



Historias y viñetas, una versión del pasado traumático. Carlos Giménez: variaciones entre España y Argentina¹

Néstor Bórquez

Universidad Nacional de la Patagonia Austral

Resumen

El artículo focalizará especialmente en el trabajo gráfico de Carlos Giménez, historietista madrileño que ha utilizado sus viñetas para representar la vida española desde la Guerra Civil hasta el fin del franquismo, atravesado por su experiencia vital. *36-39 Malos tiempos*, pero sobre todo *Paracuellos* y *Barrio* forman parte de su historia personal durante la Guerra Civil y el franquismo. En Argentina, los casos de autores como Mariano Grassi o María Delia Lozupone y Rafael Cippolini plantean desde otro enfoque generacional y estilístico la misma mirada intimista frente a la dictadura argentina. Este trabajo buscará establecer un diálogo entre estas manifestaciones tratando de analizar el entramado entre la historia y su representación en viñetas.

Palabras clave: *historieta – Guerra Civil – Dictadura militar argentina – Carlos Giménez – infancia*

¹ Este trabajo se inscribe en el marco de los siguientes proyectos: PICT Bicentenario-2010-2504, "Letras sin libro. Literatura española en soporte prensa: mestizaje, intermedialidad, canon, legitimación. Proyecciones del articulismo en la novela del siglo XXI", AGENCIA-FONCyT, dirigido por Raquel Macciuci, y 29/A264 Universidad Nacional de la Patagonia Austral: "Literatura e intermedialidad: montaje y mestizajes en la narrativa española contemporánea", dirigido por Juan Ennis.



Abstract

The following paper shall focus especially on the work of Carlos Giménez, a comic author from Madrid who attempts to represent there Spanish daily life from Civil War times up to the end of the Francoist regime –and his own life experience displays there an unavoidable reference point: 36-39 *Malos tiempos*, but mostly *Paracuellos* and *Barrio* are part of his own life story during the Civil War and the Francoist regime. In Argentina, authors such as Mariano Grassi or María Delia Lozupone and Rafael Cippolini try a similar intimist gaze upon the representation of dictatorship times in Argentina. This paper shall seek to establish a dialogue between these manifestations, attempting thereby to analyze the intimate plot of history and representation in these comic books.

Keywords: *comic – Civil War – Military Dictatorship in Argentina – Carlos Giménez – childhood*



Leopoldo, Mandrafina – Saccomanno (Revista Fierro)

Desde hace varios años, el estudio y análisis de la historieta –tebeo, cómic, novela gráfica– ha manifestado un auge cada vez más notorio,

palpable en la proliferación de convenciones, congresos, publicaciones, tesis doctorales y páginas web no sólo de revistas especializadas de este género que se encargan de su difusión, sino desde el ámbito académico que las comienza a incluir como un formato más en el estudio de la historia de la cultura. El ejemplo paradigmático de *Maus*, de Art Spiegelman, es pertinente por la multiplicidad de obras críticas que la han puesto en el centro de su análisis pero además porque vino a plantear una serie de debates temáticos y formales como los del cómic y las diversas formas de la representación de la historia o el caso del relato autobiográfico de los hechos traumáticos del pasado, entre otros². En sintonía con este ejemplo, existen casos similares en España y Argentina, con historietas que tienen como eje el rescate y plasmación de la propia experiencia o tomada de testimonios de supervivientes.

Luego de un breve estudio sobre la historieta y los debates más relevantes en torno a su metodología, historia y evolución, el trabajo buscará, sobre la base del tema de la infancia, establecer relaciones entre diferentes manifestaciones del género del cómic al momento de representar escenas de un pasado doloroso. Como analizaremos en el texto, el código de la historieta potencia y canaliza el mensaje de los autores, quienes artística y comunicativamente, recrearán los hechos históricos desde una mirada intimista. Comprobaremos cómo los diferentes estilos y modos de utilización de las herramientas de este género inciden en la forma en que la ficción elabora el trauma histórico en la viñeta.

1. El mundo de las historietas

El estudio de la historieta, sea cual sea la nacionalidad de la misma, exige desde el comienzo del análisis la especificación de una serie de postulados referidos al género, que aún hoy se presentan como necesarios para ciertos trabajos académicos. Si bien ya nadie podría dudar de la posibilidad de trabajos críticos referidos parcial o totalmente a la historieta desde variadas perspectivas teóricas, es cierto que siguen pareciendo

²Los trabajos en torno al concepto de posmemoria (con base en el libro de Hirsch, *Family Frames*) y los debates que ha suscitado son quizás el mejor ejemplo de estos estudios que parten del análisis de la historieta de Spiegelman.

necesarias algunas aclaraciones sobre puntos considerados todavía en discusión o que, por lo menos, no presentan miradas coincidentes.

La afirmación de García de que “leer comics es elegante entre adultos inteligentes” (2010: 22) demuestra cierto status ganado por el mundo del cómic en la actualidad y cómo ha logrado desprenderse de los tradicionales postulados que unían a este género con el mundo infantil y la “baja cultura”. Según diferentes autores, la “mayoría de edad” tanto en Argentina como en España, comienza a manifestarse entre las décadas de los ‘60 y ‘70. De Santis especifica que en estas décadas se producen tres fenómenos simultáneos: “la construcción de la historieta como objeto de estudio (con cuestionamientos ideológicos y formales), la presentación del autor como artista y el descubrimiento del lector como adulto” (1998: 15). Igualmente, el panorama sobre esta evolución no presenta miradas coincidentes. Una de ellas es la que sigue marcando que los estudios referidos a la historieta la siguen ubicando en la categoría de “subproducto” artístico. En el prefacio al libro *La novela gráfica*, Juan Antonio Ramírez explica claramente esta situación:

Creíamos hace cuarenta años que la revolución del pop art había dejado en claro los elevados valores estéticos y culturales de este medio, y que no era necesario ya reivindicarlo de un modo especial, pero semejante creencia parece estar más cerca de un voluntarista ejercicio de optimismo histórico que del certero diagnóstico de la realidad. El cómic ha tenido siempre un poderoso techo de cristal y no estoy convencido de que ni siquiera hoy se haya podido levantar del todo. (2010: 12)

La propia naturaleza de este género, según Ramírez, es la que contribuye a que “no se inserte fácilmente en la ‘institución arte’ ni tampoco en la de la literatura” (ibíd). A pesar de estas carencias y supuesta “falta de definición” al momento del análisis del género, también es factible desde otra perspectiva catalogar los abordajes críticos de la historieta como múltiples e interdisciplinarios, aunque todavía aislados. Una buena medida de este diagnóstico puede encontrarse en el trabajo de Antonio Altarriba, quien luego del análisis de la evolución histórica del género en España, grafica el buen momento de los estudios críticos sobre la historieta planteando cómo han proliferado diferentes tipos de abordajes de acuerdo a cada disciplina: desde una perspectiva estética en las facul-

tades de bellas artes, mediática en las de ciencias de la comunicación y semiótico-narratológica en las de letras:

La investigación sobre historieta aumenta y se diversifica, todavía insuficientemente conectada, sin constituir equipos de trabajo o grupos de investigación, en algunos casos sin ser conscientes de los nexos conceptuales que las agrupa o del ámbito global en el que se integran. Pero los progresos son rápidos. (Altarriba, 2011: 14)

Sin abundar en debates estériles y simplistas a esta altura dentro de los estudios del género podríamos focalizar en tres aspectos interesantes para reflexionar sobre alcances y potencialidades de un medio que aun hoy acarrea prejuicios y simplificaciones de los que cuesta trabajo desprenderse. Si bien el panorama que presentaremos parte del análisis de situación del género en España, iremos estableciendo las similitudes y diferencias correspondientes a medida que avancemos en el estudio de los autores elegidos. Sin olvidar la afirmación de García de que “hoy en día es más apropiado relacionar a los historietistas por afinidades estéticas o temáticas que por su localización nacional” (2010: 176), es pertinente la profundización del estado de situación particular de cada caso para entender mejor la producción de cada realizador.

En primer lugar, analizaremos la dicotomía infantilismo-adulterez, que si bien parece ya superada en sus aspectos más simples, sigue siendo la base para análisis más fecundos referidos a la evolución temática y estética de la historieta y, asociada a ello, la paulatina consolidación de un nuevo sector de lectores.

En segundo término y ligado al punto anterior, daremos cuenta de la adopción de la denominación novela gráfica –visto por algunos como un signo del desarrollo del género y por otros como una estrategia comercial–, sobre todo porque permite en primer lugar introducirnos en la relación del género con la literatura y, además, ayuda a analizar datos materiales del negocio que también deben ser parte del trabajo, aspectos como la relevancia del género dentro del amplio espectro del entretenimiento de masas actual o la internalización de temas y estilos de acuerdo a los nuevos soportes tecnológicos, entre otros posibles.

Y finalmente, nos centraremos en cuestiones metodológicas que remiten al análisis particular de historietas. Sin pretender ser exhaustivos,

trataremos de puntualizar en dificultades y características del trabajo con viñetas, ya que al tratarse de un código particular, precisa de un enfoque de análisis acorde a esa complejidad.

1.1. Menores y mayores

La tan nombrada “adulterez” del género remite a una evolución que se va dando paulatinamente, que se traduce en historietas alejadas de temáticas “tradicionalmente escapistas” y a la consolidación de un público acorde a esta evolución, que “no se conforma con los antiguos estereotipos temáticos o estéticos” (Ramírez, 2010: 13). Este pasaje de lo infantil a lo adulto –entendido como caricaturas de aventuras para niños y de temáticas “serias” y complejas para mayores–, que se manifiesta de manera más natural en países como Estados Unidos, tiene en el caso español características singulares, marcadas por el contexto político. La Transición política luego de la muerte de Franco es el punto clave en la historia de la evolución del tebeo. Autores como García (2010: 163) llegan a sostener que “no se puede concebir ningún comic adulto hasta los últimos coletazos del franquismo”, que había paralizado y encasillado al cómic en dos o tres géneros posibles.

El tebeo también formó parte de aquellas manifestaciones comunicacionales y artísticas que sufrieron el férreo sistema de censura que prevaleció luego de la Guerra Civil. El fuerte retroceso cultural también lo sufre el mundo de las viñetas pero en este caso va a tener consecuencias nocivas y perdurables, en algunos casos hasta nuestros días. Los contenidos que ya se presentaban antes de la Guerra Civil como “intrascendentes” al momento de dar cuenta de la realidad³, directamente se reducen al silencio. Antonio Martín (2005: 23), de manera muy concreta, habla de un cómic que “no estará a la altura de los acontecimientos”:

³No es el objeto del presente trabajo reproducir o analizar la historia del cómic de manera acabada, pero son varias las investigaciones o trabajos de divulgación que se encargan de reflejar los momentos más emblemáticos de la producción de comics en España. En el caso particular de la Guerra Civil, destacamos el artículo “Viñetas republicanas en la Guerra Civil Española”, de Manuel Barrero (2005).

El cómic español prácticamente enmudece ante la realidad (no totalmente) y los autores dejan de lado su condición de testigos de la misma, y el privilegio de manejar un medio de comunicación de enorme capacidad.

La censura y la complicidad, pasividad e “interesada aceptación” de los propios editores, van a dar forma a una etapa de gran auge para la industria editorial del cómic, centrada específicamente para el público infantil, con un aumento exponencial de mercado pero con una calidad mínima de sus productos. Con marcadas excepciones, los tebeos eran “inútiles y hasta francamente malos” (Martín, 2005: 24). Lo cierto es que, además de la repetición de formatos “exitosos” en ventas pero pobres de contenido, los reglamentos que impone la censura dejan escaso margen para la innovación. En el año 1952 se crea la Junta Asesora de la Prensa Infantil, dependiente del Ministerio de Información y Turismo, que se encarga de controlar las publicaciones dirigidas a la infancia y a la juventud. Dentro de la lista de temas que no deben ser reproducidos en las viñetas, además de los ya esperados referidos a la política, la religión o el sexo, se encuentran los cuentos de crímenes, suicidios, de entes repulsivos “que puedan perjudicar el sistema nervioso de los niños”, o los que invoquen al diablo para obtener algún éxito (Porcel, 2011: 130)⁴.

Más allá del retroceso evidente que la censura provocó en la evolución de la historieta española, el punto central del debate es el lugar social que ésta ocupa o en el que la han encasillado desde sus orígenes. Aunque pareciera ser un tema netamente teórico o histórico porque remite al nacimiento de la historieta como medio de masas, vinculado al entretenimiento y a la prensa, ciertos prejuicios siguen vigentes a la hora de pensar en la utilidad de la historieta en ámbitos como el escolar, por dar solo un ejemplo.

La condición de “subproducto artístico” o medio de menor calidad que el cómic arrastra desde sus orígenes –en comparación con la litera-

⁴ Así como Neuschäfer (1994) aportó numerosos ejemplos sobre la censura en el cine, el teatro y la literatura durante el franquismo en *Adiós a la España eterna*, la lista de restricciones que se le impone a la historieta bien podría sumar una serie de ejemplos más. Entre las resoluciones más ridículas aparecen las de evitar escenas como “la mujer que hace trabajar al marido en menesteres caseros mientras ella descansa”, “separar siempre ángeles y hadas, porque no son armónicos y crean confusión en las mentes infantiles” o “huir del naturalismo de fondo panteísta”. (Porcel; 2011: 131)

tura y la pintura en esta puja entre “baja” y “alta” cultura— se ve reforzada con los años, a medida que el cómic es encasillado como forma de entretenimiento del público infantil⁵, por ser considerada una lectura fácil y elemental, previa a la “verdadera literatura”. Pérez del Solar (2013: 18) se encarga de remarcar que este prejuicio puede rastrearse aún hoy en aseveraciones que intentan demostrar cierto “rasgo deformativo” para los jóvenes que leen historietas, ya que la “facilidad” de su consumo impediría el “salto de calidad” hacia la literatura o el “cine de calidad” (ib.). Esta concepción de primera lectura o “lectura fugaz” atribuida al cómic tiene además en España un explícito antecedente histórico con la campaña “donde hoy hay un tebeo, mañana habrá un libro”, lanzado en 1976 por el ya nombrado Ministerio de Información y Turismo (García, 2010: 27).⁶ Además de la evidente desvalorización del género, el error, insiste García, es juzgar al cómic con criterios propios de la literatura y no con los específicos del cómic (ib.). En ese sentido, no existe una intención manifiesta en la enseñanza del género o su inclusión en el sistema escolar, junto al estudio de sus códigos o historia. En Argentina es en cierto punto paradójica la situación, ya que por un lado existe una ampliación del corpus de obras enviadas desde el Ministerio de Educación a las escuelas del país, que incluyen a los mejores representantes de la historieta argentina (casos como *Mort Cinder*, *El Eternauta*, *Perramus*, *Slot – Barr*, *Mafalda*, por nombrar a los más emblemáticos), pero que descansan en las bibliotecas porque no son incluidos en los planes de estudio —en el mejor de los casos, la inserción del cómic en el aula dependerá del gusto y elección del docente pero siempre son casos aislados.

Más significativo es el presupuesto que subyace aún —por lo menos en la realidad española y en buena parte de la sociedad que no consume historietas—, de que el cómic debe ser “diversión intrascendente”. García

⁵La historia de este origen y evolución del medio es más compleja y varía notablemente de acuerdo a la realidad de ciertos países con mayor tradición en el género, como Estados Unidos o Francia. Lo cierto es que el nacimiento de la historieta no está ligado desde su origen con el mundo infantil aunque paulatinamente y con variaciones de acuerdo a cada país, se va a ir transformando en el sector de mayor consumo. Cf. García, 2010.

⁶Carlos Giménez se encargó de corregir la frase desde el editorial de la revista *Creepy* 37: “donde ahora hay un tebeo, mañana habrá otro tebeo” (Pérez del Solar, 2013: 39).

demuestra cómo el propio sistema del cómic que involucra a productores y consumidores, se fue convirtiendo en un “circuito aislado de la sociedad a la que pertenece, satisfecho con el coleccionismo y el refrito autocomplaciente que alimenta la nostalgia de los recuerdos infantiles y juveniles” (2011: 258-259). Según su óptica, la irrupción de la llamada novela gráfica plantea un nuevo enfoque que ataca directamente a ese prejuicio.

1.2. Nomenclaturas

En torno al concepto de novela gráfica parecen girar las discusiones que refieren al presente de este medio en España. La separación entre los grupos que postulan o denigran el concepto es clara: para unos se presenta como una interesante salida esperanzadora de la historieta de cara al futuro, para los otros, solo una nueva etiqueta comercial para ampliar el mercado de ventas⁷. Según García (2010: 33), el concepto de “graphic novel” aparece utilizado por primera vez en los fanzines norteamericanos de los años sesenta, pero recién se empezará a usar con mayor frecuencia a partir del año 1976⁸. La idea de este cambio de nombre era la de cambiar el de cómic, por ser considerado un producto “desechable, barato e infantil” (ib.), en un movimiento bastante similar al pasaje de tebeo a cómic que se da en España, aunque con características y contextualizaciones distintas.

La novela gráfica es vista como un fenómeno que significaría para el cómic la toma de conciencia de una forma artística adulta, con temas considerados “serios” apuntados a un nuevo público con deseos de un cómic distinto:

⁷En este trabajo venimos utilizando indistintamente las palabras historieta y cómic, por considerar que se pueden entender como sinónimos, si bien se han consolidado en distintos momentos clave de la historia del género. Con respecto al tebeo (nacido de la generalización del nombre de la revista *TBO* en 1917), sólo la utilizaremos para el caso español y focalizado al caso infantil. Compartimos la expresión de García al afirmar que son innecesarias las “discusiones bizantinas sobre terminología” y que debemos avanzar sobre el “reto” que supone el estudio de la realidad de la novela gráfica y sus implicancias. Igualmente, para un estudio de estos términos ver Pérez del Solar, 2013; García, 2011; Guiral, 2011; García, 2010.

⁸En España ya había sido utilizado este término durante los años 1940-1960 pero no responde al mismo movimiento actual, que busca una renovación del género (García, 2010: 33).

Sin duda, este cómic adulto contemporáneo es en gran medida continuador del cómic de toda la vida, pero al mismo tiempo presenta unas características propias tan distintivas que ha sido necesario buscar un nuevo nombre para identificarlo, y así es como en los últimos años se ha difundido la expresión *novela gráfica*. Por supuesto, novela gráfica es sólo un término convencional que, como suele ocurrir, puede llamar a engaño, pues no hay que entender que con el mismo nos referimos a un cómic con características formales o narrativas de novela literaria, ni tampoco a un formato determinado, sino, sencillamente, a un tipo de cómic adulto moderno que reclama lecturas y actitudes distintas del cómic de consumo tradicional. (García, 2010: 16)

Justamente, la referencia a la literatura que otorga la denominación de “novela” para este nuevo tipo de cómic es la que presenta mayores reticencias entre los teóricos de la historieta. Dani Gómez y Josep Rom (2013) se encargan de debatir este fenómeno remarcando que se suele incentivar desde la industria del cómic a este tipo de producciones otorgándole legitimidad cultural, “gracias a sus propiedades literarias” (id: 2). Los autores destacan dos grandes grupos de teóricos en torno al estudio de la historieta: aquellos que adhieren a una perspectiva culturalista y los que lo hacen en una integradora. La primera es la que define la novela gráfica como un movimiento artístico, como si fuesen obras literarias: “largas, autoconclusivas, ambiciosas, de autor, adultas, maduras o que tratan temas serios” (ib.). Por su parte, la perspectiva integradora parte de la validez del cómic como vehículo cultural, por eso no precisa de ningún término novedoso para reivindicar su legitimidad. Además, critican la desvalorización que hacen de las formas más populares del cómic (como las revistas infantiles y el *comic book* de superhéroes), al utilizarlas como contraparte de este nuevo concepto, más “elevado”.

Gómez y Rom atacan la intención de legitimar el medio apoyándose en el prestigio de la literatura por considerarlo contraproducente, ya que de esa manera continúan ahondando en la percepción del cómic como “un gueto acomplexado respecto a la literatura” (ib.). La intención que subyace a esta vinculación, de acuerdo con estos autores, es la de lograr el acceso a nuevos canales de distribución de la industria editorial, con un supuesto “nuevo” producto, con un nivel de calidad similar al de la literatura. Es una afirmación similar a la que utiliza Barrero (2012: 2) al referirse a la novela gráfica –a la que califica como denominación “híbrida”.

da y bastarda”– ya que según él, consistiría únicamente en “una etiqueta editorial que facilita su venta en librerías”, coincidiendo en que esta “moda” sólo acentúa el complejo de inferioridad que sigue arrastrando la historieta.

Los defensores del concepto, por el contrario, lo ven como un signo de su crecimiento. Autores como Ramírez (2010: 12) llegan a postular que este movimiento puede ser considerado como el último intento para “asaltar la fortaleza de la respetabilidad cultural” y García (2011: 258) no duda en afirmar que la novela gráfica se presenta como el “rescate” posible, el camino a seguir para pensar en un futuro sustentable para el cómic español. Igualmente, más allá de la discusión por esta denominación, parece evidente a esta altura que el tradicional cómic presenta cambios notables desde hace unos años, sobre todo en cuanto a la distribución y producción de las historietas.

Con respecto a lo primero, los cambios en los canales de distribución de los comics pueden resumirse como el pasaje del quiosco a la librería especializada, luego a las librerías en general, y cabría incorporar además a las nuevas tecnologías digitales como un nuevo signo de nuestro tiempo (Pons, 2011: 268-269). La razón de estos cambios de distribución estaría marcada por la afluencia del nuevo público que los demanda. La aparición de la librería especializada durante la década de los ochenta y sobre todo en los noventa tiene su explicación en una diversificación del mercado pero sobre todo con cierto status “de culto” que adquiere el sector. La aparición de la novela gráfica estaría marcando la ampliación de un sector de público nuevo, no adepto al género, que se acerca con curiosidad ante una nueva historieta con temáticas no habituales o asuntos que le interesan (García, 2011: 258)⁹.

El caso de la utilización de las nuevas tecnologías merece un estudio específico que excede el análisis que venimos realizando. Solo hay que remarcar que en estos últimos años han proliferado los blogs de los propios realizadores y lo que es quizás más interesante, la experimentación

⁹ Novelas gráficas como *Persépolis*, de Marjane Satrapi o *Arrugas*, de Paco Roca suelen utilizarse como ejemplos de sorprendentes éxitos de ventas que estarían marcados por el rótulo comercial de novelas gráficas en las grandes librerías y supermercados culturales. Quizás por ese mismo éxito comercial, ambas fueron traspuestas al cine. La primera dirigida por Vincent Paronnaud, en 2007 y la segunda por Ignacio Ferreras, en 2011.

de los jóvenes caricaturistas en espacios de internet como único medio de comunicación. Son canales alternativos “públicos” que son seguidos por fanáticos del género y curiosos ocasionales. Adela Cortijo destaca la utilización de este soporte al momento de analizar la producción de una serie de autoras contemporáneas de historieta –concretamente investiga las características del llamado “cómic femenino”–, sobre todo en la confección de blogs y el uso de redes sociales: “Son espacios virtuales artísticos que se independizan del mercado, del coste de la impresión en papel y facilitan la conexión directa y la comunicación” (2011: 233). Además de la adopción de un canal alternativo al impreso, el uso de internet también permitió la fluidez y el refuerzo de los vínculos internacionales (García, 2010: 257).

El “cambio de mentalidad” de los historietistas y su relación con los editores también forma parte de las nuevas leyes del mercado del cómic actual. El llamado cómic de autor presenta a un creador de su obra que negocia con el editor, quien a su vez deja de ser el que encarga o es dueño de la publicación. “Bajo ese régimen se abren posibilidades inimaginables en etapas anteriores: no hay necesidad de plegarse a géneros, periodicidades o personajes recurrentes, pero tampoco obligación de eludirlos” (García, 2011: 259).

1.3. Metodologías

Detrás del llamado “pecado original” que el género acarrearía desde su nacimiento y lo dotaría de una cierta indefinición –por estar a medio camino entre ser un medio masivo de entretenimiento o una forma de arte–, existen trabajos que intentan superar esos prejuicios para proponer aspectos prácticos y metodológicos que acerquen el cómic a un estudio académico más riguroso¹⁰. Entender a la historieta como “el pariente pobre de los medios” (Guiral, 2011: 202) o como el noveno arte o “una forma artística retrasada” (García, 2010: 273)¹¹ sólo refleja una puja que

¹⁰ En España existe un gran número de estudiosos del cómic y su historia, con publicaciones y artículos de gran interés para la difusión del medio. A pesar de eso, postulan la necesidad de un mayor cúmulo de trabajos y de mayor envergadura conceptual. Cf. García, 2011; Altarriba, 2011; Martín, 2005.

¹¹ Son varios los estudios que utilizan la denominación ya extendida de “novenno arte”. Pérez del Solar (2013: 23) explica que la denominación surge en la década de los sesenta cuando se intentaba otorgar un status más “serio” y “adulto” al cómic. Con res-

no se necesita resolver, sino admitir y superar: el cómic es un producto industrial, artístico y comunicativo¹². Conocer y desglosar las especificidades del mundo de la historieta y sus mecanismos se torna necesario para comenzar a entender la enorme potencialidad que encierran sus viñetas.

Altarriba (2011: 9), partiendo de la base de que el cómic es una forma de expresión específica perfectamente diferenciada –y que también posee como la pintura o la literatura géneros, subgéneros, registros, tonos, estilos– sostiene que la mixtura de palabra e imagen, motivo de “discordia y confusión”, es la base de su código. Es una “gramática pictográfica”, “un combinado léxico-gráfico” que la hace legible y le otorga narratividad. Es un “arte secuencial”, agregará García (2010: 42). La potencialidad del medio estaría en la constitución de un *contiguuum*: “una especie de contigüidad cronificada en la que los valores plásticos se mezclan indiscerniblemente con los narrativos” (Altarriba, 2011: 12).

La dificultad radica en la búsqueda de un modelo de análisis propio de la historieta que dé cuenta de esta relación entre imágenes y palabras “y no al mero valor de unos y otros por separado” (García, 2010: 28). De la misma manera, Manuel Barrero (2012: 2) destaca la gran cantidad de aproximaciones al género que se han realizado desde varias disciplinas (historiográficas, semiológicas, sociológicas, estéticas, literarias, etc.) pero sigue faltando una “teoría unificada” que abarque la especificidad del medio. Partiendo de esa falencia, este autor propone estudiar al cómic con las herramientas de la lingüística, el elemento que comparten todos los medios escritos, iconográficos y audiovisuales: “En concreto, la historieta se compone de signos que, combinados entre sí, adoptan una forma particular, imágenes fijas más textos (usualmente) y comunican unos contenidos, generalmente relatos” (ib.).

Este aspecto metodológico que permitiría un estudio minucioso de las viñetas en su conjunto persigue un objetivo central, que es el de acla-

pecto a la afirmación de García sobre el “retraso” de la historieta como forma artística, reproduce la idea de Menu, que sostiene que comparada con la pintura o la literatura, la historieta está retrasada. Siguiendo esa idea, García hipotetiza que entonces el cómic “estaría entrando ahora en la época de sus Duchamp y Picasso, de sus Joyce y Proust” (2010: 274).

¹² Antonio Altarriba reconoce que la “profunda contradicción” de la crítica del género es la de reivindicar la condición artística, “al tiempo que necesita su carácter industrial –las peripecias técnicas de su reproductibilidad– para reconocerla” (2011: 11).

rar su cualidad como medio de comunicación y su dimensión narrativa en comparación con otros discursos. Característica vital para la actualidad del cómic español, que precisa “madurez” (García, 2011: 259). El estudio de qué es lo que comunica hoy la historieta española demuestra a autores haciendo “tebeos sobre tebeos” o contando “historias ajenas, muy nuestras pero que no son de aquí” (id: 261). Recuperar la condición de medio de comunicación del cómic español es la respuesta que propone Antonio Martín, apoyado en una industria que ayude a “publicar comics inteligentes para lectores no infantilizados” (2003: 32).

Los aspectos analizados no sólo son relevantes para el estudio general de la historieta, sino para la contextualización específica de los casos que veremos. La posibilidad de comics en diálogo con otras manifestaciones artísticas en torno a los grandes debates sociales –en este caso sobre el relato traumático del pasado– tiene en los autores elegidos una muestra acabada de la potencialidad que el género posee. La riqueza que otorga la amalgama entre la letra y la imagen en torno al relato histórico –es decir, con temas “serios y trascendentes”– aporta otra forma de narratividad para un público no adepto al género.

2. Carlos Giménez y sus viñetas “lúgubres”

Para introducirnos en la producción de Carlos Giménez y la de otros historietistas de su generación, necesitamos explicar al menos una serie de conceptos y tendencias propios de la historia del cómic o del contexto español, como los exilios laborales y la historieta de autor en España, la influencia en cuanto a estilo y temáticas del llamado comixunderground y el auge de la autobiografía como uno de los rasgos de la historieta adulta y contemporánea.

El panorama de la historieta española que traza Alary (2011: 239) parte de la afirmación de que no puede entenderse su evolución sin los intercambios enriquecedores, la “transferencia de modelos, estéticas, tendencias, experiencias, prácticas” con el resto del mundo. Si bien la afirmación puede extenderse a otras nacionalidades, es certero reconocer que en el caso español la confluencia de los llamados exilios laborales de los historietistas y su consecuente conciencia de autor forjaron parte de la madurez del medio, en una coyuntura tamizada por el fin del franquismo.

El exilio laboral es un signo, consecuencia del trabajo precario que suponía ser dibujante de tebeos en las décadas de los cincuenta y sesenta en España. Según Pérez del Solar (2013: 21) existieron aquellos historietistas que se marcharon del país para ejercer esta profesión en el extranjero, pero también hubo otros que, sin salir de él, trabajaron para las “agencias”, instancias intermedias que se encargaban de coordinar pedidos del exterior. Generalmente, esas historietas recién comenzaron a publicarse en España después de la muerte de Franco. Como analiza Alary (2011: 242) este trabajo agencial fue un fenómeno masivo que sobrevivió al franquismo y supuso una gran “cantera de profesionales” para las industrias europea y americana. Esa experiencia y, como agrega Guiral (2011: 185), el pasaje del trabajo por encargo a las historietas por iniciativa propia, fue el cambio que hizo posible la llamada historieta de autor en España:

Lo hicieron con el bagaje y la seguridad que les reportó la experiencia en el terreno de la historieta de género por encargo, pero también desde la curiosidad y la inquietud de unos profesionales que observaban de cerca la evolución del medio propiciada en Francia y en Italia. (ib.)

Sumado a este fenómeno, debemos agregar la influencia del *comix* underground que nace en los campus universitarios de Estados Unidos a fines de los años sesenta y que va a sentar las bases para ciertos tópicos estilísticos y temáticos del cómic a nivel mundial. Ligada a la prensa contracultural de jóvenes desencantados e inconformistas, prevalece la idea de “crear una cultura nueva al margen de la oficial” (Dopico, 2011: 169). En historias cortas con utilización del blanco y negro y un “grafismo más libre y personal” se busca llegar a un nuevo lector adulto con argumentos de tinte social y político (Guiral, 2011: 190). La revolución sexual, las drogas y la postulación de una nueva ética social son parte de las reivindicaciones más conocidas del movimiento. Difundidos a través de canales alternativos como librerías especializadas, pequeñas editoriales, o simplemente en la calle, surge un grupo de nuevos historietistas, jóvenes que sin conocer el oficio, lo aprenden sobre la marcha, sin importar los estilos ni limitaciones de ningún tipo (Pérez del Solar, 2013: 24).

En España, confluyen estas dos realidades a comienzos de la década de los setenta, cuando encontramos, como explica García (2011: 256), a

los veteranos profesionales del tebeo con una vasta experiencia en su trabajo en agencias, en tránsito “hacia el terreno inexplorado del cómic de autor” y a su vez, a una generación nueva de dibujantes sin experiencia previa en el oficio que emprenden este camino “con mentalidad de autor” y dirigidos a un público adulto, en una clara influencia del comix. Además, potenciado por el relajamiento de la censura que siguió a la desaparición del franquismo, al famoso tríptico underground de sexo, violencia y drogas se le sumaron las críticas a los valores tradicionales y “tabúes más sagrados de la sociedad española: patria, religión, familia y Ejército” (Dopico, 2011: 174). La aparición de modernos antihéroes, la impronta de una estética del “mal gusto” y la utilización del lenguaje vulgar de la calle (id: 172) son algunas de las características más evidentes de los nuevos comics de la época, sumados a aquellas expresiones más irónicas o directamente explícitas de crítica social (como en las obras *España una, grande y libre* o *Paracuellos*, de Giménez).

En Estados Unidos el comix devendrá en cómic alternativo y son dos los elementos que describe García (2010: 176) como aportes para el género y su evolución hasta nuestros días: la voluntad de internacionalización y la mirada hacia el pasado¹³. Del primero sobresale una infinidad de intercambios entre guionistas y dibujantes de diferentes nacionalidades participando en proyectos colectivos (incluidos españoles y argentinos) y del segundo, una vertiente que aún hoy se presenta como un cómic de gran actualidad: el autobiográfico. Ya desde el comix estadounidense y su vertiente española, se comienza a tomar al cómic como un vehículo de comunicación de jóvenes que sólo “tenían algo para contar”. Ese objetivo, que explican autores como Pérez del Solar (2013: 25) o García (2010: 190-194) continúa paulatinamente su camino hacia la actualidad otorgando historietas intimistas, con personajes y situaciones cotidianas. Son las nuevas generaciones de jóvenes, que como grafica Martín (2005: 30), “a veces solamente cuentan su rollo particular y su confusión”. Para el caso específico del “cómic femenino”, se utiliza la denominación de “autobiocomics” (Cortijo, 2011: 232), que generalmente son “retrospectivas

¹³ El análisis de García que lo lleva a realizar esta aseveración focaliza en el aporte a este movimiento que lleva adelante Art Spiegelman y su revista *Raw*. En el primer periodo en que se editaba la revista, el autor publica por entregas la primera parte de *Maus*.

a temas de la infancia y la familia, a las relaciones sentimentales, al sexo, a la enfermedad y la muerte”.

Dentro de este amplio espectro del cómic autobiográfico, en países como España y Argentina, podemos introducir un elemento particular que corresponde a aquellas historietas que unen esa vida personal que se narra con los hechos traumáticos del pasado, específicamente durante la Guerra Civil y la posguerra y en el caso argentino, la dictadura militar. Son narraciones que apelan a la memoria traumática de los que padecieron, participaron o simplemente vivieron durante esa época. En la mayoría de los casos es la vida de los propios autores o también la de su familia¹⁴. La afirmación de García (2010: 200) de que “la cuestión de la ‘realidad’ que tan crucial era para los cómics autobiográficos se volvía en *Maus* verdaderamente urgente”, bien podría aplicarse a los casos que analizamos, que unen la experiencia individual con el trauma colectivo.

El caso de Carlos Giménez es singular dentro de la historieta española, porque desde los primeros años de la Transición y de manera paralela al resto de su producción, comienza a publicar comics basados en su experiencia vital, como *Paracuellos* y *Barrio* entre 1976 y 1977 y retorna al tema de la Guerra Civil con su producción *36-39 Malos tiempos*, en cuatro tomos publicados entre los años 2007 y 2009. Así como la relación del autor con la Guerra Civil en *36-39 Malos tiempos* está basada en relatos de conocidos y aporte bibliográfico¹⁵, *Paracuellos* y *Barrio* son netamente autobiográficos. Carlos Giménez nace en marzo de 1941 y a los cinco años es internado en el Auxilio Social de la Sección Femenina de FET y de las JONS, en el que permanece durante casi nueve años. Esa experiencia es la materia narrativa de *Paracuellos*, y su regreso al hogar, la de *Barrio*. Tal como explica Antonio Martín, Giménez se comporta

¹⁴El caso de *Maus*, de Art Spiegelman, es paradigmático en ese sentido, ya que la historieta viene a ser el medio para la reconstrucción de la memoria del padre. De la misma manera, la obra ganadora del Premio Internacional Fnac – SinsEntido de Novela Gráfica 2013, *Un médico novato*, de Sento (Vicente Llobell), cuenta los pormenores del encarcelamiento de su suegro durante la Guerra Civil, a partir de los documentos que la familia conservó durante años (*El País*, “1936, el año que casi fusilan a mi suegro”, 22/12/13).

¹⁵“Estas historias yo no las habría podido escribir ni dibujar –no tengo suficiente talento ni conocimientos para ello– de no haber sido por toda la gente que me ha ayudado y por todas aquellas obras, escritas o gráficas, en las que me he apoyado” (Giménez, 2008b: 62).

como cronista de los hechos que muestra, ya que “no puede dibujar lo que no conoce, ya sea por conocimiento directo o a través de personas interpuestas”, lo que lleva a asumir como propios los temas que expone y a transformar toda materia narrativa en biográfica (2008b: 5).

Para el análisis de la producción de Giménez, que luego pondremos a dialogar con producciones argentinas que también utilicen la historieta como representación de los hechos históricos referidos a la dictadura militar, estableceremos, a los fines prácticos del estudio, una temática común que nos permita establecer relaciones, diferencias y similitudes entre ambas expresiones artísticas. En este caso, creemos que la representación de la niñez que presentan las tres obras de Giménez que analizaremos tiene un correlato con las producciones argentinas porque ambas focalizan el conflicto desde los ojos de los niños o dirigido a ellos. Y veremos que el ejercicio de la memoria funciona en algunos casos como testimonio, en otros como búsqueda o reconstrucción de lo sucedido.

Para analizar la producción de Giménez nos focalizaremos en una serie de viñetas correspondientes a las tres obras en cuestión. La técnica de Giménez, igual a la de un “caleidoscopio”, como la define Antonio Martín (2007: 3), está conformada por multiplicidad de pequeñas historias cortas (en un número variable de viñetas), unidas por una temática general: los años de internado en *Paracuellos*, el regreso a su hogar en *Barrio*, los años de la Guerra Civil en Madrid en *36-39 Malos tiempos*. Este discurso fragmentado en diferentes marcos y sucesos mantiene, desde la guerra y hasta la Transición, un mismo objetivo que es el de narrar las acciones cotidianas de la gente común¹⁶.

Primeras viñetas: “El 32” (*Paracuellos*)

Figura clave del despegue del cómic en la España de la Transición, en Giménez confluyen varias de las características que vinimos desarrollan-

¹⁶“Como autor pretende mostrar el ambiente y el sentir de las gentes de a pie, los eternos sufridores que padecen las guerras. Es por ello que evita mostrar a los generales y a los políticos, las batallas y los hechos de armas, como no sea por reflejo del ambiente de calle. Sencillamente: no quiere hacer Historia ni mostrar la Historia de la Guerra Civil. Giménez se aplica a sólo mostrarnos los hechos diarios de las vidas de quienes padecieron la guerra, de las muertes, siempre injustas, de unos y otros” (Martín, 2007: 4).

do, como su trabajo agencial y las influencias estéticas y temáticas de movimientos como el comixunderground y alternativo. De este momento histórico tan especial para un ámbito cultural tan acostumbrado a la censura, se destacan sus aportes de sátira política y humor corrosivo graficados en las revistas que dirigió o en las que participó –su obra *España una, grande y libre*, en colaboración con Ivá es el ejemplo más paradigmático de esta característica– y sobre todo, por su historieta *Paracuellos*, considerada una de las obras cumbres de la historieta internacional contemporánea (Guiral, 2011: 191). Esta obra publicada en tres tomos retrata la vida de los chicos que vivieron en el Hogar para Niños de Auxilio Social durante el franquismo y narra situaciones de extrema violencia, crueldad y sadismo que tuvieron que padecer durante su estadía. Como aporta Guiral, la historieta “transmite ternura, odio, rencor, amor, impotencia, miedo y humor en sus muy bien compuestas y desgarradoras páginas” (ib.).

La temática de la infancia en relación con la autobiografía es central en esta obra en la que Giménez aparece autorretratado como “García-García”, mezclado entre una variedad de niños y sus historias. La lista de perversidades es extensa: en “1953” fomentan la pelea de dos chicos que fueron delatados por estar buscando comida en la basura; en “La siesta”, se describe la práctica habitual durante el verano de hacer la siesta en el patio a los rayos del sol, sin moverse porque si no serán castigados; en “El reloj” se describe el castigo que reciben por hablar a oscuras luego de acostarse; en “¡Vade retro, meón!” se muestra la humillación que se le infringe a los que se mojan en la cama mientras duermen y la “solución” a la que deben someterse, que consiste en apoyar la cola desnuda en una cubeta con fuego.

“El 32” es una de las historietas en las que aparece “García-García”. En ella se describe uno de los divertimentos de la celadora, que hace formar en fila a los niños, –a los que nombra por un número y nunca por su nombre– y deben pasar de a uno y decir el sobrenombre que ella misma les impuso un instante antes. Así se suceden “sapo asqueroso”, “el piojo tísico”, que van generando las carcajadas de la celadora. En las últimas diez viñetas (imagen 1) le toca el turno a Giménez. En el mundo que se presenta en *Paracuellos*, la división entre adulto y niño es categórica temática y estilísticamente. En uno prevalece la crueldad y la arbitrariedad

casi siempre en la figura de celadoras mujeres y viejas y en el otro, se observa la inocencia y el sufrimiento de niños de edades similares¹⁷.

Y en cuanto al estilo, esta distinción está marcada por el dibujo de los ojos y la boca de los personajes. En las viñetas 1, 4, 6 y 8¹⁸, en que se muestra la imagen de la celadora, se utiliza el primer plano para graficar las arrugas, los labios pintados pero sobre todo, la expresión que emana de los ojos. En las viñetas 1 y 6, los ojos cerrados acompañan a los movigramas o líneas cinéticas que grafican la acción de la risa de la celadora, remarcada por el globo con la onomatopeya confeccionada con una grafía en mayúsculas y en tamaño mayor para subrayar su estridencia. En la viñeta 4 la leve inclinación de la cabeza, los ojos entornados acompañados del ceño fruncido y los anteojos un poco más abajo, denotan un aire de superioridad y malicia, acompañados por la mano preparada para contener la risa que volverá a brotar. Y en la viñeta 8 el estupor del rostro, ahora bien derecho denotando la sorpresa por la respuesta del niño, los ojos desorbitados, la boca semiabierta y las líneas cinéticas remarcando el primer plano de la celadora. La aparición del globo conteniendo la voz de “García-García” en la misma viñeta también ayuda a reforzar la sorpresa.

Por su parte, las viñetas 2, 3, 5, 7 y 9 muestran a Giménez en primer lugar en un plano medio, siendo el centro de la acción, entre sus compañeros, con las líneas a los costados y encima de su cabeza certificando, además del cartucho, que es el número 32 y debe pasar. Los primeros planos de las viñetas 3 y 5 subrayan los ojos grandes y los “dientes de burro”, la diferencia radica en la actitud más “activa” y enfática de la primera, –remarcada por los ojos que reflejan dureza junto al ceño y el resplandor que aporta la línea cinética debajo y refuerza el globo de pensamiento– y la actitud de sumisión de la segunda, otorgada por el plano picado, los ojos y el ceño en actitud de indefensión. En la viñeta 7, se preanuncia la broma con el efecto que provoca el plano medio de los dos personajes, pero utilizando la profundidad del campo, la figura de la celadora queda relegada detrás de la cara maliciosa del niño, sin poder observar la expresión de su rostro.

¹⁷Las únicas excepciones están marcadas por la aparición de un par de ayudantes jóvenes y comprensivos y en el caso infantil, con la figura del “abusón”, que además cumple la función de delator y cómplice de los adultos.

¹⁸Tomaremos el número de las viñetas que estamos analizando desde el 1 al 10, si bien en realidad son las últimas de la historieta (30-39).

La viñeta 9, con el plano general de “García-García” utiliza nuevamente un picado leve para volver a marcar la sumisión apoyada esta vez con la utilización del elemento cinético que denota temblor y sufrimiento reforzado por las lágrimas y la cabeza inclinada. Las gotas de sudor y la sombra terminan de completar la escena del niño que cumple su pena en el patio y a los rayos del sol. La última viñeta vuelve a remarcar con la profundidad del campo, la prominencia de los niños por sobre la celadora, quien se aleja de espaldas y ajena a la situación, mientras los niños –de manera central y en la utilización de dos tercios de la viñeta– se burlan de ella.



Imagen 1. “El 32”, *Paracuellos*, de Carlos Giménez

Segundas viñetas: “Bernardo” (*Barrio*)

Mientras Giménez desarrollaba *Paracuellos*, comienza a plantearse un proyecto más ambicioso, una obra total que, como grafica Martín (2001: 5), “integrase los recuerdos y vivencias de su vida hasta el momento presente en que dibujaba”. La serie que continúa este objetivo es *Barrio*, publicada en 1977 en la revista *El Pápus*. La continuidad con *Paracuellos* se presenta desde las primeras viñetas e inclusive cierran el primer tomo. Las primeras porque el comienzo de *Barrio* nos ubica nuevamente en el Hogar de Auxilio Social, cuando el hermano va a retirarlo para llevarlo a su casa, las segundas porque el recuerdo de esos años tortuosos volverá de manera traumática y obsesiva. Es el año 1954 y Giménez se reintegra con su familia en un barrio humilde de Madrid. De las experiencias infantiles en el contexto de encierro de *Paracuellos* vamos a pasar a la crónica de la España de posguerra en los ojos de un niño cada vez más cercano a la adolescencia. Pensada, al igual que el resto de la producción que analizamos, como una obra “coral”, *Barrio* forma parte de esas historietas que “aparentemente no cuentan nada y que en realidad nos muestran la vida diaria de las gentes diarias que hacen la historia silenciosa de un país” (Martín, 2001: 7). De esta manera, las pequeñas historietas irán mostrando la vuelta al hogar y paulatinamente, la rutina habitual de las calles de Madrid. Se entrecruzan en esta crónica las acciones en las que “García – García” –de a poco cambiará a “Carlines”– será el protagonista, como “La primera comida en casa” o “El señor Sarmiento” (su primer empleador), con aquellas en las que será testigo, como “Camisa azul” (que muestra un violento enfrentamiento en un almacén entre un personaje que se queja de la mala situación económica y otro, ex integrante de la División Azul que lo golpeará hasta desmayarlo) o “La chabola” (que grafica una práctica común de asentamiento y construcción de casas en el barrio).

Una de estas historias, que tienen a “García-García” como protagonista y testigo, es “Bernardo”. En ella se une la violencia del presente franquista con el recuerdo traumático de *Paracuellos*. Analizaremos las últimas once viñetas, pero antes debemos explicar el resto de la historia para que tenga sentido su final. Bernardo es un adulto que trabaja en el taller en donde nuestro personaje hace recados. Las incidencias que necesitamos saber de su vida para la interpretación del final de la historieta son: su pasado como boxeador, su militancia y posterior arresto

en el pasado y un manojito de libros que le presta a “García-García”. La importancia de la anécdota de su pasado como boxeador radica en la frase “la meada del miedo” que Bernardo cuenta que suelen usar los deportistas antes de subir al ring por el pavor que genera la pelea. Con respecto a su militancia política, Bernardo y su novia colaboraban en una revista clandestina de tendencia marxista y fueron detenidos. A él lo liberaron por no tener antecedentes pero su novia permanecía aún en prisión. Y finalmente, los libros que le presta remiten al inicio de la historieta cuando Bernardo lo ve entretenido leyendo una novela de folletín de la época –*Madrecita*–, un clásico de la literatura juvenil y él le promete prestarle una serie de libros. Cuando están saliendo de su casa con ellos, dos hombres los interceptan y los llevan a los dos a la comisaría, porque quieren interrogar a Bernardo. Mientras esperan, “García-García” le dice a Bernardo “que tiene muchas ganas de mear”, expresando así el miedo que genera la situación en el niño. Cuando vuelven los policías de cenar, hacen entrar a Bernardo a una habitación y lo golpean salvajemente. Finalmente, luego de horas, le dicen al niño que regrese a su casa y cuando éste le pide al policía el paquete con los libros, sólo le dejan llevarse *Madrecita*. El resto estaba compuesto por: Dostoievsky, Andreiev, Gogol, Tolstoi, Puschkin.

La viñeta 1 (Imagen 2) muestra en un fondo negro, porque es de noche, a “Carlines” llorando copiosamente, mientras en el globo de pensamiento se pregunta por el destino de su amigo. Las seis viñetas siguientes presentan un interesante paralelismo porque mientras las imágenes responderán a su recuerdo de *Paracuellos*, los globos contendrán frases que utilizaron los policías durante la golpiza a Bernardo. Esas viñetas, a comparación del resto de toda la historieta, son más angostas y tienen los bordes redondeados, convención utilizada por el autor para graficar la serie vertiginosa de recuerdos que esta situación disparó: la figura del “abusón-cómplice” que delata a sus pares; el detalle de la mano en primer plano que golpea al niño como sinécdoque visual acompañada de la clásica onomatopeya y las líneas cinéticas; el primer plano del rostro de Giménez, inclinado y sollozando, los ojos, el ceño y la boca en clara posición de tristeza y los dedos marcados en su mejilla; la referencia explícita en una viñeta-detalle a la simbología y slogan de la FET y las JONS; la directora y el vómito final. Justamente en la viñeta 6 aparecen junto a la

directora, dos símbolos muy representativos de la España franquista: la regla y el crucifijo, el castigo como método de enseñanza y el discurso ideológico religioso. El vómito como consecuencia de una golpiza aparece varias veces graficado en *Paracuellos* y aquí funciona como espejo del vómito que sufre Bernardo por la misma situación. La viñeta 8 repite la primera, marcando que la duración de las dos es la misma y graficando así el instante fugaz del recuerdo. Las viñetas 9 y 10 tienen idéntico encuadre, la acción está marcada por el movimiento de “Carlines”, que gira quedando en el mismo plano general en que estaba pero de perfil y comienza a orinar. La última viñeta es significativa en cuanto al mensaje que contiene y esa trascendencia está marcada desde el tamaño de la misma, ya que la viñeta triplica a cualquiera de las anteriores. La acción de mear sobre el slogan franquista en la pared es a la vez desafío y desahogo, y dentro de la historieta que culmina con el primer tomo de *Barrio*, una superación del miedo como la de los boxeadores que le narrara Bernardo y en cierta manera, un acto iniciático camino a la adultez.



Imagen 2. “Bernardo”, *Barrio*, de Carlos Giménez

Terceras viñetas: “Tisis” (36-39 *Malos tiempos*)

Entre 2007 y 2009 aparecen los cuatro tomos de *36-39 Malos tiempos*, en los cuales Giménez repasa los años de la Guerra Civil en Madrid. Los ojos de Marcelino serán uno de los conductores de estas historias, que están basadas en los recuerdos de Timoteo, amigo de Giménez que contó –según dice el propio autor– todas las historias que componen la saga.

Timoteo padeció la guerra siendo niño, y lo que él recuerda, lo que él vivió, lo que él vio y sintió, es lo que yo he procurado contar en estos relatos. Y en él, en el Timoteo niño, se basa el personaje del pequeño Marcelino, conductor principal de esta narración. (Giménez, 2008b: 62)

Como ya vimos en *Barrio*, Giménez no narra los grandes hechos históricos –aunque tampoco los soslaya– sino que se centra en la vida cotidiana de la gente que padeció el enfrentamiento. Las historias van pasando, sobre todo en el primer tomo, de la “zona roja” a la “zona azul” y viceversa, marcando en una multiplicidad de relatos, lo absurdo de toda guerra, pero sin olvidar, como dice Giménez, que él “no es neutral” ante el fascismo (ib.). Como un émulo de Goya, subraya Martín (2007: 3), el autor no quiere explicar dónde estaba la razón, sino “exponer ante nuestros ojos los desmanes y las barbaridades que todos cometieron”. Por eso, el propio Marcelino está presentado como “un testigo que cumple el papel del coro de la tragedia griega” (id: 4), es un obrero común, ideal, honesto pero nunca un héroe de tebeo ni siquiera un protagonista con acciones grandilocuentes.

Los temas de esta serie respetan el orden cronológico de los sucesos, es decir que van de la euforia a la desilusión, de la resistencia a la derrota de un Madrid asolado por las bombas, el hambre, las enfermedades, la violencia y la muerte. La crónica que narra Giménez de la “retaguardia de la guerra” pero de una ciudad que “toda ella era frente de batalla” (Martín, 2008b: 5) tiene en las “aventuras” del hijo de Marcelino y sus amigos capítulos notables. Al igual que *Barrio*, sus historias los tienen como testigos o como protagonistas, inclusive de los episodios más históricos o emblemáticos del sitio de Madrid, como en “Bombas incendiarias” o “El pan de Franco”.

El hambre y las enfermedades son dos de las temáticas recurrentes al momento de representar el contexto del Madrid de la guerra, y Giménez lo ilustra poniendo en el centro de la acción a los niños. En “Tisis”, última historieta de la serie, la guerra ya terminó y una epidemia de tuberculosis azota Madrid. En el edificio donde vive Marcelino ya murieron doce niños y ahora es el turno de Abel, el compañero de aventuras de su hijo. En una de las primeras viñetas, el cartucho cuenta que “Abel tenía mucho miedo a la muerte y recordaba traumáticamente la de su hermana Rosita, toda la parafernalia que se había organizado alrededor de la niña...” (55). Lo que asustó a Abel y muestra la viñeta es la figura central de un sacerdote y una decena de monaguillos con velas y cruces, el olor penetrante y las palabras “inintendibles” en latín. Todos en el edificio están tristes porque saben que Abel se está muriendo pero es doña Tea—exageradamente católica en las costumbres y vestimenta, y madre de un oficial falangista— quien avisa al párroco de la situación. Éste irrumpe con toda la “parafernalia” en la habitación del niño cuando aquel aún vive, provocando la sorpresa y luego, la indignación de los vecinos.

La viñeta 1 (imagen 3) muestra los primeros planos de la madre y el hijo, los rostros desencajados por el espanto, los ojos muy abiertos y las bocas que gritan. El sudor, el ceño contraído y las ojeras marcadas completan el cuadro de la sorpresa y el horror, sumado al globo con contorno en forma de pequeños picos y con una rotulación remarcada de las letras resaltando que el niño está gritando. En la viñeta 2 aparece la figura del sacerdote como exacto opuesto del niño, en la división entre derecha-izquierda, arriba-abajo y claridad-oscuridad del cuadro. Los ojos del cura y los monaguillos—parados, ubicados arriba, a la derecha de la viñeta y con un fondo negro— también demuestran asombro y en el extremo opuesto, abajo y a la izquierda, y dentro de halo de luz, Abel con el rostro de perfil, desencajado y gritando. La situación que muestra el dibujo remite a la denominación de “viñeta lúgubre” que utiliza Martín (2008b: 5) para describir a las personas espantadas, “que se retuercen de dolor y que se descoyuntan en posiciones inverosímiles sin que Giménez respete la anatomía, que tan bien conoce y tan bien dibuja en otras obras”. Esa figura desencajada es la de Abel, con los pelos erizados, el cuerpo tembloroso y lleno de sudor, con la mano derecha crispada y el dedo acusador de la izquierda, ocupando el centro exacto de la viñeta.

El cierre de la historieta, sin mostrar el final de Abel, presenta dos escenas inevitables de la España que comienza: doña Tea y su hijo falangista silenciando al resto de los vecinos que los increparon por la decisión de enviar al cura y la viñeta final que muestra las banderas de España y Falange flameando con el contorno de Madrid arrasada de fondo.



Imagen 3. “Tisis”, 36-39 *Malos tiempos*, de Carlos Giménez

3. Historieta y dictadura militar argentina

La afirmación de Sasturain (1995: 51) de que “la historieta argentina es acaso la forma marginal que mejor nos define en nuestras posibilidades de crear un medio de expresión propio, auténticamente creador” tiene su confirmación en una numerosa lista de guionistas, dibujantes, obras, personajes y revistas que aun para el público que no lo consume son reconocidos –bastaría nombrar a Mafalda, Clemente, Inodoro Pereyra o el Eternauta, como algunos de los personajes más populares¹⁹. La in-

¹⁹No es la idea del trabajo la crónica minuciosa de la historieta argentina, pero cualquier esbozo de su historia debe tener en cuenta la figura central, canónica, de Héctor Germán Oesterheld y además, la relación de éste con la dictadura militar. “La historieta argentina es él” dirá Sasturain (id: 104) y De Santis (1992: 13) lo confirmará sosteniendo que la primera viñeta de *El Eternauta* es el comienzo de esta historia que él mismo cerrará con su desaparición en 1977. Es decir, Oesterheld será el origen de la

tención de este último apartado es la de analizar la producción de un par de historietistas argentinos actuales, es decir que este breve estudio, no exhaustivo, no pretende centrarse en la producción de guionistas y dibujantes que trabajaron durante el gobierno militar (1976-1983), sino en aquellas manifestaciones contemporáneas que en cierto punto vuelven a revisar esos hechos del pasado.

Para poder establecer una serie de relaciones con las historietas de Giménez utilizando esta temática de la infancia y el relato traumático del pasado, focalizaremos en la producción de un par de jóvenes historietistas, enmarcados en un proyecto colectivo llamado *Camouflage Comics*. A medida que avancemos en el análisis de sus viñetas iremos estableciendo comparaciones y similitudes entre ambas manifestaciones artísticas. La primera diferencia que retoma una de las características que vimos más arriba responde al soporte digital de estas historietas. *Camouflage* es un proyecto creado en Internet y reúne historietas y ensayos bajo el tema “arte, censura y derechos humanos”. Su creador, el teórico belga Aarnoud Rommens, explica en la presentación que el sitio

[e]xplora tanto visual como verbalmente las formas en que la dictadura (o experiencias similares) continúan dejando sus marcas en las prácticas de representación –por ejemplo, los comics y las ilustraciones– del presente y el pasado (Hildebrandt, 2006)

Con la producción de veintitrés historietistas, con estilos y puntos de vista diferentes, la página invita además a participar de foros y ofrece la posibilidad de ingresar a los blogs de los autores o enviarles un correo electrónico.

La segunda y evidente diferencia entre estos trabajos y los de Giménez remite a la edad de los autores, ya que la experiencia de la dictadura militar argentina es un pasado mucho más reciente que el de la Guerra Civil. Tanto María Delia Lozupone como Mariano Grassi nacieron en 1974 y eran niños durante el Proceso. Son distintas generaciones y como ya veremos, estilos diferentes de representación, no sólo entre

historieta argentina que culminará –en esta primera etapa– a fines de los años setenta, cuando la dictadura militar esté en el gobierno. Su trabajo clandestino, la publicación de la segunda parte de *El Eternauta* y su desaparición lo han transformado en un ícono emblemático de la época.

estos y Giménez, sino entre ellos mismos. “Deus scit” es la historieta de Mariano Grassi, de neto corte autobiográfico, pero con viñetas de un estilo absurdo y por momentos naif. La historia está narrada por un cerdo vestido de policía, una chica disfrazada de cowboy, una especie de caricatura extraña y el propio autor dibujado como un mozo con su bandeja. Los globos de los personajes van creando a lo largo de las viñetas un relato colectivo por momentos metafórico y en otros lleno de lugares comunes como “la existencia de una guerra” y “la teoría de los dos demonios”, para ser luego atacadas por ellos mismos. Desde la primera viñeta se impone la presencia del policía animalizado que les lee una fábula recostado en una cama mientras dos de los personajes están maniatados en el piso. La idea de la realidad como una construcción subjetiva que se observa en estas primeras viñetas va a persistir metafóricamente durante el resto de la historieta. El estilo descuidado del dibujo y del trazo y recuadro de las viñetas tiene una marcada intención que el propio Grassi explica:

Las ideas ‘serias’ no necesitan un ‘envase serio’, para lograr la linealidad o la coherencia, y es por eso que preferí un estilo de dibujo más ‘fresco’. En este comic no veo un vacío entre las imágenes y los textos. Si hubiera emparentado el estilo visual a la ‘seriedad’ del guión, habría alcanzado una sugestión de ‘objetividad’, que volvería al trabajo algo falso, o falsificado. (Hildebrandt, 2006)

Las ocho hojas que conforman esta historia reproducen –con el trazo desordenado que separa las viñetas y su lectura de arriba hacia abajo– la idea de construcción imperfecta de que se habla en los diálogos. Las viñetas no son simétricas, sino hechas a mano y sin pretensión de equilibrio. Grassi va reconstruyendo con retazos de su memoria lo que sucedió, sin entender demasiado qué pasó, mientras el resto de los personajes le van explicando. En las viñetas 1, 2 y 3 (imagen 4), por ejemplo, cuenta la historia de Horacio, su primer pediatra, que tuvo que escapar del país porque lo perseguían. Además del ladrillo que va simbolizando cada recuerdo que va entendiendo y anexando a su reconstrucción de los hechos del pasado, se destaca el juego de palabras de la viñeta 4, “Lo olvidela, Frank” en clara alusión a Rafael Videla, presidente de facto del llamado Proceso, y el disfraz de caballo que utilizan en la viñeta 6, un evidente

guiño al Guernica de Picasso. Los ladrillos que finalmente atesora el autor son la respuesta que dan sus pares cuando en las viñetas finales surge la pregunta sobre “qué es real” de estos recuerdos del pasado.



Imagen 4. “Deus scit”, de Mariano Grassi

“Katmandú” de María Delia Lozupone y Rafael Cippolini muestra con abundancia de colores y la belleza de los dibujos, la historia de dos hermanos hijos de desaparecidos y separados al nacer. Los momentos más duros de la historia de la desaparición de los padres tiene un pensado contraste con la dulzura de los trazos y la confección del relato, que asemeja a las historias infantiles y al clásico “había una vez...”. Justamente, la historia comienza con una niña que le pide a su abuela que le relate un cuento. Mientras el dibujo muestra cuando leen, el cartucho establece la concepción metafórica del título: Merlina conoce ese cuento desde “la época en que su papá, su mamá y su futuro hermanito partieron definitivamente a Katmandú”. En la viñeta 1 (imagen 5) la lágrima de la abuela y la mirada perdida mientras acaricia a su nieta terminan de completar el verdadero sentido de lo que significa ese lugar ficticio, apoyado por el cartucho de la viñeta 2, que aclara que la abuela tampoco sabe “en qué parte del globo estaba”. El relato, pensado como un cuento para niños en cuanto a su estructura y el estilo poético y mágico, esconde en la palabra Katmandú la verdadera interpretación de lo que sucedió con los padres de Merlina. La historieta grafica la posibilidad de que las cosas sean de otro modo, o que por lo menos los relatos puedan tener un nuevo sentido. Con esa intención, las viñetas 3 y 4 juegan con la contraposición y el equilibrio entre las palabras y los dibujos, que explicitan la posibilidad de que “el rojo pueda ser verde o el violeta naranja”, mientras el dibujo muestra en la viñeta 3 la mesa con un retrato de sus padres con ella y en el zoom siguiente de la viñeta 4, mágicamente, la foto cambia su contenido. Finalmente, en la viñeta 5, se grafica la versión infantil, dulcificada, de la desaparición de los padres. Representados como sombras, los perfiles saludan desde ese lugar cargado de exotismo, con arquitecturas extrañas y un sol rojo en medio de un enorme desierto.

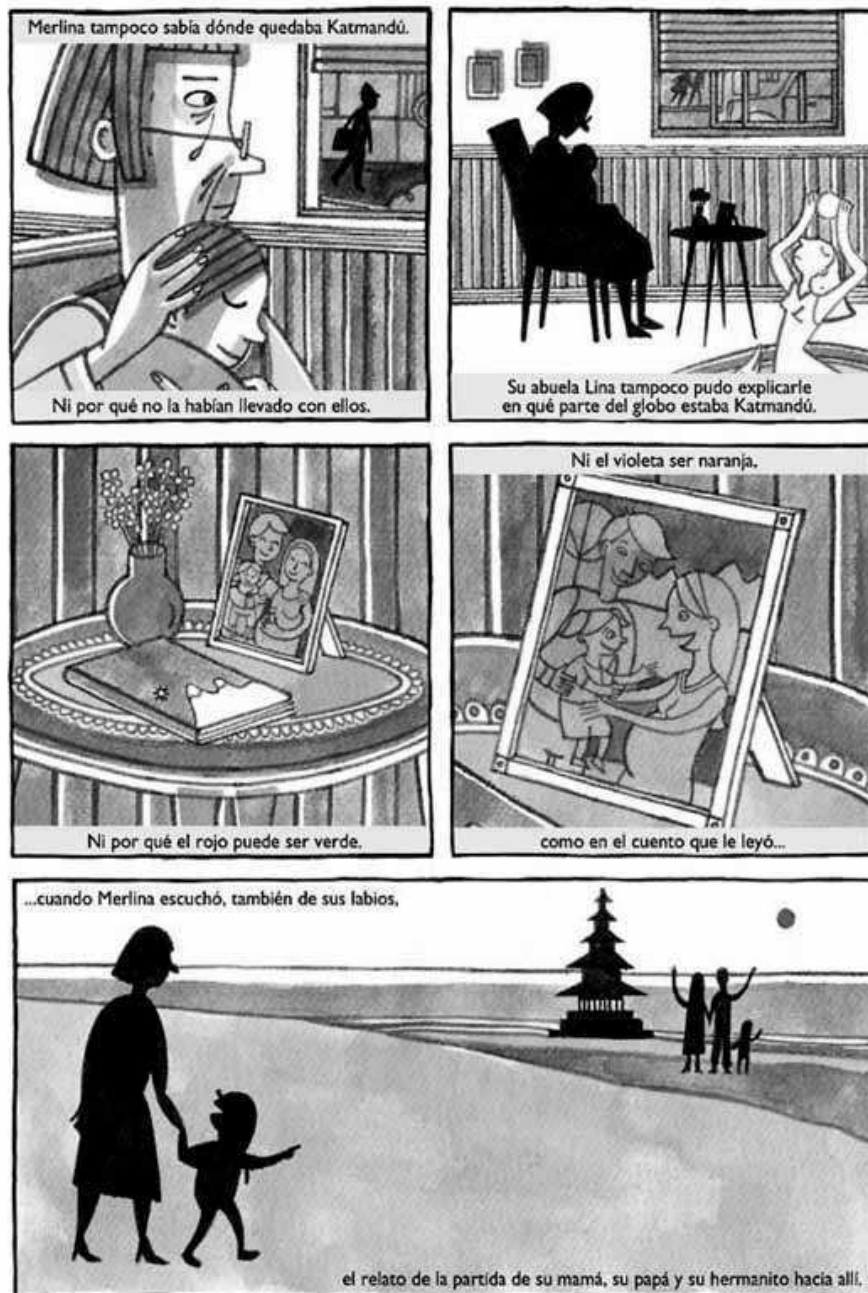


Imagen 5. “Katmandú”, de Lozupone – Cippolini

La historia se completa con la presentación del hermano, que a diferencia de Merlina, no sabe de sus verdaderos padres, ni “de una abuela que no deja de buscarlo”. A medio camino entre el tierno relato para niños y la realidad más dura que incluye la apropiación de bebés

durante la dictadura, el final de la historieta no contiene el “final feliz” que se presupone o por lo menos esto no sucede de manera completa. Los hermanos se encuentran cuando ya son adolescentes pero de manera azarosa y sin saber que son ellos. La metáfora termina de completarse en torno a la palabra Katmandú, ya que la remera del joven tiene la inscripción “Nepal” estampada. Ese lugar que los une, sin saberlo, es la razón por la que entablan el diálogo con que se cierra la historieta.

4. Conclusiones

Los prejuicios que la historieta arrastra desde sus inicios y hasta el día de hoy, y que hemos analizado en la primera parte de este trabajo, la han relegado –salvo el paradigmático ejemplo de *Maus*– de los grandes estudios académicos en torno a la memoria en aquellas sociedades que sufrieron guerras y dictaduras. El *boom* de la memoria, su internacionalización, el surgimiento y rescate de testimonios de supervivientes son solo algunos de los aspectos que forman parte de la lista de debates sociales que en países como Argentina y España han proliferado en los últimos años. Los estudios, cada vez más interdisciplinarios, han abordado desde diferentes perspectivas teóricas el análisis de diversos discursos sociales y manifestaciones artísticas: la narrativa, el cine de ficción y el documental, el teatro, la poesía, la fotografía, la prensa periódica. Como explica Macciuci (2010: 17):

La voluntad de preservar del olvido determinados hechos dolorosos y cruentos es particularmente enérgica en los países que vivieron situaciones de violencia generalizada y es sostenida con mayor empeño por los sectores de la población que sufrieron enormes humillaciones y pérdidas irreparables después de haberse convertido en objetivo de un plan de persecución y muerte orquestado desde el Estado a través de grupos que por vías legítimas o ilegítimas lo representaban.

En este contexto, el cómic –salvo escasas excepciones– no ha formado parte de estudios críticos de esta envergadura, asociados a un contexto más general y en sintonía con otros discursos sociales. Sí existen trabajos cada vez más asiduos referidos al rescate de momentos específicos de la historia del cómic o focalizados en la ya nombrada novela gráfica.

Sin embargo, existen trabajos como los de Giménez o el ya citado Sento, que apelan también al propio testimonio o al rescate de documentos y archivos para conservar la memoria propia y la familiar.

El debate sobre la forma de la representación, que Macciuci (2010: 37) resume en su estudio sobre el papel de la literatura en el marco de los estudios sobre la memoria, tiene en *Maus* un ejemplo notable con respecto a la posibilidad y forma de la narración de los hechos traumáticos del pasado. Sin que los estudios que retoman la historieta de Spiegelman se hayan preocupado por el código del género, sino por lo novedoso de la representación y por su narratividad, el rescate de esta manifestación artística supuso un antecedente de prestigio para la historieta, que demostró su potencial comunicativo. Los autores que analizamos también forman parte de esta “tradición”. Con estilos diferentes, pero sobre todo con las herramientas del lenguaje del cómic, la imbricación y el correlato entre la imagen y el texto potencian los mensajes: las viñetas “lúgubres” y con personajes desencajados de Carlos Giménez pero que respetan el efecto mimético de los hechos que denuncia; la posibilidad de la memoria como una (re)construcción del pasado, en las viñetas “a medio construir” de Grassi; la narración mágica y poética en cuadros llenos de color como un método metafórico para poder abordar la cruda realidad en Lozupone y Cippolini.

Las diferencias palpables entre estas manifestaciones, además de las generacionales, quizás puedan entenderse a la luz de la distancia y duración de cada uno de los procesos dictatoriales y la actualidad. Como aclara Macciuci, las poéticas de la memoria en España están más preocupadas por recoger los testimonios de supervivientes de la Guerra Civil y la posguerra por el temor a perderlos antes que por su representación. En Argentina, está asociado a “la discusión sobre las retóricas más aptas para la expresión del horror” (Macciuci, 2010: 38-39).

En ese sentido, el tema de la infancia y el relato del pasado como un eje vertebrador posible refleja esta distancia entre la mimesis y la metáfora. Así como los niños madrileños de Giménez son “un ícono de la historieta española” (Migoya, 2008: 4), los ejemplos argentinos escapan al relato explícito y transparente para contar con otra retórica, absurda, poética, exagerada, el mismo pasado doloroso. En ambos casos –sólo una muestra de la variedad de historietas que retoman el pasado como

objeto del relato– quedan de manifiesto la variedad y la relevancia de la poética de un género que puede leerse en sintonía con otros discursos. Tener presente que el cómic es un objeto social, a pesar de la etiqueta de mero entretenimiento que soporta, ayudará a comprender y valorar su potencial como medio artístico de comunicación.

Bibliografía

- ALARY, VIVIANE, 2011. “La historieta española en Europa y en el mundo”, en *La historieta española, 1857-2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España. Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXVII, Extra II, Antonio Altarriba (coord.), Madrid: CSIC, 239-253.
- ALTARRIBA, ANTONIO, 2011. “Introducción sobre el origen, evolución, límites y otros debates teóricos en torno a la historieta”, en *La historieta española, 1857-2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España. Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXVII, Extra II, Antonio Altarriba (coord.), Madrid: CSIC, 9-14.
- BARRERO, MANUEL (COORD.), 2005. *Tebeosfera*, Bilbao: Astiberri.
- (2012) “De la viñeta a la novela gráfica. Un modelo para la comprensión de la historieta”, en *Tebeosfera 2º*, época 10, Barcelona: Tebeosfera, en: www.tebeosfera.com
- CORTIJO, ADELA, 2011. “Autoras contemporáneas en la historieta española. Revisión de la etiqueta comic femenino”, en *La historieta española, 1857-2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España. Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXVII, Extra II, Antonio Altarriba (coord.), Madrid: CSIC, 221-238.
- DE SANTIS, PABLO, 1992. *Historieta y política en los 80*, Buenos Aires: Ediciones Letra Buena.
- , 1998. *La historieta en la edad de la razón*, Buenos Aires: Paidós.
- DOPICO, PABLO, 2011. “Espustos de papel. La historieta underground española”, en *La historieta española, 1857-2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España. Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXVII, Extra II, Antonio Altarriba (coord.), Madrid: CSIC.

- GARCÍA, SANTIAGO, 2010. *La novela gráfica*, Bilbao: Astiberri, 169-181.
- , 2011. "En el umbral. El cómic español contemporáneo", en *La historieta española, 1857-2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España. Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXVII, Extra II, Antonio Altarriba (coord.), Madrid: CSIC, 255-263.
- GASCA, LUIS Y ROMAN GUBERN, 1994. *El discurso del cómic*, Madrid: Cátedra.
- GIMÉNEZ, CARLOS, 2007. *36-39 Malos tiempos*, Libro 1, Barcelona: Glénat.
- , 2008a. *36-39 Malos tiempos*, Libro 2, Barcelona: Glénat.
- , 2008b. *36-39 Malos tiempos*, Libro 3, Barcelona: Glénat.
- , 2009. *36-39 Malos tiempos*, Libro 4, Barcelona: Glénat.
- GÓMEZ, DANI Y JOSEP ROM, 2013. "La novela gráfica: un cambio de horizonte en la industria del cómic", *Tebeosfera 2º*, época 10, Barcelona: Tebeosfera, en: www.tebeosfera.com
- GUIRAL, ANTONI, 2011. "1970-1995: un reloj atrasado y otro tren perdido", en *La historieta española, 1857-2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España. Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXVII, Extra II, Antonio Altarriba (coord.), Madrid: CSIC, 183-208.
- HILDEBRANDT, JAVIER, 2006. "Censurado: la Dictadura y la historieta argentina", en *Revista Sudestada*, nº 47, www.revistasudestada.com.ar
- MACCIUCI, RAQUEL, 2010. "La memoria traumática en la novela del siglo XXI. Esbozo de un itinerario", en *Entre la memoria propia y la ajena. Tendencias y debates en la narrativa española actual*, Raquel Macciuci y María Teresa Pochat (dir.), La Plata: Ediciones del lado de acá, 17-49.
- MARTÍN, ANTONIO, 2000. "La obra Nacional de Auxilio Social", en *Paracuellos 1*, Carlos Giménez, Barcelona: Glénat, 3-5.
- , 2001. "Barrio. Una historieta autobiográfica", en *Barrio 1*, Carlos Giménez, Barcelona: Glénat, 3-7.
- , 2005. "La industria editorial del cómic en España", en *Tebeosfera*, Manuel Barrero (coord.), Bilbao: Astiberri, 13-32.

- , 2007. "Malos tiempos. Los desastres de la guerra", en *36-39 Malos tiempos*, Libro 1, Carlos Giménez, Barcelona: Glénat, 3-4.
- , 2008a. "Sin pan, sin pan. Los estragos del hambre", en *36-39 Malos tiempos*, Libro 2, Carlos Giménez, Barcelona: Glénat, 61-63.
- , 2008b. "Arde Madrid", en *36-39 Malos tiempos*, Libro 3, Carlos Giménez, Barcelona: Glénat, 3-6.
- , 2009. "El tiempo de los asesinos", en *36-39 Malos tiempos*, Libro 4, Carlos Giménez, Barcelona: Glénat, 3-6.
- MIGOYA, HERNÁN, 2008. "Palabras mayores", en *36-39 Malos tiempos*, Libro 2, Carlos Giménez, Barcelona: Glénat, 3-4.
- PÉREZ DEL SOLAR, PEDRO, 2013. *Imágenes del desencanto. Nueva historieta española 1980-1986*, Madrid: Iberoamericana Vervuert.
- PONS, ÁLVARO, 2011. "La industria del cómic en España: radiografía de un ¿mito o realidad?", en *La historieta española, 1857-2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España. Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXVII, Extra II, Antonio Altarriba (coord.), Madrid: CSIC, 265-273.
- PORCEL, PEDRO, 2011. "La historieta española de 1951 a 1970", en *La historieta española, 1857-2010. Historia, sociología y estética de la narrativa gráfica en España. Arbor. Ciencia, pensamiento y cultura*, CLXXXVII, Extra II, Antonio Altarriba (coord.), Madrid: CSIC, 129-158.
- RAMÍREZ, JUAN ANTONIO, 2010. "Prefacio: la novela gráfica y el arte adulto", en *La novela gráfica*, Santiago García, Bilbao: Astiberri, 11-13.
- SASTURAIN, JUAN, 1995. *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Colihue.