

Favaro, Alice. *“Más allá de la palabra”*: notas en torno a la narración gráfica en Argentina y España. Buenos Aires: Biblos, 2017.

Para Jacques Rancière, “lo irrepresentable es la categoría central del viraje ético en la estética, como el temor lo es en el plano político, porque él también es una categoría de indistinción entre el derecho y el hecho” (39). Dos sentidos se conjugan en este concepto. Afirmar que el sufrimiento de *Laocoonte* de Virgilio es irrepresentable equivale a decir que el sufrimiento extremo es silencioso por definición. Asimismo, prohibir hablar de la experiencia de víctimas y victimarios excluye de lo visible tanto el acontecimiento como el arte que lo reelabora.

La investigación de Alice Favaro acerca de la historieta argentina fue publicada por Biblos en 2017 con el título *Más allá de la palabra: transposiciones de la literatura argentina a la historieta*. Se trató de un trabajo transatlántico en el cual no fue siempre evidente la elección de las herramientas metodológicas. Sin embargo, como la autora apunta en la introducción, un aspecto claro desde el comienzo fue la necesidad de diversas disciplinas y el manejo de un análisis comparado (21). La transposición, comprendida como “traducción intersemiótica o transmutación” (32), pone los cimientos del trabajo. El interés radica en entender cuáles son las motivaciones, qué se adapta de la literatura a la historieta y qué exigencias perfilan los nuevos productos. Para la autora, con Roman Jakobson y Umberto Eco, la función básica de la transposición es la de una paradoja al “modernizar” y, al mismo tiempo, “arcaizar” los textos (37). La contradicción que subyace pone a dialogar varias artes y sugiere, ante todo, nuevas posibilidades de lectura.

El volumen se divide en dos partes. La primera, “Entre traducción y tradición”, construye un aparato teórico en los capítulos “La transposición intersemiótica” (31) y “La historieta argentina” (67); mientras que la segunda, llamada “Imágenes del conflicto” y seccionada en “Las distintas caras de la otredad” (105) y “De la palabra al dibujo” (131), se dedica al análisis de las obras. La presentación a cargo de Laura Vazquez, el prólogo de Daniele Barbieri y el epílogo firmado por Alessandro Scarsella acotan el examen de un corpus “extremadamente complejo y sugerente” (15). Las interpretaciones de los historietistas definen un acercamiento a la literatura que, sin dejar de lado su componente lúdico (193), evade la proscripción de representar la violencia.

Favaro remite al dibujante Raúl Roux, pionero del género, y a José Luis Salinas, continuador de la tendencia realista de Roux que conecta sus creaciones con Emilio Salgari y Julio Verne. El vínculo entre Italia y Argentina se expone a través del éxito de la revista *Salgari*. La atracción de esta publicación pudo deberse a “la imbricación entre realidad cotidiana y escenarios lejanos” (77), y, de hecho, parece ser que los lectores encontraron en estas primeras transposiciones la fuga de la realidad que proporcionaban las tramas salgarianas. El italiano Hugo Pratt, en la misma línea, afianza la dimensión intertextual que identifica la historieta moderna en el contexto argentino. Pero si hay un hito a partir del cual la historieta se renueva es la revista *Fierro* (1984), órgano de publicación de algunas de las obras seleccionadas por Favaro y “refundadora del campo” (93). *Fierro* conjuga una vindicación nacional con una reinterpretación de la tradición que recupera muchas obras de la alta literatura. Constituye, en este sentido, un parteaguas para la renovación del debate sobre lo que se considera argentino y una defensa de la libertad de prensa.

La definición de otredad esclarece algunas recurrencias de las historietas que estudia Favaro. En la literatura argentina, este concepto aparece a través de la dicotomía civilización-barbarie, del tema del aluvión migratorio y de la percepción de lo siniestro, y conforma un medio de análisis de la consideración del “otro” como sujeto. A pesar de que los binarismos se encuentran bastante trivializados, la autora opina que la pareja civilización-barbarie sirve como modelo para comprender la historieta, tal como se colige de la actualidad del imaginario gauchesco en este tipo de obras. Con respecto a la cuestión de la migración, pone de relieve la fascinación que el “cabecita negra”, el migrante del interior de Argentina, todavía ejerce en el imaginario popular y, por último, se fija en la pregnancia de la yuxtaposición. Situar lo cotidiano junto a aspectos extraños conforma una estrategia habitual de los viñetistas argentinos para sugerir un misterio.

En el estudio de los cuentos, Favaro no emprende una “tematización directa” a partir de estos ejes (122). Por el contrario, prefiere observar cómo las historietas, sin necesidad de mostrarse fieles a los textos,

desarrollan la escritura con el recurso de la imagen. El corpus de trasposiciones lo conforman cinco obras que la autora analiza por afinidad temática: son “El matadero” y “Aballay”, “Las puertas del cielo” y “Cabecita negra”; y, por último, “El almohadón de plumas”.

La violencia ejercida sobre el cuerpo es el hilo conductor del primer bloque. En la versión historietística de “El matadero” (1984), de Enrique Breccia, la carne se convierte en el punto común que une a animales y hombres. La visión de la materia de Echeverría obliga a la adaptación a emplear otro código sociocultural, el de las pinturas murales de Goya. La dominación ejercida por los federales se marca en el dibujo con tonos oscuros y grotescos, mientras que los unitarios se perfilan con un dibujo claro y preciso. La historieta recupera la narración, pero, como observa la autora, no solo se trata de ilustrar (143), sino de recrear la percepción de un lugar donde el autoritarismo erosiona lo humano. La transposición de “Aballay” (2011) por Cristian Mallea, a partir del guion cinematográfico de Fernando Spiner, traduce, en cambio, la falta de razón del ambiente gauchesco a través la multiplicación de escenas violentas.

Para el análisis de las dos siguientes obras, inspiradas en “Las puertas del cielo” y “Cabecita negra”, la autora pone la atención en la configuración de los espacios. Los textos de Cortázar y Rozenmacher muestran lugares claustrofóbicos y cargados de personajes que, en las historietas, se ofrecen como enclaves y seres deformes. El plus de representación que supone la imagen se manifiesta en *Las puertas del cielo* (1985), de Carlos Nine, por medio de un aluvión de presencias inquietantes. Los dibujos continúan las sensaciones de asco y desidia hacia los personajes del cuento. Por su parte, en la transposición de “Cabecita negra” de Eugenio Mandrini y Francisco Solano López, del mismo año, la monstruosidad se representa “a través de la anamorfosis y la distorsión perceptiva” (173). El sesgo expresionista del plano pictórico evoca las emociones negativas del conflicto y suple las carencias de un lenguaje inoperante.

La transposición de “El almohadón de plumas”, el clásico del fantástico rioplatense donde lo monstruoso se inserta en una narración casi naturalista, también se articula en torno a un ambiente extraño. La versión de Nelson Luty, de 2011, destaca por el mantenimiento del punto de vista de Quiroga, el uso simbólico de los colores y del detalle, así como por la inclusión de elementos que preludian la catástrofe. Pero, más que un traslado a la historieta, la obra conforma una “reescritura alusiva que tiende a subrayar la calidad de trágico y las conexiones con lo sagrado” del cuento (185). Así se observa en ciertos mecanismos ausentes del hipotexto como la mirada perdida de la protagonista, recurso que insinúa la presencia siniestra del parásito. Los gráficos configuran una huella de lo desconocido, tal como afirma Lyotard al definir la única exigencia de la vanguardia: “la tarea de las vanguardias artísticas viene a ser la repetición del gesto que inscribe el choque” (Rancière 44).

El libro colectivo *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*, publicado en 2017 por Ediciones Ca’ Foscari de la Universidad de Venecia, continúa la visión de Favaro. En esta ocasión, el estudio se plantea desde una perspectiva más europea, lo cual se manifiesta, por ejemplo, en el uso frecuente de la palabra “cómic”, más propia del castellano peninsular. No obstante, las líneas metodológicas y la interdisciplinariedad de *Más allá de la palabra* se mantienen, así como el énfasis en la relación entre identidad cultural, literatura e historieta. En el primer trabajo, titulado “Historia de la prensa española. Las revistas infantiles falangistas en la guerra de papel de la propaganda” (11), Antonio Martín pone la mirada en las estrategias que las publicaciones infantiles iniciaron durante la Guerra Civil. Las revistas para niños del bando sublevado eran armas que, a través de ilustraciones de cuentos, chistes y relatos de la guerra, transmitían mensajes de adoctrinamiento. Las diferentes revistas coincidían, así, en una caracterización anónima y “tremebunda” del miliciano republicano (36). Constituían una manifestación del impacto purificador de la imagen al presentar un contraejemplo.

La evolución del cómic se aborda desde una perspectiva más contemporánea en el siguiente capítulo, “Transformaciones del cómic en España en el siglo XXI” (55). Manuel Barrero revela que este medio, “ligado al auge de la prensa en Europa desde la Ilustración”, proviene de una tradición didáctica que se conecta con la producción de cómic italiana, inglesa y belga. No sorprende, por tanto, que la renovación durante los setenta se deba también a las formas de ocio llegadas del exterior. El mercado español se despliega como una esponja de la televisión, los videojuegos y la música. En efecto, como plantea Miguel Ángel Pérez en el siguiente capítulo “El manga español: desarrollo y evolución a través de la recepción del manga en España” (77), incluso se llega a percibir un sincretismo entre el cómic español y las series de televisión niponas. Sin embargo, la imitación de las imágenes foráneas fracasa (82). Más que de la implantación de dinámicas editoriales extranjeras, el éxito del cómic actual proviene de su capacidad de recodificar las interpretaciones de la tradición.

La emancipación de América Latina a través del cómic es el tema de Veronica Orazi en “Il mondo in un fumetto. Las aventuras de *Juan sin tierra* di Javier de Isusi” (89). Las aventuras de Vasco, protagonista de la serie en cuatro volúmenes de De Isusi, proponen una reelaboración de la narración clásica del proceso

descolonizador. La historia del personaje corre en paralelo a diferentes contextos convulsos: mientras que *La pipa de Marcos* (2004) se centra en el mito del subcomandante del ejército zapatista; en *La isla de Nunca Jamás* (2009), el contacto ente americanos y europeos trae al presente las fricciones del desencuentro. La reelaboración del trauma se enfoca, finalmente, desde la perspectiva de la tierra en *Río Loco* (2007) y *En la tierra de los sin tierra* (2010), donde Orazi resalta la capacidad de los gráficos para cargar de valor político el concepto de “aventura” (96). El desgarramiento del mundo evidencia la necesidad de construir un tercer plano, entre realidad y ficción, para aprender de la historia.

La presencia de la memoria histórica en el cómic se indaga en “La novela gráfica española y la memoria recuperada” (103). Según Rubén Varillas, este tema, habitualmente silenciado por “el miedo, la desidia o las omisiones intencionadas” (106), encuentra un espacio de libertad en el trabajo de numerosos artistas gráficos. Desde *Chicos*, una de las publicaciones que no incurrió en propaganda durante la posguerra, a las muestras más contemporáneas del fenómeno, pasando por los cómics del tardofranquismo y de la Transición, Varillas propone un recorrido por las alternativas al discurso oficial. Por su “efecto estimulante” y la “reivindicación de la memoria en pos de una restauración moral” (113), en el análisis tienen especial relevancia *El arte de volar*, de Antonio Altarriba (2009); *Los surcos del azar*, de Paco Roca (2013), y *Un médico novato*, de Sento. El fracaso de los republicanos que tuvieron que quedarse, el estancamiento de la recuperación y las secuelas del trauma encuentran en estas obras una salida a través de “un riguroso ejercicio de reconstrucción” (116). Los historietistas desafían el silencio con pruebas que proponen un modelo de reconciliación a través del arte.

Los trabajos que cierran el volumen tocan la experiencia de los exiliados. “Da *Lucky, el intrépido* a *Sor Vampiria*” (123) plantea una lectura del cómic de Jesús Franco como herramienta contestataria a través de la narración y de la iconografía. Paola Bellomi se adentra en el género considerándolo un órgano del periodismo libre (135), Luz Celestina Souto propone las viñetas de Carlos Giménez como ejemplo de compromiso (147) y Felice Gambin retoma el análisis de la historieta de Roca con el acento en que la ficción no se separa de la presentación de lo real (173). Por último, Daniel Gómez Salamanca desmonta la idea de que el cómic español es un “hermano menor” de la novela gráfica. El cómic supone un asidero de la memoria, una caja de resonancias, así como una forma de llegar al público que sortea los obstáculos que ahogan otras manifestaciones: “el pasado, aunque en un principio el personaje ficticio lo querría olvidado [...] está coloreado y bien delineado, dibujado con precisión, es una realidad por fin palpable” (185).

Como se ha visto a través de la investigación de Favaro y de las contribuciones a su estela, en los últimos años se está volviendo a valorar el potencial de la imagen. La historieta argentina y el cómic español son ejemplo del mecanismo que la investigadora italiana recorta al principio de su estudio. Constituyen una experiencia de lectura como “acto de enriquecimiento” (27), una modalidad estética nacida tanto de la creación artística como la relectura de la tradición y de la historia. Los distintos abordajes consideran que las obras que combinan diferentes medios de representación tratan de ver “más allá de la palabra”. Son un arte dedicado al testimonio de lo irrepresentable y al abandono de sus constricciones.

Referencias Bibliográficas

- Rancière, Jacques (2005). *El viraje ético de la estética y la política*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Scarsella, Alessandro, Katuscia Darici y Alice FavaroAVARO (2017). *Historieta o Cómic. Biografía de la narración gráfica en España*. Venecia: Edizioni Ca'Foscari.

Ana Fernández del Valle
Universidad Complutense de Madrid
anfem21@ucm.es