazón de África hasta su llegada a Europa, meta del supuesto porvenir que ofrecen las latitudes del norte.

Relatos estacionales sobre el viaje humano

Desde una perspectiva histórica, las guerras que derivaron en los procesos de descolonización del continente africano han tenido una notoriedad mediática dispar y han sido objeto de atención cuando se han producido mayores tensiones en estos conflictos. La guerra parece un estado perpetuo en África, donde regularmente se suceden acontecimientos trágicos y crímenes de lesa humanidad como la segregación racial del apartheid en Sudáfrica (1948-1991), las situaciones catastróficas de sequía y hambruna extremas como las de Etiopía (1984-1985) o Somalia (1991-1992), los genocidios de tutsis en Ruanda y Burundi (1990-1994), el genocidio en la República Democrática del Congo (1998-2004) tras la

³² *Ibid.*, p. 74.

³³ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontajes del tiempo padecido*. Buenos Aires, Biblos, 2015, p. 15.

³⁴ Siguiendo las constantes de *El corazón de las tinieblas* (1899) de Joseph Conrad, *El cielo* revisita los espacios de esta novela, una implacable denuncia del genocidio congoleño perpetrado por el Imperio belga entre 1885 y 1908 cuyas injusticias y abusos que, por desgracia, siguen vigentes.

³⁵ La labor de asesoría recae en la cooperante Idoia Moreno Olabuenaga, que ejerce de documentalista del proyecto y aparece en el papel de enfermera en la narración. Moreno es la cofundadora de Jambo Congo, una ONG que trabaja en la República Democrática del Congo para paliar el hambre y la violencia que sufre la población congoleña y que también trabaja impulsando infraestructuras para la construcción de establecimientos sanitarios, educativos y suministros hídricos: <https://jambocongoblog.wordpress.com/>. Además de agradecer la labor de la asesora, el libro está dedicado a Denis Mukuwege, ginecólogo y activista congoleño que recibió el Premio Nobel de la Paz en 2018 por su trabajo para erradicar la violencia sexual como arma en los conflictos bélicos. Agradecimiento que es extensivo a la que aparece ejerciendo de sanitaria en la novela gráfica. Véase ALTARRIBA, Antonio, GARCÍA SÁNCHEZ, Sergio y MORAL, Lola. *Op. cit.*, pp. 36-37.

caída de la dictadura cleptocrática de Mobutu Sese Seko (1971-1997) o los sangrientos años del tirano Idi Amin (1971-1979) al frente de Uganda, marcados por un régimen de terror, persecuciones y asesinatos.

Más recientemente, la Primavera Árabe (2010-2013) y las subsiguientes crisis de refugiados que pedían asilo en Europa (2015) han tenido notables consecuencias en los países del Norte de África y en sus fronteras, generando emergencias que Occidente no ha podido ignorar. No obstante, en líneas generales, la realidad es que África sigue siendo un enorme territorio sistemáticamente olvidado y que se suele percibir de forma homogénea, a pesar de que existen más de cincuenta países y miles de etnias repartidas por su geografía. En esta tierra de nadie, origen de la evolución humana, Corachán Cuyás plantea que vivir es el resultado de «una aventura diaria porque buena parte de su gente ni siquiera sabe cómo acabará el día»³⁶; ese es el contexto de Nivek desde el principio hasta el final de la narración.

Desde una perspectiva argumental, el lector puede asociar la trama a los relatos clásicos y a las grandes sagas: se trata de una lectura que comprende el viaje y el tránsito como dinamizadores de la ficción. Un trayecto repleto de aventuras que, tradicionalmente, se orienta hacia el hogar de los héroes como la isla de Ítaca, patria anhelada de Ulises. La realidad de un migrante africano en nuestra contemporaneidad es diametralmente opuesta a la idea de Joseph Campbell del «monomito» y la noción de «la travesía del héroe mitológico»³⁷. El viaje descrito por Campbell es un proceso interior que, al concretarse, permite superar todas las adversidades. En cambio, el viaje de un refugiado es una migración forzosa completamente opuesta al retorno. Es el éxodo, dado que lo que busca es un territorio ignoto y desconocido, un espacio promisorio de porvenir y prosperidad que resulta ser muy diferente de lo que creía. La verdadera odisea del protagonista de la novela gráfica es el reverso del héroe homérico: huir de su país y de los espacios hostiles de África, alejarse de las amenazas que soporta. La letanía final de Nivek al llamar a su madre en la celda de aislamiento tras ser condenado busca mitigar el dolor y el oprobio que ha soportado en su travesía hacia el mundo desarrollado, una evocación umbilical y metafórica del vientre materno como lugar hospitalario que atenúa las penurias, las miserias y le permite albergar alguna esperanza.

En estudios recientes sobre migraciones y cómic se aprecia el proceso hacia un cambio al tratarse de una representación del desplazamiento, reflejando además el posicionamiento ético de los autores a la hora de representar las problemáticas de los migrantes y de sus translaciones³⁸. Igualmente, se verifica que la disposición de las tramas gráficas se constituye a partir de un esquema en el que se observa la transformación del protagonista y, con frecuencia, se presenta una linealidad cronológica del relato en un encadenamiento de

³⁶ CORACHÁN CUYÁS, Manuel. *Historia del África Negra precolonial... la historia que occidente ignoró*. Barcelona, Edicions+Bernat, 2013, p. 13.

³⁷ CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, Fondo de Cultura Económica, 1959, p. 34.

³⁸ NAGHIBI, Nima, RIFKIND, Candida, y TY, Eleanor. «Migration, Exile, and Diaspora in Graphic Life Narratives», en *A/b: Auto/Biography Studies*, vol. 35, n.º 2 (2020), p. 295.

«conflicto, tránsito, frontera y meta»³⁹. No obstante, sin renunciar a una estructura narrativa similar a la del *bildungsroman*, el planteamiento de *El cielo* resulta más complejo, contando con siete capítulos que corresponden a: «Congo», que introduce el origen de los conflictos que desencadenan la huida de Nivek y Joseph; «La Selva», en el que los dos amigos emprenden un largo y accidentado viaje, en el que termina el arco del personaje de Joseph; «La Sabana», que es una etapa de aprendizaje más pausada pero llena de experiencias junto al hechicero Delwa; «El Desierto», estableciendo un vínculo amical con Aisha y momento en el que Nivek refuerza su deseo de llegar a Europa; «Libia», donde el protagonista se ve empujado a volver a matar para vivir, escapando de nuevo y reencontrándose con Aisha, con la que compartirá el objetivo común de marcharse de África y formar una familia; «Mediterráneo» es el penúltimo capítulo y corresponde al momento en el que mueren Aisha y su hijo recién nacido, convirtiéndose el mar en esa frontera que privará a Nivek de esa posibilidad de escape idealizada y feliz; por último, la narración concluye con el desamparo y la soledad de una fría celda de aislamiento al llegar a Europa.

En los primeros instantes, el lector ve cómo brota milagrosamente Nivek desde una hendidura de la tierra tras haber sufrido un derrumbe en la mina de coltán en la que trabaja en situación de semiesclavitud. El protagonista es un niño congoleño de doce años. En estas primeras páginas, el relato entrega una serie de claves, recurre a una secuencialidad más orgánica que funciona casi como el curso sinuoso de un río, donde espacios de luz y de sombra detallan situaciones que van desde el horror más abominable hasta la luminosa esperanza de un destino mejor. Nivek resurge por primera vez de la muerte gracias a su amigo Joseph, que lo rescata de las entrañas de la tierra. Diferentes planos establecen el espacio de la ficción de una manera tangible, efectiva y esencial para adentrarse en la suspensión de incredulidad del relato (FIG. 2). El aparato gráfico aplica trazos de gran precisión geométrica en las anatomías de los personajes y en los paisajes, conjugando una materialidad cromática que subraya la orografía, las cualidades edafológicas, los aspectos vegetales, el precario urbanismo o la naturaleza en su expresión más salvaje, por lo que categoriza un conjunto escenográfico de gran cohesión plástica y narrativa.

El agotamiento que provoca un trabajo de gran carga física lleva al límite a los cuerpos fibrosos esbozados de los niños y concretamente en el protagonista que, desde el principio, se aferra y lucha por su vida. La amenaza mortal de Sifa, el capataz, hace que Nivek se defienda y con un gesto violento da muerte a su agresor, por lo que Wamba —el comandante de la facción de la milicia Raña Mutomboki— decide convertir a Nivek en un niño soldado, un *kadogo*. Nivek acepta este destino para salvar a Joseph, exigiendo a Wamba que su amigo se convierta en cocinero para que él empuñe las armas.

La hechicera Kabusa es el primer personaje femenino⁴⁰ que aparece y la narración gráfica destaca su rol secundario, por la importancia de la iniciación del niño soldado. La intensi-

³⁹ ÁLVAREZ GÓMEZ, Raúl. «Eneas del siglo XXI: narrativas de la crisis migratoria en el cómic publicado en España (2014-2019)», en *Fotocinema*, n.º 21 (2020), p. 258.

⁴⁰ ALTARRIBA, Antonio, GARCÍA SÁNCHEZ, Sergio y MORAL, Lola. *Op. cit.*, pp. 7-9. Desde Nawhia, astuta y sensible integrante de los Baka a la solidaria y tierna Aisha, en el libro aparecen mujeres que sufren como



FIG. 2. Primeras páginas de *El cielo en la cabeza*. ALTARRIBA, Antonio, GARCÍA, Sergio y MORAL, Lola. *El cielo en la cabeza*. Barcelona, Norma Editorial, 2023.

dad de la escena refleja la propia hibridación cultural, con estampas de vírgenes cristianas y un ídolo de madera tachonado con clavos. La capacidad para proyectar el rito y la percusión gráficamente es todo un alarde dramático de recursos gráficos e intensidad, a partir de una estructura que distribuye iconográficamente múltiples elementos, haciendo que converjan de forma integrada. Del mismo modo, en el segundo capítulo se representa un rito con Eyengui, el gran espíritu de la selva⁴¹. Kabusa, Eyengui y el Gran Delwa conectan en el libro al protagonista con el pensamiento mágico africano, un flujo de espiritualidad que dinamiza la narración y reduce los momentos de mayor dramatismo.

Si se piensa en el libro *L'Afrique et l'Europe. Atlas du xxe siècle* (1994) de Philippe Lemarchand, lejos de ser un texto superado, los capítulos que componen *El cielo* compendian ficcionalmente algunas de las cuestiones que aborda Lemarchand⁴². Así, la novela gráfica evidencia la presencia y el abandono de África frente a la colonización europea, una historia

víctimas de un orden patriarcal, pero son capaces de enfrentarse a las más duras condiciones, representando la empatía y el cariño, ofreciendo coordenadas con las que albergar esperanzas.

⁴¹ *Ibid.*, pp. 55-56.

⁴² LEMARCHAND, Phillippe. *Atlas de África*. Madrid, Acento, 2000.

cíclica de oprobio y sumisión, signada indefectiblemente por el comercio y la trata esclavistas. Desde una perspectiva contemporánea, se puede comparar con las migraciones forzadas que se producen en las costas norteafricanas, arrastrando oleadas de seres humanos que se agolpan en las fronteras y en los centros de reclusión migratorios. Lo anterior contrasta con los imaginarios occidentales, ya que en la mayoría de las ocasiones se trata de imágenes idílicas y exóticas de los territorios africanos convertidos al mismo tiempo en oportunidades de negocio.

En la novela gráfica, el protagonista deberá enfrentar los mayores dilemas. Vindu, militar y esbirro de Wamba, exige a Nivek disparar a su madre, a su abuelo y a sus hermanos. Al asesinar a su familia evita su propia muerte, pero carga en su conciencia con la culpa. En la cruda escena posterior, Nivek se verá obligado a engullir los pechos mutilados de su madre muerta: «Son las mismas de las que mamaste siendo niño... las que te dieron tu primer alimento...»⁴³, afirma el execrable Vindu. Este acto caníbal y abyecto lleva al protagonista a alimentar un profundo odio hacia los militares que comandan la guerrilla y le empuja a sobrevivir y a preparar su venganza. La obra presenta a hombres y mujeres como víctimas de la violencia, siendo sus cuerpos profanados y abusados. La ira con la que se ejerce la violencia contra la mujer es particularmente cruenta, desde la mutilación *post mortem*, la violación o el asesinato. Los actos traumáticos que sufren los personajes perpetúan la miseria material y moral de las sociedades africanas, pero además los seres humanos que soportan estas situaciones están marcados por heridas físicas y traumas psicológicos. Así, lo abyecto parece tomar un cariz diametralmente más perturbador y salvaje cuando se observan los cuerpos violentados de los niños, las mujeres y los hombres del continente africano. La representación de los cuerpos desnudos y forzados de las mujeres se manifiesta como el culmen de lo extremo. Los cuerpos son mostrados cromáticamente en negro, como la sangre de los muertos y los heridos, como una especie de fundido a negro que intenta amortiguar el espanto y el horror de estos actos. El apetito homicida de los mandos militares no se sacia con la violación cometida contra una mujer de sus oponentes, los milicianos Mai-Mai. Vindu asesina cruelmente a la mujer a la que Nivek ha simulado violar, una acción tan desmedida que hace que el protagonista sea incapaz de entender tanta barbarie⁴⁴.

El control de las minas de coltán en la región de Kivu del Sur es la razón de ser de los distintos grupos militares que operan en la región, que son apoyados por las diferentes potencias interesadas en el codiciado mineral. Se trata de un compendio geopolítico a través de una secuencia de veinticuatro viñetas en el que dos representantes de una empresa china, un caucásico y un asiático, regatean con los corruptos políticos congoleños la venta del coltán y están flanqueados por Wamba y sus hombres, que obtendrán la parte más exigua de los beneficios. La transacción escenifica de forma palmaria las prácticas poscoloniales a partir del agravamiento de estas luchas sinsentido⁴⁵. De este modo, se puede seguir manteniendo

⁴³ ALTARRIBA, Antonio, GARCÍA SÁNCHEZ, Sergio y MORAL, Lola. *Op. cit.*, p. 12.

⁴⁴ *Ibid.*, pp. 28-29.

⁴⁵ MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Barcelona, Editorial Melusina, 2011, p. 82.

a: «bandas de guerreros con una apariencia de aparato civil y de poder de coacción a la vez que se participa en redes internacionales (formales e informales, de circulación interestatal de divisas y riquezas (marfil, diamantes, madera, minerales...))»⁴⁶. La guerra facilita la adquisición de las materias primas en África, una práctica de latrocinio que redundará en el interés de las grandes corporaciones multinacionales y empobrece aún más a los países africanos (FIG. 3).

Como señalaba Bill Freund, dentro de un enfoque vinculado al materialismo histórico⁴⁷, la lectura que se puede hacer del desarrollo del continente está caracterizada por el establecimiento de una sociedad de clases particularmente jerárquica. Estos procesos son desiguales y dependen de cada nación africana, pero la inexistencia de equidad y la ausencia de derechos sociales y humanos básicos constituye una constante. A las violencias raciales, sociales, bélicas, políticas y económicas le acompaña el hambre, el mayor vacío de las sociedades africanas⁴⁸ después de la descolonización continental iniciada a mediados del siglo xx. La historia de *El cielo* ambienta muchas de las circunstancias que asolan África.

No resulta raro que Nivek y Joseph encuentren su oportunidad para escapar durante una emboscada. Después de vengarse de Vindu, los dos amigos se adentran en la selva de no-



FIG. 3. Lecciones geopolíticas en *El cielo en la cabeza*. ALTARRIBA, Antonio, GARCÍA, Sergio y MORAL, Lola. *El cielo en la cabeza*. Barcelona, Norma Editorial, 2023, p. 31.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁷ FREUND, Bill. *The making of contemporary Africa: the development of African society since 1800*. Londres, MacMillan, 1984.

⁴⁸ FAGE, John Donnelly. *A history of Africa*. Londres, Routledge, 1995, p. 529.

che y marchan hacia el Hospital de Panzi, cerca de Bukavu, en el que ejerce el Doctor Mukwege. La breve aparición de Mukwege ofrece una posibilidad para sanar las heridas de la violencia, las secuelas físicas y las psicológicas⁴⁹. El aprendizaje de Nivek por alejarse de la espiral de violencia en la que ha crecido resulta accidentado, pues no está interesado en ningún oficio y la terapia de grupo con otros *kadogos* tampoco satisface sus expectativas. Es en la clase de Geografía donde Nivek aprende que el Congo era territorio colonial belga y también cómo en la actualidad Europa, Estados Unidos o China ejercen el control económico y político del mundo, perpetuando la miseria y el hambre de los países en desarrollo. El antiguo niño soldado se marca el objetivo de marchar hacia el norte y desea huir de su país, al que considera maldito, y prevé establecerse en Europa. En este segmento, el dibujante juega con los límites de la página y la viñeta, intercalando cuerpos y volúmenes en penumbra, posibilitando contrastes lumínicos y cromáticos, jugando con la perspectiva y la escenografía tanto en espacios interiores como exteriores. El uso del negro para la sangre es una elección que diluye la crueldad de las matanzas, una violencia tan explícita que Sergio García y Lola Moral intentan representarla en composiciones casi escultóricas que congelan la muerte. A pesar del movimiento que confieren a muchas de las escenas, los artistas captan esos momentos con una gravedad solemne, enfatizando la importancia y dureza de situaciones despojadas de cualquier sesgo de complacencia.

En «La selva» toda la enorme tensión dramática acumulada en el primer capítulo se reduce. La apertura del episodio resume gráficamente cómo los dos amigos avanzan por la densa vegetación selvática⁵⁰. La copa de un árbol va a servir de refugio para Nivek y Joseph desde donde se despliega el marco de viñetas de la trama, al igual que la disposición de los troncos de los árboles en las primeras páginas del capítulo. Los lazos de amistad y aventura se estrechan como el ramaje. El trayecto por la selva les aporta algunas lecciones de supervivencia hasta que encuentran a la tribu Baka, una etnia pigmea. La hospitalidad de este pueblo hace que, durante un tiempo, los dos amigos permanezcan en el poblado. La articulación gráfica se organiza con los dibujos-trayectos del dibujante, asignando un orden a la lectura⁵¹. De lo anterior, se eliden las estructuras que restringen las posibilidades de relación espacio-temporal de la narración gráfica y se fortalece el seguimiento de la historia, apostando por un lector activo e inmersivo. El azar al terminar la etapa de la selva se cierra con el sinuoso y escamado cuerpo de una mamba negra que muerde mortalmente a Joseph. El amigo de Nivek, faro moral de la trama hasta ese momento, le pide que le quite la vida para no sufrir. Tras cumplir el ruego de Joseph, el protagonista duerme junto al cadáver y a la mañana siguiente le entierra, haciéndose una herida con el machete con la que riega la improvisada tumba, símbolo del vínculo que les une para siempre⁵².

⁴⁹ ALTARRIBA, Antonio, GARCÍA SÁNCHEZ, Sergio y MORAL, Lola. *Op. cit.*, p. 37.

⁵⁰ *Ibid.*, pp. 28-29.

⁵¹ GARCÍA SÁNCHEZ, Sergio (2000). *Op. cit.*, p. 91.

⁵² ALTARRIBA, Antonio, GARCÍA SÁNCHEZ, Sergio y MORAL, Lola. *Op. cit.*, p. 70-72.

«La Sabana» es el tercer capítulo y donde se muestra la madurez alcanzada por Nivek en su tránsito por África. El protagonista sobrevive como puede cazando animales con el machete y la cerbatana. Cuando se encuentra con el Gran Delwa, el hechicero se presenta como el más poderoso sanador al oeste del Lago Chad. En el diálogo que mantienen, Nivek le cuenta que quiere llegar a Europa porque «en África no hay futuro... y yo quiero futuro para mí y mis hijos...»⁵³. El protagonista expresa sus anhelos y los proyecta más allá de la huida, algo que hasta ese momento no pensaba. Durante cierto tiempo, el joven acompaña como ayudante al Gran Delwa. De este modo, llegan a Babungo, un territorio en el noroeste de Camerún donde tendrán que atender a Zafóa III, un monarca de

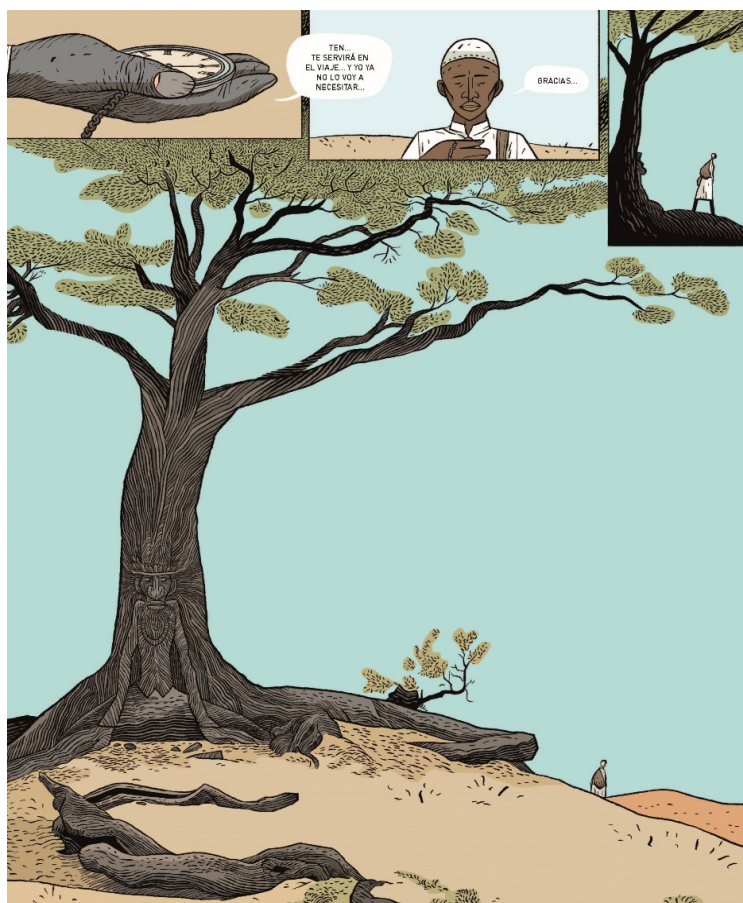


FIG 4. El Gran Delwa se une a Tokoto. ALTARRIBA, ANTONIO, GARCÍA, Sergio y MORAL, Lola. *El cielo en la cabeza*. Barcelona, Norma Editorial, 2023, p. 92.

este singular y pequeño reino africano. Junto al hechicero, Nivek aprende valiosas lecciones sobre la crueldad, la codicia y la ambición encarnadas por Abakar, el hijo primogénito del rey enfermo, sediento de poder. También apreciará el gobierno justo que representa Adoum, el hijo predilecto de Zafóa al suceder a su padre. Al no haber podido salvar la vida del soberano de Babungo, Delwa asume que su final ha llegado, acompaña a Nivek a las puertas del desierto y se deja morir sentado en un viejo árbol después de darle su reloj de bolsillo. En una lírica imagen, el protagonista se aleja y el hechicero pasa a formar parte del tronco de Tokoto, una vieja acacia de copa plana (*Acacia tortilis*) que tiene cientos de años (FIG. 4).

En el cuarto capítulo, «El Desierto», Nivek atraviesa el desierto del Sahara a través del Chad. Durante las primeras páginas de este segmento, el antiguo niño soldado emplea la experiencia que ha adquirido, sobreviviendo a la implacable y rigurosa climatología del de-

⁵³ *Ibid.*, p. 77.

sierto, abrasador y sofocante por el día y gélido durante la noche. La falta de recursos hará que el joven llegue casi al límite de sus fuerzas hasta que se encuentra con una caravana de migrantes que marcha hacia Libia. La mayoría del grupo ha pagado por el viaje y no ve con buenos ojos a Nivek, pero la intercesión de Aisha, la única mujer del grupo y originaria de Sudán, hará que el agotado viajero pueda proseguir su periplo. Aisha demuestra una gran generosidad, prestándole algunas de sus ropas para protegerse y cediéndole la mitad de su comida y su agua. Para sobrevivir, el protagonista realiza incisiones en el camello que lleva la expedición y tanto la chica como él sorben la sangre sin llegar a desangrar al animal. Después de algunas jornadas, llegan a las estribaciones del Monte Akakus, al oeste de Libia, donde les espera un camión que los llevará a Trípoli. Sin embargo, el camión los traslada a Misrata, al noroeste de Libia, no para emprender el camino a Europa, sino para venderlos como esclavos en un mercado de trata de personas.

La novela gráfica de Altarriba, García Sánchez y Moral se opone a la historia oficial o a los relatos oficialistas puesto que, en la mayoría de los casos, la cobertura mediática ignora sistemáticamente lo que pasa en estos lugares del mundo. La naturaleza virgen también se da cita en los paisajes de la narración, pero en ningún momento se pierde de vista que, en la selva o en la sabana, la vida del ser humano está amenazada por la fauna salvaje y, sobre todo, por otros congéneres que otorgan escaso valor a la vida de sus semejantes.

Durante el quinto capítulo, «Libia», Nivek y Aisha se separan al ser vendidos en el mercado de esclavos de Misrata. También será vendido Omán, un insolidario imán de Yemén. A Nivek lo compra un empleado de Tarek Bashir, el hombre más poderoso de la ciudad. El antiguo *kadogo* evita convertirse en esclavo sexual de Bashir, pero tendrá que luchar en los combates a muerte organizados por su amo. Estos sangrientos espectáculos harán que Nivek se entrene día y noche siguiendo las indicaciones de Mahmoud, otro luchador egipcio. En una ágil sucesión de viñetas, que funciona como elipsis, el protagonista obtiene sucesivas victorias ante distintos oponentes —esclavos como él— de Nigeria, Camerún o Uganda, evidenciando su afán por sobrevivir y su capacidad para el combate (FIG. 5). Cuando le toca luchar contra Mahmoud, sabiendo que les espera la muerte, convence a su compañero para escapar de la jaula. Con gran rapidez y astucia, se hacen con el dinero de las apuestas y escapan desnudos a la calle. Tras conseguir ropa, se reparten el botín y se despiden. Con el dinero, Nivek paga su pasaje para Europa y, mientras espera junto a otros migrantes en un edificio próximo al puerto a que salga su embarcación, se reencuentra con el huraño Osmán y con Aisha. La mujer, embarazada, ha sido explotada sexualmente. Ante esta situación, se siente feliz al reencontrarse con el joven congoleño, pidiéndole mantener relaciones con la creencia de que su bebé se convertirá en el hijo de Nivek. De este modo, el protagonista pierde su virginidad y estrecha su relación con Aisha. Gracias a la secuencialidad dimensional de una gran viñeta central, vemos cómo los dos personajes mantienen un acto sexual, que es como una escena esperanzadora y que contrasta con la carga sexual violenta del primer capítulo⁵⁴.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 118.

En «Mediterráneo», el sexto capítulo, los acontecimientos se desbordan. La expedición de los migrantes parte rumbo a Italia y se encuentra en alta mar bajo el control de las mafias. La precaria lancha parcheada excede su capacidad y la inseguridad de los migrantes se acrecienta. Durante la navegación, Osmán, al ver a Aisha embarazada, acusa a la mujer de portar mala fortuna por haberse prostituido. Nivek defiende a Aisha, afirmando que es su mujer y que el bebé es suyo. En la agitación de la travesía, el parto se adelanta, Aisha da a luz y da de mamar al recién nacido. En medio de una tormenta, un forcejeo entre el responsable de la embarcación y un pasajero provoca un disparo que revienta la lancha. El mar se cobra la vida de muchos naufragos, entre los que se encuentran Aisha y el bebé. En la superficie, agarrados a los restos de la barca, resisten tres personas, entre ellos, Nivek. Un barco humanitario les rescata y se dirige al puerto de Valencia, el único que ha dado permiso a los refugiados recogidos en el mar. Antes de llegar al puerto, Nivek y otro migrante tunecino consiguen saltar antes de que las autoridades migratorias suban a la nave.

En «España», el último capítulo, Nivek sobrevive como mantero en la Gran Vía madrileña, vendiendo falsificaciones de bolsos. Un compañero le dice que debe aprender a vender y que no le engañen. Para el migrante, se trata de un contexto desconocido porque «en Europa un guerrero no tiene nada que hacer... Aquí solo se compra... y se vende... El dinero es lo único que importa»⁵⁵. Al ser perseguido por un policía municipal, se resiste y en el forcejeo

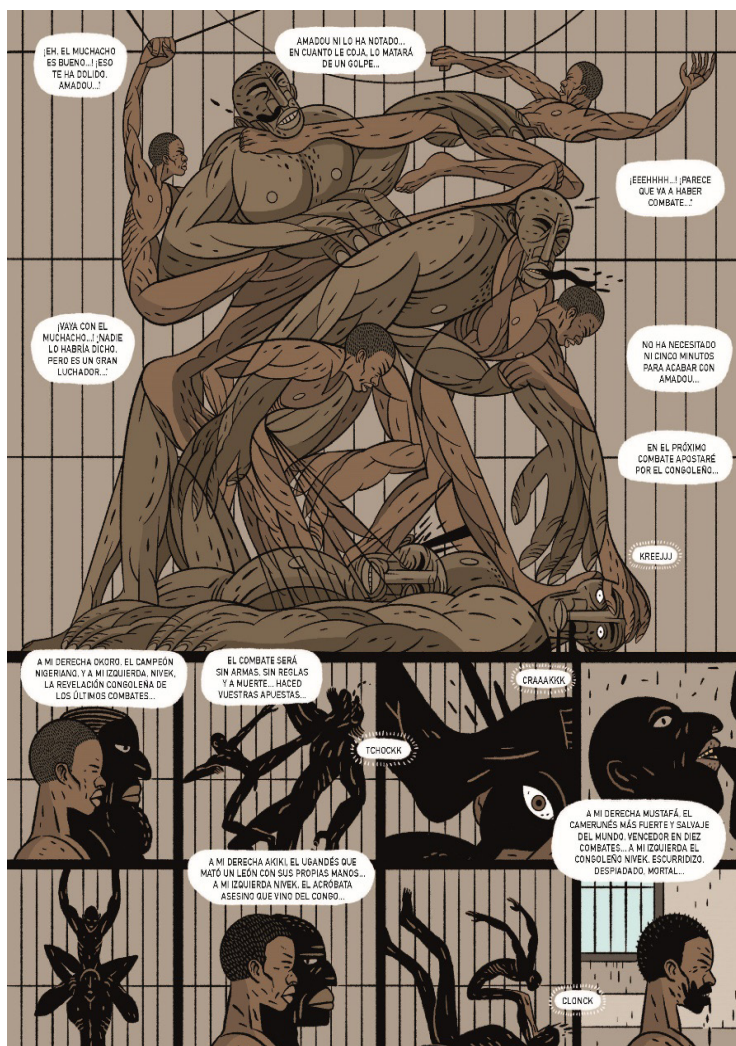


FIG. 5. Nivek lucha por su vida en la jaula en *El cielo en la cabeza*. ALTARRIBA, Antonio, GARCÍA, Sergio y MORAL, Lola. *El cielo en la cabeza*. Barcelona, Norma Editorial, 2023, p. 114.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 77.

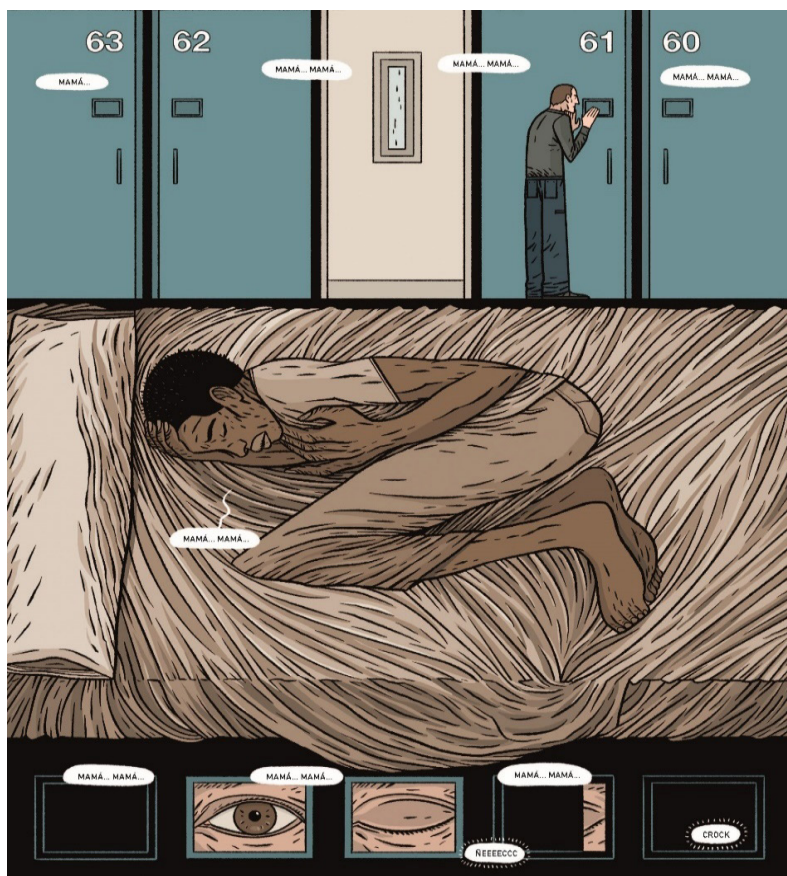


FIG. 6. Final de un viaje, inicio de una condena. ALTARRIBA, Antonio, GARCÍA, Sergio y MORAL, Lola. *El cielo en la cabeza*. Barcelona, Norma Editorial, 2023, p. 133.

jeo el agente queda parapléjico y Nivek es herido. Condenado a doce años de prisión, en las últimas páginas, un funcionario de prisiones conduce al joven a un módulo de aislamiento en la prisión. El relato se cierra con el cuerpo encogido del protagonista en el camastro de la celda, mientras llama reiteradamente a su madre (FIG. 6). En este clímax final, se confirma que esta suerte de héroe/antihéroe es una víctima, en su realidad más palpable «yace su peripecia, la revelación del desenlace», pues al silenciarse «la indignación y la ira, que nos obligan a la acción [...], la forma de [mitigar el desamparo] es el lamento, que surge a partir de cualquier recuerdo»⁵⁶.

En *El cielo* la idea de frontera junto con la secuenciación de Sabana-Desierto-Mediterráneo representa un peaje vital, puesto que se trata de «necrofronteras». Acudiendo a la noción de necropolítica⁵⁷, la novela gráfica incide en abordar no solamente el neocolonialismo, sino la consolidación sistémica de unas estructuras que refuerzan al capitalismo global y la mercantilización de estructuras que condicionan la libertad de movimiento y la aspiración de alcanzar una vida mejor. Altarriba, García y Moral describen una diáspora a través del continente africano, un «espacio de excepción» que es el que define Dominic Davies⁵⁸ cuando habla de la frontera entre Estados Unidos y México, lindes equivalentes a los límites entre África y Europa, funcionando casi como lugares de suspensión de la legalidad y de los derechos humanos. Las narraciones gráficas que abordan estos relatos denuncian

⁵⁶ ARENDT, Hannah. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1990, p. 31.

⁵⁷ MBEMBE, Achille. *Op. cit.*

⁵⁸ DAVIES, Dominic. «Dreamlands, Border Zones, and Spaces of Exception: Comics and Graphic Narratives on the US-Mexico Border», en *A/b: Auto/Biography Studies*, vol. 35, n.º 2 (2020), pp. 383–403.

las violencias sobre los migrantes y las acciones políticas a uno y otro lado de las fronteras, junto con la vigilancia y el control con la misión de evitar que los migrantes consigan llegar o establecerse en los territorios de los mismos estados que se aprovechan de los recursos o de la mano de obra africana.

Para una discusión: sellando escenas y proyectando esperanzas

Hay una historia antes de la llegada de los europeos a África en la que se puede encontrar una enorme cantidad de organizaciones tribales, reinos e imperios muy distintos. Colectivos humanos diversos fueron esquilados en una metódica depredación que les convirtió en mercancía y moneda de cambio. Resulta muy complicado intentar cambiar cómo se han contado los procesos que tienen que ver con África, puesto que los imaginarios que se instalan e imperan en los medios de comunicación de masas son persistentes, escuetos y simplificadores, actos de reduccionismo rampante plenamente asentados.

Desde la crítica poscolonial pueden apreciarse con un recorrido secular, puesto que «las topografías reprimidas de la crueldad (plantación y colonia, en particular) [...] sugieren que el poder de la muerte nubla las fronteras entre resistencia y suicidio, sacrificio y redención, mártir y libertad»⁵⁹. Por lo anterior, el arte y, específicamente, el cómic puede asumir un modo distinto de mirar y ofrecer otras formas de pensar. No se pretende que la ficción sustituya a la información, sino demostrar que el acceso que se da a los lectores sobre ciertas geografías y situaciones ignoradas con frecuencia, señalan el interés de muchos autores por intentar mostrar aquello que se omite. Así, este trabajo se sitúa en las coordenadas planteadas por otras investigaciones que se han ocupado de las representaciones historietísticas de las fronteras y los conflictos derivados de las crisis migratorias en Norteamérica⁶⁰, también de los estudios sobre obras gráficas en torno a la crisis de los refugiados del Mediterráneo llegados a Europa, tras los conflictos latentes de Libia y Siria⁶¹.

Con el estudio de las representaciones de las migraciones y de la crítica poscolonial a través de la novela gráfica, se puede establecer y determinar tanto la expresividad lírica de sus imágenes, epatantes y épicas en muchos pasajes, como la capacidad única de concretar una estética vinculada necesariamente al posicionamiento ético de sus creadores frente al tablero de las realidades sociales y la geopolítica contemporánea. Al señalar las implicaciones occidentales en relación a la cultura del abuso junto con el acercamiento a los «paisajes

⁵⁹ MBEMBE, Achille. *Op. cit.*, p. 75.

⁶⁰ CASTILLEJA, Diana. «Delinear la frontera México-Estados Unidos: Cinco propuestas desde la narrativa gráfica y el cómic», en *Ocnos*, vol. 22, n.º 1 (2023). Disponible en https://doi.org/10.18239/ocnos_2023.22.1.332

⁶¹ VILCHES FUENTES, Gerardo. «La fotografía como viñeta: un análisis de La grieta de Guillermo Abril y Carlos Spottorno», en GRACIA LANA, Julio Andrés, ASIÓN SUÑER, Ana y RUIZ CANTERA, Laura (coords.). *Dibujando historias: el cómic más allá de la imagen*. Zaragoza, Pressas de la Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 503-512; CHIROL, Anouk. «Frontières géographiques et frontières génériques: “La Fissure” de Guillermo Abril et Carlos Spottorno (2016)», en LLOZE, Évelyne y MARIGNO, Emmanuel (eds.). *Approches comparatistes intermédiales et interculturelles: Vingt-cinq ans de recherche interdisciplinaire au CELEC*. París, Orbis Tertius, 2021.

relacionales» y a la territorialización de la que se sirve la narración gráfica, se distingue una representación intersubjetiva e inmersiva en cuanto a lo que supone afectiva y éticamente el relato⁶², algo que, necesariamente, es el resultado de la orientación de sus autores.

El cielo invita a reflexionar en torno a la independencia política del continente africano, que puede ser una realidad más o menos discutible a tenor de las dificultades de la diplomacia internacional para alcanzar la paz⁶³, pero que, desde hace décadas, no parece obtener los resultados esperados. Igualmente, la novela gráfica evidencia que la emancipación, la autonomía, la soberanía completa de los pueblos africanos está muy lejos de producirse, al constituirse como un proceso que sigue latente en un contexto de crisis humanitarias y conflictos bélicos marcados por la violencia, el hambre, la enfermedad, la corrupción y el expolio de los recursos por parte de agentes extranjeros. La noción de que vivimos en un mundo fronterizo, como señalaba Salman Rushdie, expresa cómo el continente africano es un lugar codiciado, violentado por sus mismas fronteras, tan forzosas como intangibles. Son un reflejo de las herencias coloniales alimentadas por los interesados equilibrios del tablero internacional, más atentos a sus dependencias económicas que a rebajar su mala conciencia respecto a poblaciones y gentes que consideran subalternos.

La indefinición que describe el errático deambular de Nivek, fruto de su desconocimiento o frágil orientación, no impide que su energía sea doblegada por las adversidades. Siempre hacia el norte, el sinuoso itinerario del protagonista expresa una metáfora materializada en la voluntad humana en pos de un horizonte mejor. Como si se tratase de una parábola, el protagonista huye del apocalipsis. El hambre, la guerra, la enfermedad y la muerte empujan a Nivek en su periplo hacia la supuesta tierra de promisión que es Europa. Lejos de ser un relato desesperanzado, *El cielo* traza un deslumbrante y perturbador relato, ofreciendo una visión de África y sus gentes alejada de estereotipos en torno a niños soldados y guerras interminables.

Habitualmente, mujeres, hombres o niños africanos son presentados de forma estereotipada, reduciéndolos a inmigrantes ilegales que arriban a las costas de Europa bajo mensajes xenófobos que recurren al miedo y a la ignorancia respecto de los otros. Pocas veces un cómic tiene la capacidad de interpelar y estremecer, de construir una narración lúcida y desoladora que agita el espíritu crítico y traspasa las fronteras lejanas, los paisajes naturales y las geografías humanas.

Desde un análisis estético, el aparato gráfico acredita la competencia de Sergio García y Lola Moral en la trama ideada por Antonio Altarriba por la destreza en el dibujo y la incorporación de herramientas digitales⁶⁴. Estas añaden soluciones estéticas y narrativas al relato

⁶² NAGHIBI, Nima, RIFKIND, Candida, y Ty, Eleanor. *Op. cit.*, p. 296.

⁶³ COPSON, Raymond W. *Africa's wars and prospects for peace*. Estados Unidos, M. E. Sharpe, 1994, p. 182.

⁶⁴ BORDES CABRERA, Enrique. *Cómic, arquitectura narrativa. Describiendo cuatro dimensiones con dos* [tesis doctoral]. E.T.S. Arquitectura (UPM), 2015, p. 208. Disponible en <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.40067>

historietístico, que se enriquece con un catálogo de unidades estructurales que podrían funcionar por sí mismas, pero que están perfectamente integradas dentro de la narración.

Las producciones culturales y, en este caso, la ficción gráfica no tiene que ser un medio propositivo para encontrar soluciones a la barbarie o a los problemas de África, pero si puede abrir un espacio para la capacidad crítica. De esta manera, la obra de Moral, García Sánchez y Altarriba ofrece algunas certezas y, sobre todo, cuestiona la percepción de esos otros que llegan a nuestras fronteras, que buscan la protección en nuestras calles, aspirando a oportunidades que tuvimos, las que un día también anhelamos. Personas en las que mirarse, esos otros con sus circunstancias, que son espejo de lo que fuimos, reflejo de lo que somos y de lo que seremos porque esos otros también somos nosotros.

Bibliografía

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

—GARCÍA, Sergio y MORAL, Lola. *El cielo en la cabeza*. Barcelona, Norma Editorial, 2023.

ÁLVAREZ GÓMEZ, Raúl. «Eneas del siglo XXI: narrativas de la crisis migratoria en el cómic publicado en España (2014-2019)», en *Fotocinema*, n.º 21 (2020), pp. 243-266. Disponible en <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.vi21.10007>

ARENDT, Hannah. *Hombres en tiempos de oscuridad*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1990.

BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones*. Madrid, Taurus, 2018.

BORDES CABRERA, Enrique. *Cómic, arquitectura narrativa. Describiendo cuatro dimensiones con dos* [tesis doctoral]. E.T.S. Arquitectura (UPM), 2015. Disponible en <https://doi.org/10.20868/UPM.thesis.40067>

CAMPBELL, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México, Fondo de Cultura Económica, 1959.

CASTILLEJA, Diana. «Delinear la frontera México-Estados Unidos: Cinco propuestas desde la narrativa gráfica y el cómic», en *Ocnos*, vol. 1 n.º 22 (2023). Disponible en https://doi.org/10.18239/ocnos_2023.22.1.332

CHIROL, Anouk. «Frontières géographiques et frontières génériques: "La Fissure" de Guillermo Abril et Carlos Spottorno (2016)», en LLOZE, Evelyne y MARIGNO, Emmanuel (eds.). *Approches comparatistes intermédiales et interculturelles: Vingt-cinq ans de recherche interdisciplinaire au CELEC*. París, Orbis Tertius, 2021, pp. 283-300.

- CHUTE, Hillary. «Comics Form and Narrating Lives», en *Profession*, n.º 1 (2011), pp. 107-117. Disponible en <https://www.jstor.org/stable/41714112>
- COPSON, Raymond W. *Africa's wars and prospects for peace*. Estados Unidos, M. E. Sharpe, 1994.
- CORACHÁN CUYÁS, Manuel. *Historia del África Negra precolonial... La historia que Occidente ignoró*. Barcelona, Edicions+Bernat, 2013.
- DAVIES, Dominic. «Dreamlands, Border Zones, and Spaces of Exception: Comics and Graphic Narratives on the US-Mexico Border», en *A/b: Auto/Biography Studies*, vol. 35, n.º 2 (2020), pp. 383-403. Disponible en <https://doi.org/10.1080/08989575.2020.1741187>
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Remontajes del tiempo padecido*. Buenos Aires, Biblos, 2015.
- FAGE, John Donnelly. *A history of Africa*. Londres, Routledge, 1995.
- FORCEVILLE, Charles. «Visual representations of the Idealized Cognitive Model of anger in the Asterix album *La Zizanie*», en *Journal of Pragmatics*, vol. 37, n.º 17 (2005), pp. 69-88. Disponible en <https://doi.org/10.1016/j.pragma.2003.10.002>
- FREUND, Bill. *The making of contemporary Africa: the development of African society since 1800*. Londres, MacMillan, 1984.
- GARCÍA-REYES, David. «De la Pintura al Cómic. Proyecciones intermediales en las narraciones gráficas de Antonio Altarriba», en *Arte, Individuo y Sociedad*, vol. 34, n.º 2 (2022), pp. 683-702. Disponible en <https://doi.org/10.5209/aris.75237>
- «Anatomías convergentes. De la prosa a la narración gráfica en *Cuerpos del delito* (2017) de Antonio Altarriba y Sergio García Sánchez», en *Acta literaria*, n.º 66 (2023), pp. 61-80. Disponible en <http://dx.doi.org/10.2939/al66-4acdg10004>
- GARCÍA SÁNCHEZ, Sergio. *Sinfonía gráfica. Variaciones en las unidades estructurales y narrativas del cómic*. Barcelona, Glénat, 2000.
- *Anatomía de una historieta*. Madrid, Sins Entido, 2004.
- «El contenedor de historias: una narración multilineal en un espacio gráfico expansivo», en MARÍN VIADEL, Ricardo y ROLDÁN RAMÍREZ, Joaquín Javier (eds.). *Ideas visuales. Investigación basada en artes e investigación artística*. Granada, Universidad de Granada, 2017, pp. 240-251.
- «Entre la investigación y el arte», en *Papeles de Cultura Contemporánea*, n.º 22 (2020), pp. 129-145. Disponible en <https://doi.org/10.30827/pcc.v0i22.15610>

GROENSTEEN, Thierry. *Sistema de la historieta*. Santiago, Nauta Colecciones Editores, 2021.

INFAME, Kike. «Entrevista a Sergio García», en *CuCo, Cuadernos de Cómic*, n.º 6 (2016), pp. 120–133. Disponible en <https://doi.org/10.37536/cuco.2016.6.1154>

INGARDEN, Roman. *La comprensión de la obra de arte literaria*. México, Universidad Iberoamericana, 2005.

ISER, Wolfgang. *El acto de leer. Teoría del efecto estético*. Madrid, Taurus, 1987.

KRESS, Gunter y VAN-LEEUVEN, Theo. *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. Londres, Hodder Arnold Publication, 2001.

LEMARCHAND, Phillippe. *Atlas de África*. Madrid, Acento, 2000.

LUQUE GUERRERO, Eduardo. «La guerra por el Coltán», en *El viejo topo*, n.º 252 (2009), pp. 70–75.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Barcelona, Editorial Melusina, 2011.

NAGHIBI, Nima, RIFKIND, Candida, y TY, Eleanor. «Migration, Exile, and Diaspora in Graphic Life Narratives», en *A/b: Auto/Biography Studies*, vol. 2, n.º 35 (2020), pp. 295–304. Disponible en <https://doi.org/10.1080/08989575.2020.1738081>

TRABADO CABADO, José Manuel. «Poética del relato multimodal en *Cuerpos del delito*, de Antonio Altarriba y Sergio García», en *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, vol. 11, n.º 2 (2023), pp. 193–216. Disponible en <https://doi.org/10.37536/preh.2023.11.1.1509>

VILCHES FUENTES, Gerardo. «La fotografía como viñeta: un análisis de La grieta de Guillermo Abril y Carlos Spottorno», en GRACIA LANA, Julio Andrés, ASIÓN SUÑER, Ana y RUIZ CANTERA, Laura (coords.). *Dibujando historias: el cómic más allá de la imagen*. Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza, 2021, pp. 503–512.