

Terenci Moix y el mundo del cómic

Virginie Giuliana¹

Recibido: 11 de enero de 2023 / Aceptado: 31 de mayo de 2023

Resumen. La obra de Terenci Moix, titulada originalmente *Los «cómic»*. *Arte para el consumo y las formas 'pop'*, publicada por primera vez en 1968 –rescatada y ampliada por Ana María Moix, su hermana, en 2007, bajo el título *Historia social del cómic*–, marcó sin duda a toda una generación de lectores y lectoras de tebeos y supuso un antes y un después en los estudios sobre el cómic, del que Moix forma parte de los precursores. El presente artículo pretende arrojar luz sobre la relación entre Terenci Moix y los cómics, en cuanto aficionado a los mismos y como pionero en su estudio. Desde un punto de vista histórico y literario, además de estudiar la *Historia social del cómic*, se trata de proponer un acercamiento a las colaboraciones que emprendió con autores vinculados a la cultura *underground*, como Nazario, así como revistas de la época como *Bang!*, para demostrar de qué manera el autor catalán valoró y bebió del medio, y cómo éste contribuyó a vehicular una visión muy personal del noveno arte en relación con la cultura *camp*.

Palabras clave: Terenci Moix; cómics; tebeos; cultura pop; estudios LGBTIQ+

[en] Terenci Moix and the Comic World

Abstract. Terenci Moix's work, originally entitled *Los «cómic»*. *Arte para el consumo y las formas 'pop'*, first published in 1968 –rescued and expanded by Ana María Moix, his sister, in 2007, under the title *Historia social del cómic*–, undoubtedly marked a whole generation of comic readers and marked a before and after in comic studies, of which Moix is one of the forerunners. This article aims to shed light on the relationship between Terenci Moix and comics, both as a reader and as a pioneer in their study. From a historical and literary point of view, as well as studying *Historia social del cómic*, the aim is to propose an approach to the collaborations he undertook with authors linked to underground culture, such as Nazario, as well as magazines of the time such as *Bang!* in order to demonstrate how the Catalan author valued and absorbed the medium, and how it contributed to convey a very personal vision of the ninth art in relation to *camp* culture.

Keywords: Terenci Moix; Comics; Pop Culture; LGBTIQ+ Studies

Sumario: 1. Introducción. 2. De crítico de cine a defensor del cómic. 3. Un acercamiento a lo *camp* a través de los tebeos: «la mística de la masculinidad». 4. Terenci Moix y el *comix*: el caso del prólogo de San Reprimonio y las pirañas de Nazario. 5. Conclusiones.

Cómo citar: Giuliana, V. (2023). Terenci Moix y el mundo del cómic, en *Estudios LGBTIQ+ Comunicación y Cultura*, 3(2), pp. 25-34.

1. Introducción

Si los libros pueden hacer que las personas pierdan la cabeza, imaginaos qué no podrán hacer los tebeos, que están llenos de imágenes y no sólo de letra menuda y apretada, como los libros de los mayores.

(Luis Alberto de Cuenca, *Héroes de papel*, 1990)

En la España de la posguerra, en palabras de Dopico, «en libertad y creatividad, Barcelona era lo más parecido a Europa que había en la España de principios de los años setenta» (Dopico, 2005, p. 388). En este contexto, surge el volumen *Los «cómic»*. *Arte para el consumo y las formas 'pop'*, de Terenci Moix, nombre artístico de Ramon Moix i Meseguer (1942-2003), que fue publicado en 1968². Este acercamiento al mundo del cómic

¹ Profesora titular en el Departamento de Estudios Hispánicos de la Université Clermont Auvergne. Miembro del CELIS (UPR 4280). Doctora en Estudios ibéricos y mediterráneos (Université Lumière Lyon II – Université de Neuchâtel).

E-mail: virginie.giuliana@uca.fr

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6783-9060>

² Terenci Moix ya había iniciado su reflexión en torno al cómic en un artículo publicado en el semanario *Tele/Estel*, en lengua catalana, en un artículo titulado «Una literatura popular» (17/03/1967). Agradezco la ayuda del Dr. Antonio Lázaro-Reboll para localizar el archivo.

por parte de Moix tuvo una sustancial resonancia en el mundo de la investigación del noveno arte. Tanto es así que en el año 2007 el libro fue reeditado con un nuevo título, *Historia social del cómic*, siguiendo sus apuntes. Esta nueva edición vio la luz bajo una forma revisada y ampliada al cuidado de Ana María Moix, la hermana del autor, con la colaboración de la editorial Bruguera³, de la que era directora por aquel entonces.

La publicación de Terenci Moix marcó, sin duda, a toda una generación de lectores y lectoras de tebeos, erigiéndose como libro fundador entre los investigadores y aficionados al cómic. Reconocido como teórico de referencia en este campo, Terenci Moix se convirtió en uno de los pioneros de la investigación sobre la historieta, paralelamente a su encumbramiento como uno de los escritores más notables de la literatura española del siglo XX. Su escrito sobre los tebeos, publicado inicialmente en la editorial Llibres de Sinera, se sumó a las teorías de sus predecesores en el ámbito, entre otros, Luis Gasca y Antonio Martín. En palabras de Álvaro Pons, en su blog *La Cárcel de Papel*, se trata de «uno de los análisis sociológicos más acertados que [ha] leído sobre la historieta» (2007), y se convirtió en piedra angular en el proceso de legitimación del noveno arte; o, para retomar las palabras de Fraser, «in short, comics were finally taken seriously» (Fraser, 2022). No obstante, en la propia introducción al volumen, Terenci Moix se defiende de querer plasmar una historia del cómic *in stricto sensu*, proponiendo, en su lugar, un panorama de la integración del medio dentro de una cultura de masas que va más allá de las fronteras peninsulares.

A menudo citada pero poco profundizada, se analizará la obra en su contexto, poniendo de relieve las colaboraciones de Terenci Moix con el ámbito de la historieta, tanto desde un punto de vista de aficionado al noveno arte, como de crítico del mismo. Además, se propondrá un repaso y acercamiento a los vínculos establecidos con dibujantes de la corriente contracultural barcelonesa del comix *underground*, así como la propia asimilación de estas dinámicas, estrechamente relacionada con la perspectiva *camp* que constituye el telón de fondo de todas sus obras.

2. De crítico de cine a defensor del cómic

Antes de la publicación de *Los «cómic»*. *Arte para el consumo y las formas pop* (1968), Terenci Moix ya había demostrado el lugar que ocupaban los tebeos en su imaginario, un mundo inventado en el que los personajes, sacados de historietas o del cine, campaban a sus anchas (Merlo-Morat, 1996, p. 94). Durante su infancia en particular, Terenci Moix mostraba una gran afición por los tebeos, como recalca de manera reiterada en su trilogía autobiográfica *Memorias. El peso de la paja*. Los cómics, efectivamente, formaban parte del entorno familiar del joven Ramón, que padecía, según comenta, de «un coleccionismo infantiloides» (Moix, 1998, p. 40). A modo de ejemplo, en *El cine de los sábados* (1990) relata que: «en la niñez habría llegado al crimen para conseguir los cromos o los tebeos que faltaban a mis colecciones» (Moix, 1998, p. 40), revelando además una afición especial por los almanagues:

Eran números extraordinarios que no se limitaban a ofrecer un formato más lujoso y cargado con muchas más páginas de lo habitual; además, presentaban un compendio de todos los meses del año, con sus cambios, costumbres, anécdotas tradicionales y todas las formas de mi vida cotidiana más inmediata, dibujadas en sus aspectos más amables. (Moix, 1998, p. 118)

La pasión por las historietas, alimentada por sus padres –su padre le regalaba en algunas ocasiones tebeos de segunda mano, al igual que el amante de su madre, «famoso dibujante de historietas humorísticas que trabajaba para la entonces poderosa editorial Bruguera» (Moix, 1998, p. 157)–, llegó a formar parte de la idiosincrasia del propio autor, conformando un mundo que le otorgaba cierta familiaridad y seguridad. Así lo cuenta en sus *Memorias*:

En la niñez, los espacios alterados de la quimera me llevaban a buscar en la realidad cualquier espacio parecido a la fantasía. Los buscaba con la avidez de una bestezuela desconcertada, que carece de refugio. Espacios cerrados, clausuras, entre cuyos límites me sentiría protegido de un mundo donde todas las cosas eran más grandes que yo. Límites drásticos: el interior de un baúl, una maleta repleta de tebeos o el lavadero del patio. (Moix, 1998, p. 157)

³ Esta editorial, además, se revela aún más significativa para la reedición del volumen. Posee una larga tradición de publicación de historietas a partir de los años 40 (Merino, 2003, pp. 107-108). Aparte del innegable éxito de *El capitán Trueno*, subraya Antonio Lara que: «En 1968, Editorial Bruguera era el mayor productor de tebeos del país, con gran ventaja, pero sus revistas humorísticas se parecían demasiado entre sí, como consecuencia de la aplicación de unas pautas rígidas, que condicionaban el estilo de los dibujantes e impedían cualquier intento de innovación. Las series más populares fueron las creadas por Ibáñez, *El botones Sacarino*, *Rompetechos*, *Pepe Gotera* y *Mortadelo y Filemón*, iniciada en *Pulgarcito*, en 1958» (Lara, 2002, p. 73).

Asimismo, en el primer tomo de sus escritos autobiográficos, aparecen referencias frecuentes a los tebeos de la época, como *Dumbo*, o *Florita*⁴ (Moix, 1998, p. 119); y «los tebeos más amados de [su] infancia: *Pulgarcito*⁵, *Magos del Lápiz*, *Magos de la Risa* y, más adelante, *El D.D.T.*⁶». (Moix, 1998, p. 157).

De la misma manera, la pasión por el cine está estrechamente vinculada con el mundo de los cómics⁷ que poblaron su infancia y su adolescencia. En el prólogo a la edición revisada y aumentada de la *Historia social del cómic*, Román Gubern señala que: «La vinculación de los imaginarios del cine y del cómic es una constante a lo largo de todo el libro, como no podía ser de otra manera» (Gubern, 2007, p. 10). Efectivamente, mucho se ha comentado acerca de la dimensión cinematográfica en la obra de Terenci Moix, o de su cinefilia asumida (Merlo-Morat, 1997; Mira, 2017). Conte recuerda, del mismo modo, que: «la obra de nuestro escritor nace del cine, sus primeros escritos fueron críticas de cine, y el cine y el cómic [...] son de nacimiento casi simultáneo. Nacer con el cine [...] es nacer a la vez con el cómic» (Conte, 2007).

Más allá de estas consideraciones, su predilección por el séptimo arte va de la mano con el desarrollo de su orientación sexual, con el que encuentra puntos de convergencia⁸. Como bien precisa Alberto Mira, la identificación de Moix con el cine se desarrolla a través de varios ejes: «el cine como refugio cultural»; el fomento de la perspectiva *camp*; como «lugar de los encuentros sexuales»; como ejemplificación de los comportamientos, y como «terreno común que parece afianzar la relación entre dos jóvenes homosexuales» (Mira, 2006, p. 144). Ocurre un fenómeno parecido con el cómic, en el sentido en que ese imaginario creado por parte del autor se construye a partir de las numerosas referencias a las historietas que leyó. El despertar sexual adolescente, a los 14 años, cobra sentido para el joven Terenci a través de los parecidos con personajes de cómic. Así lo admite en el segundo tomo de sus *Memorias*, *El beso de Peter Pan* donde, desde su madurez, cuenta que:

Aquel universo se inscribía en la tradición de los tebeos del jueves, mucho más que en la del cine de los sábados. ¿De qué extrañarse? El exacerbado compañerismo que practicaban nuestros héroes de papel dio lugar, en ocasiones, a jugosos equívocos de carácter erótico que incluso sus autores estaban muy lejos de sospechar. Cuando, doce años después, publiqué mi libro sobre los *cómics*, el autor de *El Guerrero del Antifaz* manifestó su disgusto por las implicaciones homosexuales que yo encontraba en la relación del héroe con su rubio escudero Fernando. No era una aproximación que inventase yo; cuando menos, no completamente. Algo parecido se escribió en América sobre la relación de estrecho compañerismo entre Batman y el joven Robin («el sueño de dos homosexuales que quieren vivir juntos»), y aunque la admiración que yo sentía por mi amiguito de los veranos de Sitges distaba mucho de presentarse con tan rotunda claridad, no por ello dejaba de encenderme por las vías más directas: las de una carne que despertaba sin advertir y reclamaba sin aclarar. Porque yo continuaba sin confesarme de una vez por todas que mis compañeritos me atraían más allá de lo normal. (Moix, 1993, p. 55)

Del mismo modo, cuando evoca la génesis de la escritura de *Mundo Macho* (1972), que definió con el adjetivo «salvaje», parte de la consideración de que: «todo el erotismo destinado a brotar de [su] narración resumía [sus] experiencias en los tebeos, los cantables raciales, las revistas de físico masculino o las novelas de aventuras» (Moix, 1998, p. 34). Los cómics, además de ser una forma de entretenimiento común a la generación de niños y niñas nacidos en la inmediata posguerra, según refleja en su escritura, le permitieron encontrar un espejo en el que ver su evolución personal y fomentar su propia visión del mundo, de acuerdo con el descubrimiento de su homosexualidad.

3. Un acercamiento a lo *camp* a través de los tebeos: «la mística de la masculinidad»

En el capítulo titulado «la historieta española de 1960 a 2000», Antonio Altarriba establecía un listado bibliográfico sobre la teoría de la historieta (Altarriba, 2002, p. 84). Entre los pioneros, cita a Luis Gasca⁹

⁴ Revista de historietas nacida en 1949 destinada a las niñas de clase media, en la que la protagonista y sus amigos vivían en casas lujosas (Lara, 2002, p. 70). Al respecto, véase el volumen dirigido por Manuel Barrero, *Tebeos para chicas* (2021).

⁵ Sobre el humor en *Pulgarcito*, véase el artículo de Alary (2007).

⁶ Antonio Lara, en el capítulo «Los tebeos del franquismo», aclara que: «El insecticida denominado D.D.T –abreviatura de dicloro-difenil-tricloroetano–, tuvo una aceptación entusiasta a finales de la década de los 40, y la Editorial Bruguera aprovechó la popularidad de esas siglas para dar nombre a una nueva publicación humorística, jugando además con su sentido como fórmula para combatir la tristeza. El *DDT contra las penas* hizo su aparición en 1951, dirigido a “los jóvenes de 15 a 117 años”, y luego a los “grandullones”. Era evidente la intención de captar a los lectores de mayor edad que los de Pulgarcito, pero lo que publicó, sin embargo, no fue muy diferente. Acabó llamándose DDT simplemente» (Lara, 2002, p. 72).

⁷ Para las relaciones de transmedialidad entre cómic y cine, véase Pinho Barros (2022).

⁸ De manera análoga se plasma en la novela de Vicente Molina Foix, *El joven sin alma* (2017), en la que la pasión homosexual entre Vicente y Ramón (*alter ego* literario de Terenci Moix) está íntimamente vinculada a su pasión común por el cine (Giuliana, 2019, p. 77).

⁹ Al respecto, señala José Manuel Trabado que: «Luis Gasca crea en San Sebastián el “Centro de Expresión Gráfica” y también fomenta la publicación de *Cuto*, fanzine dedicado al estudio del cómic, cuyo primer número es de 1967. En 1965, Luis Gasca había organizado la *Primera exposición*

(*Historia y anécdota del TBO y Los cómics en la pantalla*, 1965; *Tebeo y cultura de masas*, 1966; *Los cómics en España*, 1969); a Antonio Martín (*El apasionante mundo del tebeo*, 1968); a Román Gubern (*El lenguaje de los cómics*, 1972); y a Terenci Moix. La favorable acogida de *Los «cómics»*. *Arte para el consumo y las formas pop* también se debe al contexto editorial de Barcelona, una ciudad que, por su dimensión social, no solo condiciona su propia identidad (Merlo-Morat, 2005), sino que también es el foco de una política editorial particularmente propensa y receptiva al mundo del cómic. Señala Antonio Lázaro-Reboll que:

Moix's text came out in a very different intellectual and publishing milieu. Barcelona was the forefront of the dissemination of contemporary European and Latin American literary texts in Spanish or Catalan translations with publishing ventures such as Editorial Seix Barral since the late 1950s, Edicions 62 from 1962 onwards and Editorial Lumen in the late 1960s. [...] *Los 'comics'* certainly benefited from the editorial milieu. [...] *Los 'comics'* was reviewed in the most relevant Catalan cultural magazines of the period, among them *El ciervo* and *Destino*. Worthy of note is the review in *El Ciervo* because Moix's book was discussed in conjunction with the Spanish translation of Eco's *Apocalittici e integrati*¹⁰. (Lázaro-Reboll, 2021, p. 252)

No es pues de extrañar que *Los «cómics»* forme parte de las primeras publicaciones de Terenci Moix, concretamente el mismo año que su novela *La torre de los vicios capitales*, con la que irrumpe en el panorama literario. Bien señala José Manuel Trabado que: «tanto en la obra de Gasca como la de Moix está patente esa ubicación cultural dentro del entramado de lo popular y la adscripción del cómic a la cultura pop» (Trabado, 2021). En la introducción, el autor comunica su metodología de estudios, refutando cualquier afán de exhaustividad, en el que hace hincapié en el vínculo entre el noveno arte y la sociedad. Al respecto, añade Trabado que:

Terenci Moix busca un enfoque diferente y cataloga algunos acercamientos al cómic desde la tradición francesa como una «*boutade* fácil y deslumbradora, tan cara al mundo intelectual francés» (2007, p. 83). Frente a ese esnobismo plantea un acercamiento sociológico: «El significado sociológico y las posibilidades de revolución expresiva del cómic exigen, ante todo, una consideración intelectual digna, una aproximación sociológica coherente, y desde luego, una imagen de confianza por parte de sus detractores a priori» (2007, p. 83). Cabe resaltar la idea implícita que existe de sortear las posibles críticas dirigidas al cómic. Terenci Moix habla no solo de lo que ha realizado el cómic sino sobre todo el potencial expresivo que tiene de cara al futuro (2007, p. 90). Se trata de una reivindicación del cómic como lenguaje más allá de sus restricciones temáticas. «Ya resulta más erróneo encasillar las posibilidades del cómic partiendo únicamente de sus orígenes y su presente» (2007, p. 91). «Diríais: “¿Alguien puede atreverse a hablar de arte, en el caso del cómic?” y ante la responsabilidad de tamaña afirmación uno se limitaría a seguir hablando de “lenguaje”, con lo cual no haríamos sino escalar el primer peldaño para una aceptación del cómic en sentido de arte» (2007, p. 91) (Trabado, 2021).

Como escritor, su producción se asimila con las diferentes corrientes contraculturales de la época, aunque rechazó aplicar estos términos a su propia producción. Además, propone una perspectiva diferente a otros críticos de cómics, lo que llevó Lázaro-Reboll a afirmar que: «When the pop culture critic Terenci Moix turned to comics in *Los «cómics»*: *Arte para el consumo y formas 'pop'*, he read *camp* and nostalgia as cultural phenomena revealing the mechanics underlying the production and consumption of cultural products like comics» (Lázaro-Reboll, 2021, p. 245). La perspectiva *camp*¹¹, término popularizado por Susan Sontag¹², es latente en toda la producción de Moix (Domínguez Santana, 2021, p. 58). Según recalca Robert Richmond Ellis, la escritura del catalán «offers insight into the interconnectedness of popular culture and gay self-representation, positing gay sexuality not as an essence but as a gaze through which the ostensibly natural constructions of heterosexual ideology are denaturalized and rendered queer» (Richmond Ellis, 1996, p. 8). Por su parte, Lomas Martínez, apoyándose en el estudio de Fernández (2000), explica que Terenci Moix:

mundial de los cómics en el cine y la TV durante el festival cinematográfico de San Sebastián. En 1968, será Antonio Martín el que pondrá en funcionamiento otro fanzine que es un punto de referencia insoslayable en los estudios del cómic, *Bang!*» (Trabado, 2021).

¹⁰ Véanse los estudios de Lara (2002); Altarriba (2002); Merino (2003); Trabado (2021); Gracia Lana (2022).

¹¹ Lomas Martínez propone un acercamiento a la definición de lo *camp* a través de diferentes especialistas: «lo *camp* es una tradición cultural muy ligada a la cultura homosexual que funciona como código relacional, rechazando la masculinidad normativamente asignada a los hombres con ingenio y vitalidad (Dyer, 2002, pp. 49-50), pero también como una estética que valora la forma y el estilo de algo por encima de su contenido y se recrea en el estilo, el artificio, la diversión y lo extravagante o excesivo (Dyer, 2002, pp. 52-61). Según Babuscio, también son pilares de lo *camp* la teatralidad, la ironía y el humor. La teatralidad *camp* consiste en percibir 'la vida como teatro, ser frente a representar, realidad y apariencia' (Babuscio, 1977, pp. 43-44): de nuevo, apreciar la intensidad y la forma por encima del contenido, el cómo sobre el qué. De ahí derivaría el entusiasmo de muchos homosexuales por estrellas cuyas interpretaciones tienden a ser muy exageradas en términos de género y sexualidad, sobre todo mujeres» (Lomas Martínez, 2004, pp. 63-64). En palabras de McGovern: «*Camp* is also generally considered to be in opposition to traditional puritan sexual morality, and *camp's* goal is to undermine traditional regulatory strategies regarding sex and sexualities» (McGovern, 2004, p. 46).

¹² Véase la presentación de Zurián y García Ramos (2021).

difumina la distinción entre cultura de masas y alta cultura, introduce la homosexualidad en el discurso sobre identidad de la literatura catalana y crea una posición discursiva para los autores gays en la institución literaria catalana. Moix no apuesta por transgredir y oponerse frontalmente a dicha institución, sino que la pervierte desde dentro, especialmente mediante un estilo autoral *camp* y la apropiación y el reciclaje *camp* de referentes culturales. (Lomas Martínez, 2004, pp. 63-64)

Del mismo modo, Moix divide en un sistema binario el cómic de posguerra española con, por una parte, la masculinidad, y, por otra parte, la feminidad –titulado «Educando a las niñas en flor»–, dos subcapítulos que, según Pons, «dan muestra ya del socarrón humor que practicará en su narrativa después» (2007). En «La mística de la masculinidad» (Moix, 2007, pp. 171-182), arranca con una referencia a Cuto¹³ de la revista *Chicos* (Gasca, 1969, pp. 119-121), un personaje de los más famosos de la época creado por Jesús Blasco, y que, según el autor catalán, contribuyó a:

crear el ídolo joven con el cual el lector se sintiese identificado hasta grados extremos, hasta una especie de estado de catarsis que motivase en él un propósito de conducta mimética (cuya línea resultará obvia si nos situamos en el momento de política triunfalista de su aparición. (Moix, 2007, p. 171)

Por ende, los personajes de cómic sirven para ejemplificar las conductas –recordemos que la censura feroz penaba cualquiera manifestación cultural fuera del marco admitido–, y para desarrollar su teoría, Moix elige, a modo de ejemplo, los personajes de «Fernando, el compañero del Guerrero del Antifaz; a Bill, el inseparable ayudante de Jack, en las *Aventuras del F.B.I.*¹⁴; los recientes Pantera Negra y su hijo, adscritos a un neotranzanimismo muy en boga últimamente, y Borokay [...]» (Moix, 2007, p. 171).

Entre los citados, un cómic en particular marcó profundamente la percepción del escritor, de manera análoga al público de su generación. Este fue *El Guerrero del antifaz* de Manuel Gago. Publicado de manera semanal, contaba las historias de don Adolfo de Moncada, noble en tiempos de los Reyes Católicos, falsamente criado por Ali-Kan, que raptó a su madre, la condesa de Roca, entonces embarazada. El tebeo vio la luz durante el franquismo, en 1944, y fue a la vez testigo y reflejo de los cambios que atravesaron el convulso periodo de posguerra, o, dicho de otro modo, «la transformación de la propia sociedad española ante el doble proceso de creciente esclerosis político-ideológica y emergente modernidad sociocultural» (Gregorio, 2011), inscribiéndose *ipso facto* en el imaginario de los niños y niñas de las décadas de los años 40 y 50 en España, esto es, el propio periodo de niñez y de adolescencia de Moix.

La perspectiva *camp*, de nuevo, irrumpe en esta visión de los héroes de papel, que, según enumera Mira en el caso del cine –que bien se podrían también aplicar a los tebeos–, aúna diferentes ejes temáticos, como la referencia a un universo femenino –a través de referencias populares cinematográficas o musicales–, la teatralidad y el espectáculo, el humor –bajo sus formas malévolas o una forma de imaginación exaltada–, o, entre otros aspectos, «las desinhibiciones sexuales de carácter anárquico o el excesivo visual barroco» (Mira, 2004, p. 526). Asimismo, al desarrollar su teoría, el autor explicaba que al héroe del *Guerrero del Antifaz*:

Le acompañaba Fernando, un jovencuelo –¿es necesario decirlo?– rubio cual hilo de oro, y la relación de ambos tuvo siempre, quizá sin que el dibujante se lo propusiese, más de un resabio de homosexualismo latente. Por alguna extraña razón, como sucede con Batman y Robin en América, en nuestros tebeos el compañerismo solía establecerse según este esquema: héroe nominal, necesariamente atlético, acompañado siempre por un ayudante menor de edad. (Moix, 2007, p. 174)

La dimensión erótica, que Gregorio califica de «edulcorada» (2011), aflora púdicamente en el *Guerrero del antifaz*, y no pasó desapercibida por Moix, sea homosexual o heterosexual, que acaba ratificando que:

Esta idea sacralizada del erotismo ha prevalecido intacta durante el itinerario violento que son las aventuras de los dos héroes cristianos por tierras africanas. El amor ha sido mantenido como perfecta sublimación de las conveniencias sociales: el Guerrero no rozará la piel de la amada hasta que el convencionalismo socio-tipo, el matrimonio, se vea realizado. (Moix, 2007, p. 177)

El tebeo no ofrece, según su autor, «ningún contrato descaradamente erótico, huelga decirlo, pero sí una recreación constante en la mostración de las anatomías, en estrecho concubinato dentro de la vida en común que representa la unidad por medio de la aventura.» (Moix, 2007, p. 176). No obstante, el balance de Moix resulta inapelable: a través de los cómics, y «de cien héroes de sus aventuras preferidas, dos generaciones españolas habrán nacido apriorísticamente frustradas a una vida erótica satisfactoria» (Moix, 2007, p. 176).

¹³ En cuanto a la figura de Cuto, véase el estudio de Alary (2012, pp. 119-121).

¹⁴ Señala Antonio Lara que: «*Aventuras del FBI*, de editorial Rollán, fue una colección de cuadernos monográficos, iniciada en 1951, que casó gran revuelo entre los pequeños aficionados, a partir de una serie de novelas populares de la misma denominación [...]. Cada uno de estos relatos tenía personajes distintos, pero los tebeos cambiaron la fórmula y adoptaron la típica terna: hombre joven, chico y gracioso» (Lara, 2002, p. 66).

Esta constatación le llevó a establecer una estructura narrativa y estética con respecto a la representación de los protagonistas de cómic, tal y como explica el escrito:

El esquema es, pues, clarísimo: la sociedad de la aventura, en el cómic de nuestra posguerra, exige ante todo la masculinidad de sus miembros, y también que un elemento maduro –de generación ya formada– tenga como oponente inseparable a un miembro de la nueva generación que, desde luego, estará provisto de los mismos atributos que su antagonista: valor, inteligencia, musculatura, pureza física y amor al aire libre. En esta mística del compañerismo masculino, la mujer sólo puede ser un elemento perturbador o bien un objeto idealizado, sublimación a nivel exótico de la ley nazi de las tres K. En última estancia, el cómic de nuestra posguerra es una fornicación de generaciones. (Moix, 2007, p. 176)

4. Terenci Moix y el comix: el caso del prólogo de *San Reprimonio y las pirañas de Nazario*

En el intervalo de tiempo entre la publicación de *Los cómics* y la reedición del volumen, Terenci Moix colaboró con frecuencia con el mundo de las viñetas, bien a través de prólogos de revistas, bien con artículos propios. Pruebas de ello son sus repetidas apariciones en este ámbito, por ejemplo, a través de su participación en el número 11 de *Bang!* en 1974¹⁵, que incluye fragmentos de un artículo suyo; del prólogo (idéntico en ambos casos) de los números 1 y 2 de *Los grandes inventos de TBO*¹⁶ (1977); y del libro *Soligó* (2000) sobre el cartelista de cine (López, 2017). También son de notar sus colaboraciones en revistas que compaginaban cine, literatura y cómic, como fue el caso de *Terror Fantastic* (concretamente los números 1, 2, 3 y 6¹⁷, de 1971). Igualmente, el escritor protagonizó la portada de la revista *Libros y Cómics* (nº 1, 11/1991)¹⁸, acompañada de un artículo de Jesús Manuel Montané titulado «Las locuras de Terenci Moix».

No obstante, entre todas estas publicaciones, un prólogo llama particularmente la atención. Poco más de una década había pasado después de la salida de *Los cómics*, y solo dos años después de la muerte del caudillo. En este contexto, Terenci Moix seguía alimentando su crítica de la masculinidad en el cómic, que ya había formulado anteriormente, y aprovechaba la ocasión para echar la mirada atrás sobre sus propósitos para ofrecer una reflexión de una forma mucho más afirmada y sin tapujos:

Cuando, en 1968, publiqué mi libro sobre *Los cómics* ciertos puritanos –usuales ayer como hoy– se metieron conmigo porque osé insinuar que, entre El Guerrero del Antifaz y Fernando existía una relación erótica, capaz de sorprender a todos los Cides de la Cristiandad. Aunque nos hemos hecho diez años más viejos, nos hemos hecho, también, diez años más descarados para la mentalidad de aquella gente. Hoy afirmaré sin pudor que, de hecho, El Guerrero del Antifaz estaba dando por el culo a Fernando en los acantilados de Fez, la moruna: que el rubio cristiano quedó preñado del aguerrido esperma cruzado y que, en el Haren de Safo von Lesbos parió, sin dulzura, a las criaturas que pueblan los dibujos de Nazario, no bien se escapa de la realidad. Tan inquietantemente bellas son. Como una agonía de colores intuidos. (Moix, 1977, p. 7)

Este análisis se halla en la «Presentación para los recién llegados al comix», título del prólogo a *San Reprimonio y las pirañas*¹⁹, de Nazario²⁰. Formando parte de la segunda época de Rock Comix, precisamente, el tebeo –de escasa distribución por Madrid y Barcelona (Dopico, 2005: 391)– «despertó el interés de autoridades y jueces, que lo procesaron por ataque a la moral y la religión» (Dopico, 2005, p. 391).

Cabe recordar que el dibujante sevillano, afincado en Barcelona, fue amigo íntimo de Terenci Moix, y propuso un personal punto de vista costumbrista acerca de los ambientes homosexuales barceloneses de Las Ramblas, convirtiendo a sus amigos en personajes, tal y como apunta Lladó Pol (2006: 192)²¹. Miembro fundador del *Rrollo enmascarado*, junto a Mariscal, Sento o Martí, Nazario se convirtió en figura de proa del cómic *underground* español, un espacio de reivindicación y de afirmación privilegiado por la naciente comunidad homosexual, tanto en Estados Unidos como en España (Mercier, 2017). *San Reprimonio y las pirañas* es un álbum en el que el dibujante realiza un compendio de sus historietas, mezclando trabajos anteriores con inéditos –entre los que encontramos, además, una reinterpretación del *Guerrero del antifaz* con la historieta «La verdadera historia del Super Guerrero del Antifaz, la Superpura condesita y el Supermacho Ali-Kan»²²–

¹⁵ Véase la ficha de López y Cepriá (2010) en *Tebeosfera*.

¹⁶ Consúltase la ficha en *Tebeosfera* de Rodríguez Humanes, Barrero y Manzanares (2008).

¹⁷ Los títulos respectivos de los artículos de Terenci Moix son: número 1 «Barbara Steel fue diosa del terror» (60); número 2 «Goticismos del terror» (23); número 3 «Atinea y Ayesha» (51); número 6 «Cobra» (4). Los detalles de las revistas se encuentran en la página de *Tebeosfera* con Barrero y Alcázar (2009).

¹⁸ Recomiendo acudir a la ficha en *Tebeosfera* de Hausgarri (2019).

¹⁹ Sobre *San Reprimonio y las pirañas*, remito al artículo de Eliseo Trenc (2002).

²⁰ Véase el estudio de Gracia Lana sobre Nazario Luque (2022, pp. 99-122).

²¹ Sobre el cuerpo en la obra de Nazario, recomiendo el artículo de Alary (2003).

²² Al respecto, véanse los análisis realizados por Eliseo Trenc (1987; 2004).

(pp. 13-15)–. Esta propuesta del editor, Gaspar Fraga, se realizó con el fin de comprobar la efectividad y los límites de la censura en aquel momento (Bimola, 2010). Sin embargo, lo problemático no fueron los dibujos de Nazario, sino el prólogo de Terenci Moix que le valió una cédula de citación al juzgado de Barcelona²³ por la repetición excesiva de la palabra «paja» (Bimola, 2010).

En este prólogo, Moix anuncia que, a pesar del título del prólogo: «No hablar[á] de comix, ni de contracultura, ni de marginalias, ni siquiera de rollo, si se [le] permite la libertad. El modo en que todos estos conceptos, inicialmente liberadores, pueden ser asimilados por cualquier articulista de suplemento dominical, [le] exime de la tentación» (Moix, 1977, p. 6), y, de esta manera, arranca su ensayo:

Encuentro tan bellos los dibujos de Nazario, que no agrediré al lector inmediato con un análisis caro a lo que, en la década pasada, se dio en llamar «estudiosos de comic». Esta belleza, agresiva y pacífica, trompetera y hermafrodita, con algo de soberanía a lo cantar de Juana Reina, no va –no podría ir– por los caminos, hoy ya trillados, donde se consumen paridas mentales a modo de teoría. Ni de un lado ni del otro. Ni de la cultura oficial, ni de la contra-cultura (términos, ambos, bien ambiguos). Con elementos tomados de cada uno de los lados, la belleza de Nazario se muerde a sí misma la cola continuamente, como una masturbación. Belleza onanista, pues, como lo fueron todas, oficiales o no, desde los grandes griegos para acá. Al fin y al cabo, siempre pienso que el señor Píndaro, después de cantar a los atletas de Olimpia, debió de hacerse una paja que, en atención a la Academia, consideramos canónica. (Moix, 1977, p. 6)

Terenci Moix hace gala de todos los recursos relativos a la perspectiva *camp*: la alusión a la cultura popular, y en particular, a la cantante de copla Juanita Reina –obvia referencia a los orígenes sevillanos de Nazario–; la sutil mezcla de adjetivos que sugiere la cohabitación constante de una fuerza de creación femenina y masculina de manera exaltada –«agresiva y pacífica, trompetera y hermafrodita²⁴»–; así como la dimensión erótica y sexual en cuanto definición misma de la coherencia de la narración gráfica –«con elementos tomados de cada uno de los lados, la belleza de Nazario se muerde a sí misma la cola continuamente, como una masturbación»–, que a continuación va asociando al propio dibujo: «dibujos-paja, dibujos-dibuja, comic-comica» (1977, p. 6). Asimismo, irrumpe la dimensión homosexual, al proponer una tipología de los personajes nazarianos²⁵:

Las mariquitas que apuntan en algún piso del gran inmueble de Nazario suenan a castañuela, y, alguna, les da a los modelitos años cuarenta, mismamente Lana Turner, la santa rubia. Se me dirá que estas mariquitas, adorables en lo suyo, no son todo el cómic, ni siquiera una parte importante de él. Aduciré que dan su sentido al dilema dibujo/dibuja en que se debate, apasionante, toda la estética de Nazario. Pues si hay una expresión homosexual en el arte –y ahí están tantas reinas divinas del pasado para probarlo–, es cierto que ningún detalle escapa a su imperio. La mariquita dulce que puede tornarse travesti agresivo, o los edípicos transformados en una historia de hachas enloquecidas –hachas mariquituelas, como las de Joan Crawford en *Straitjacket*–, o la vulgar renuncia del futuro suegro que se tira el futuro yerno para quedarse, después, en la estúpida resignación del disimulo cotidiano. Más allá de la expresión homosexual –igual a la imaginación, en Nazario: igual a un grito trágico–, aparecen estos desiertos de las no-asuncpciones. Nazario, que lo sabe, se lanza sin prejuicios, (¿o acaso son muchos?) a las obsesiones del ser y del tiempo: de Nazario en la Barcelona de los setenta, con una Sevilla permanente, detrás. (Moix, 1977, p. 6)

No obstante, la perspectiva moixiana va más allá del elogio estético, inventivo y plástico de las historietas de Nazario²⁶. Se trata de una auténtica reivindicación de la historieta como elemento cultural, de un nivel narrativo semejable a los mayores escritores del siglo XIX, y como reflejo de la sociedad. Afirma, pues, que:

Marginalia o Excepcionalia importan poco en el caso de una obra destinada a solidificarse como narrativa. En este aspecto sorprende que, desde las galaxias indecisas de sus pajas, Nazario pueda sugerir un contexto narrativo realista e insertarse en él y triunfar en él. Por supuesto, siempre que coloquemos el término «realista» en su sentido inicial, no contaminado por discusiones teóricas posteriores: el sentido de la gran novela decimonónica. ¿Por qué no atreverse a decir sin miedo que toda la pequeña saga cotidiana de Purita, como la de los apartamentos La Nava, tienen el valor de producir y condensar tanta información de la realidad como pongamos por caso las descripciones de un Balzac? ¿Por qué no olvidar el miedo al término «realismo» –miedo provocado por mil descréditos posteriores– y descubrir, en estos dibujos, nuevos caminos? La utilización de los textos, abundantes, prometeicos, ¿no nos hacen pensar en una literatura? (Moix, 1977, p. 6)

²³ Cédula de citación del juzgado de instrucción n°8 de Barcelona (02344811) emitida a Terenci Moix (crítico de arte y escritor) el 8 de febrero de 1980. Apud: <http://nazarioluque.com/es2007/op6.jpg>

²⁴ Alary recuerda que la imagen del transexual remite a Hermafrodita (2003, p. 67).

²⁵ En este sentido se relaciona con el «Abecedario para mariquitas» (1977) de Nazario. Véase el artículo de Mérida Jiménez (2018) sobre el tema.

²⁶ Terenci Moix comentará más de una vez los trabajos de Nazario, como, por ejemplo, con *Anacorma* de Nazario, que señala como andrógino (Alary, 2003, p. 66).

A través de un discurso voluntariamente provocador, Moix se planta como defensor de las historietas en el panorama cultural, a pesar de su acepción como cultura de masas. Su contribución al mundo de los cómics deja una huella indeleble en cuanto al proceso de legitimación y la reivindicación de una forma de arte falsa y tradicionalmente destinada a los niños. La receta del cómic de Barcelona de los años 70 reunía todos los ingredientes que se anunciaban en la página de clausura de *San Reprimonio y las pirañas* para un próximo volumen –que nunca vio la luz–: «Sexo, violencia, drogas, hadas, mariconeo» (Bimola, 2010).

5. Conclusiones

Entre las múltiples facetas artísticas de Terenci Moix, su conocimiento del cómic fue, sin duda, una de las más descuidadas en los estudios relativos a su producción. Si bien empezó con *Los «cómics». Arte para el consumo y las formas pop* (1968) –a continuación, reeditado como *Historia social del cómic*– a esbozar tímidamente el marco de su reflexión, los tebeos acabarían por formar parte de manera incontestable de la cosmogonía de Terenci Moix, contribuyendo de manera definitiva a modelar su pensamiento. También se convirtieron en herramienta para aprehender su propia evolución personal y su orientación sexual, una homosexualidad afirmada, tal y como se había demostrado con el cine. Los tebeos no solo invaden su producción literaria –y así queda plasmado en sus *Memorias*–, sino que el escritor saltó al mundo del cómic, colaborando con diferentes revistas y relacionándose con dibujantes de la talla de Nazario Luque, personaje clave en la Historia de la historieta española, y, en particular, del cómic *underground*. Al igual que en el cine, el escritor ofrece una perspectiva *camp* sobre los tebeos que queda plasmada tanto en su estudio sociológico como en su «Presentación para los recién llegados al comix» para el álbum *San Reprimonio y las pirañas* de Nazario. La postura comprometida de Moix pone en evidencia el papel del cómic como campo de estudio y su afirmación como medio cultural imprescindible para no solo entenderse a sí mismo, sino también a la sociedad y a la propia producción artística.

En el prólogo de *Historia social del cómic*, que ya aparecía en la edición de 1968, Joaquim Marco emitía una duda con respecto al futuro del tebeo: «No sé si los lectores de cómics irán progresivamente aumentando y si participarán en el futuro otras capas sociales y grupos interesados. Ello dependerá, lógicamente, de la propia evolución del género» (Marco, 2007, p. 22). No cabe duda de que el cómic tiene un presente y futuro prometedor, vinculado a la sociedad, a su público y a los estudios sobre la historieta, cada vez más numerosos.

6. Agradecimientos y fuentes de financiación

Este artículo se enmarca en el proyecto COST Action CA19119 «Investigation on Comics and Graphic Novels in the Iberian Cultural Area» (<https://iconmics.hypotheses.org/>), financiado por COST (European Cooperation in Science and Technology). www.cost.eu

7. Referencias citadas

- Alary, V. (2003). Le corps transesthétique chez Nazario. D'un médium à l'autre. En Bessière, B. y Mendiboure, J.-M. (eds). *Voir le corps, dans l'Espagne d'aujourd'hui*, Lansman, 63-72.
- Alary, V. (2007). *Pulgarcito*, revista infantil de humor adulto. En Aguila, Y. *Figures, genres et stratégies de l'humour en Espagne et en Amérique Latine* Presses Universitaires de Bordeaux, 41-62.
- Alary, V. (2012). Enfance en guerre dans la revue *Chicos*. En Corderot D. y Corrado D. *Les enfants de la guerre d'Espagne, Expériences et représentations culturelles*, ANR EVE / Fondation Auschwitz, 112, 109-121.
- Alary, V. (ed.). (2002). *Historietas, Comics y Tebeos españoles*, Presses Universitaires du Mirail.
- Altarriba, A. (2002). La historieta española de 1960 a 2000. En Alary, V. (ed.). *Historietas, Comics y Tebeos españoles*. Presses Universitaires du Mirail, 76-121.
- Babuscio, J. (1977). Camp and the Gay Sensibility. En Dyer, R. (ed). *Gays and Film*, British Film Institute, 40–57.
- Barrero, M. (ed). (2021). *Tebeos, historietas para chicas*. ACyT Ediciones.
- Barrero, M. y Alcázar, J. (2009). Terror Fantastic (1971, Pedro Yoldi). *Tebeosfera*. https://www.tebeosfera.com/colecciones/terror_fantastic_1971_pedro_yoldi.html
- Bimola, P. (2010). Rock Comix (1976, Fraga) Extra 3. *Tebeosfera*. https://www.tebeosfera.com/numeros/rock_comix_1976_fraga_extra_3.html
- Conte, R. (2007). Terenci y los tebeos. *El País*. https://elpais.com/diario/2007/06/23/babelia/1182554239_850215.html
- De Cuenca, L. A. (1990). *Héroes de papel*. Anaya.
- Domínguez Santana, F. (2021). Compromiso generacional de Terenci Moix en el libro de memorias *Extraño en el paraíso*. *Clepsydra*, 21, 53-72. <https://doi.org/10.25145/j.clepsydra.2021.21.03>

- Dopico, P. (2005). *El cómic underground español, 1970-1980*. Cátedra.
- Dyer, R. (2002). *The Culture of Queers*. Routledge.
- Fernández, J. A. (2000). *Another Country: Sexuality and National Identity in Catalan Gay Fiction*. Maney Publishing.
- Fraser, B. (2022). *Barcelona, City of Comics. Urbanism, Architecture, and Design in Postdictatorial Spain*. State University of New York Press.
- Gasca, L. (1969). *Los cómics en España*. Lumen.
- Giuliana, V. (2019). El cine, «esta nueva religión»: la introspección artística y religiosa en *El joven sin alma* de Vicente Molina Foix. En Le Corre-Carrasco, M. y Merlo-Morat, P. (eds). *Vicente Molina Foix: el creyente de todas las religiones. Le créateur et sa critique n°8*, Le GRIMH/Universidad Complutense de Madrid, 73-84.
- Gómez Salamanca D. (2013). *Tebeo, cómic y novela gráfica. La influencia de la novela gráfica en la industria del cómic en España*, Tesis doctoral, Universidad Ramon Llull.
- Gracia Lana, J. (2022). *El cómic español de la democracia: La influencia de la historieta en la cultura contemporánea*. Pressas de la Universidad de Zaragoza.
- Gregorio, P.-P. (2011). *El Guerrero del Antifaz: un héros de son temps ?*. *Cahiers de la Méditerranée*, 83, 217-225.
- Gubern, R. (2007). Prólogo a la presente edición. Terenci explora la figuración narrativa. En Moix, T. *Historia social del cómic*. Bruguera. 7-12.
- Hausgarri (2019). Libros y Cómics (1991, Kefer). *Tebeosfera*. https://www.tebeosfera.com/numeros/libros_y_comics_1991_kefer_1.html
- Hughes, A. J. (2006). Literary Cross Dressing: Terenci Moix's *Nuestro virgen de los mártires* and *El amargo don de la belleza*. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 30(2), 205–224. <http://www.jstor.org/stable/27764048>
- Lara, A. (2002). Los tebeos del franquismo. En Alary, V. (ed.). *Historietas, Comics y Tebeos españoles*. Presses Universitaires du Mirail, 44-75.
- Lázaro-Reboll, A. (2021). Historicising the Emergence of Comics Art Scholarship in Spain 1965-1975. En Magnussen, A. (ed.), *Spanish Comics. Historical and Cultural perspectives*, Berghahn, 243-264.
- Lladó Pol, F. (2006). Le mythe de la postmodernité. Archétypes et représentations dans la BD de la Transition espagnole. En Alary, V., y Corrado D. (eds.), *Mythes et bande dessinée*, Presses Universitaires Blaise Pascal, 183 - 201.
- Lomas Martínez, S. (2018). Creadores homosexuales, cultura camp y representaciones queer en la ficción televisiva española de los años ochenta. *Hispanic Research Journal*, 19(1), 55–71. <https://doi-org.ezproxy.uca.fr/10.1080/14682737.2018.1418997>
- López, F. (2017). Soligó (2000, Baena). *Tebeosfera*. https://www.tebeosfera.com/colecciones/soligo_2000_baena.html
- López, F. y Cepriá, F. (2010). Bang (1968, Martin) 11. *Tebeosfera*. https://www.tebeosfera.com/numeros/bang_1968_martin_11.html
- Marco, J. (2007). Prólogo. En Moix, T. *Historia social del cómic*. Bruguera. 15-23.
- McGovern, T. (2004). The subversive processes of camp production in the novels of Terenci Moix. *Journal of Iberian & Latin American Studies*, 10(1), 45–59. <https://doi.org/10.1080/1470184042000236279>
- Mercier, J. P. (2017). Underground. *Neuvième art 2.0*. <http://neuviemearth.citebd.org/spip.php?article1154>
- Mérida Jiménez, F. M. (2018). Entre el cómic y el diccionario: el «Abecedario para mariquitas» (1977) de Nazario. En *Nuevas visiones sobre el cómic: un enfoque interdisciplinar*. Pressas de la Universidad de Zaragoza, 193-198.
- Merino, A. (2003). *El cómic hispánico*. Cátedra.
- Merlo-Morat, P. (1996). Itinéraires enfantins et espaces fictionnels dans la Barcelone de Terenci Moix. En Soubeyroux, J. (ed.). *Poétique du déplacement littérature et arts d'Espagne et d'Amérique latine*, *Cahiers du GRIAS*, 4, 85-110.
- Merlo-Morat, P. (1997). Le cinéma mythique de Terenci Moix. *Hispanística XX*, 15, 311-330.
- Merlo-Morat, P. (2005). Du *Peso de la Paja* à l'insoutenable légèreté de l'être : la Barcelone de Terenci Moix ». *Cahiers d'études romanes*, 12, 111-129.
- Mira, A. (2004). *De Sodoma a Chueca: una historia cultural de la homosexualidad en España en el siglo XX*. Egales.
- Mira, A. (2006). Cinefilia gay. Terenci Moix y el cine. *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 54, 144-169.
- Moix, T. (1968). *Los cómics. Arte para el consumo y formas 'pop'*. Llibres de Sinera.
- Moix, T. (1977). «Presentación para los recién llegados al comix». En Nazario. (1977). *San Reprimonio y las pirañas*. Rock Comix, 6-7.
- Moix, T. (1998 [1990]). *El cine de los sábados*. Planeta.
- Moix, T. (2007). *Historia social del cómic*. Bruguera.
- Moix, T. (2013 [1993]). *El beso de Peter Pan*. Planeta.
- Pinho Barros, D. (2022). *The Clear Line in Comics and Cinema: A Transmedial Approach*. Leuven University Press.
- Pons, A. (2007). Los cómics, arte para el consumo y formas 'pop', *La Cárcel de Papel*. <https://www.lacarceldepapel.com/2007/03/20/los-comics-arte-para-el-consumo-y-formas-pop/>
- Richmond Ellis, R. (1996). Looking queer in *El beso de Peter Pan* of Terenci Moix. *España contemporánea*, 9(2), 7-24.
- Rodríguez Humanes, J.M., Barrero, M. y Manzanares, J. (2008). Tbo (1977, Del Cotal) - Los Grandes Inventos -. *Tebeosfera*. https://www.tebeosfera.com/colecciones/tbo_1977_del_cotal_los_grandes_inventos-.html

- Trabado, J. M. (2021). El cómic y sus lenguajes. La evolución de los modelos explicativos. *Tebeosfera*, tercera época, 18, https://www.tebeosfera.com/documentos/el_comic_y_sus_lenguajes_la_evolucion_de_los_modelos_explicativos.html
- Trenc, E. (1987). La sexualité dans la bande dessinée «underground» barcelonaise. En *Media et représentation dans le monde hispanique au XXe siècle*, Université de Dijon, 287-294.
- Trenc, E. (2002). La bande dessinée de Nazario: « Tentación, martirio y triunfo de San Reprimonio virgen y mártir», une hagiographie parodique invertie. En *Citation et détournement. Les Séminaires de Grimia. Le Grimh*, Université Lumière Lyon 2, 43-60.
- Trenc, E. (2004). Une parodie décapante du tebeo franquiste: la verdadera historia del Superguerrero del Anti-faz, la Superpura Condesita y el Superman Ali-Kan, comic underground de Nazario. En *L'histoire irrespectueuse: humour et sarcasme dans la fiction historique (Espagne, Portugal, Amérique latine)*. Université Charles de Gaulle - Lille III, 129-136.
- Zurian F. A. y García Ramos F. J. (2021). Presentación dossier: Repensar lo camp, investigar lo queer. *Estudios LGBTQ+, Comunicación y Cultura*, 1(1), 3-4. <https://doi.org/10.5209/eslg.76619>