



Caracol

ISSN: 2178-1702

ISSN: 2317-9651

Universidade de São Paulo

Crippa, Francesca
Significados de la representación histórica en algunas novelas gráficas contemporáneas
Caracol, núm. 15, 2018, Enero-Junio, pp. 52-77
Universidade de São Paulo

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=583766819003>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

UAEH redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

Significados de la representación histórica en algunas novelas gráficas contemporáneas

Francesca Crippa

Francesca Crippa

Francesca Crippa consiguió el título de doctorado en literatura española en la Universidad Católica de Milán con una tesis sobre la caracterización del personaje en las Sonatas de Ramón del Valle-Inclán, publicada en 2012 por Peter Lang. Sus intereses de investigación abarcan el concepto de identidad nacional con aplicación a la narrativa larga y breve de la Generación de 1898, la narrativa española contemporánea y la narrativa gráfica. Actualmente trabaja como profesora investigadora en la misma universidad Católica de Milán.

Contacto: francesca.crippa@unicatt.it

Recebido em: 10 de julho de 2017

Aceito em: 18 de setembro de 2017

PALABRAS CLAVE: novela gráfica; siglo XXI; ficción literaria; historia; memoria.

Resumen: Una de las principales señas de identidad de la reciente producción de novela gráfica española consiste en su evidente compromiso con la realidad histórica y cultural del país. Muchos guionistas y dibujantes, en efecto, han vuelto a reflexionar sobre las épocas más significativas de la historia y de la literatura española para reproducirlas dentro de sus obras con técnicas gráficas y estrategias narrativas diferentes. El sutil equilibrio que se logra entre la representación de la realidad histórica o literaria y el manejo de la ficción artística se convierte, pues, en uno de los rasgos más llamativos dentro de sus obras. El objetivo de este trabajo es analizar cómo algunos guionistas españoles contemporáneos vuelven a leer y reproducir la historia de personalidades muy conocidas y reflexionar sobre las diferentes técnicas y finalidades de sus contribuciones.

KEYWORDS: graphic novel; 21st Century; literary fiction; history; memory.

Abstract: One of the most important features of the recent Spanish production of graphic novels consists in its evident compromise with the historic and literary reality of the country. Many scriptwriters and sketchers, in fact, have chosen to analyze some of the more significant periods of the Spanish history and literature in order to reproduce them in their works through different graphic techniques and narrative strategies. The thin equilibrium which is reached between the representation of the historic and literary reality and the employment of the artistic fiction can be considered, then, one of the most impressive features within their works. The aim of this article is to analyze how some Spanish contemporary authors of graphic novels wish to reinterpret history of well-known personalities and to think about the different aims and techniques used in theirs works.

Los debates planteados en torno al concepto de posmodernidad han ido marcando profundamente a la crítica literaria en las últimas décadas. Sin embargo, aún no se ha llegado a la identificación de un acercamiento teórico coherente que sea compartido por todos los estudiosos que se dedican al tema¹. Desde hace años, en particular, siguen coexistiendo por lo menos dos diferentes niveles de discusión (Kohut, 1997, 9-26). En el primero, se cuestiona el papel de la literatura en el contexto de las sociedades posmodernas, mientras que en el segundo se analizan sobre todo los rasgos formales de las obras. A esta segunda corriente pertenece el esclarecedor ensayo de Pozuelo Yvancos, en el que se reconocen y explican los atributos que han ido caracterizando la producción narrativa española desde la mitad del siglo XX en adelante. Entre ellos destacan principalmente la “heteroglosia” (2004, 46) y la “desconfianza hacia la literariedad” (2004, 47).

Con el término heteroglosia, el crítico quiere indicar la tendencia a hacer coexistir normas y modelos estéticos diferentes dentro de una misma obra. Según Pozuelo Yvancos, en efecto, la narrativa contemporánea se ha convertido en una suerte de amalgama indefinida dentro de la que “todo vale y a todo se entregan los autores” (2004, 47), en un proceso cada vez más ecléctico que representaría la necesidad de cambios del individuo

1 En su “Postille” a *Il nome della rosa*, Umberto Eco afirma: “Malauguratamente “post-moderno” è un termine buono à tout faire. Ho l'impressione che oggi lo si applichi a tutto ciò che piace a chi lo usa” (1981, 400). En la actualidad, el consenso sobre la correcta definición del término parece estar todavía muy lejos y no hay estudio sobre la posmodernidad que no comience constatando la pluralidad y hasta la incompatibilidad de las definiciones.

posmoderno. A confirmación de ello, el concepto de desconfianza hacia la literariedad resume la insatisfacción de los autores hacia los cánones literarios de la tradición e implica el deseo de emancipación con respecto a los modelos del pasado. En este sentido, la producción contemporánea de narrativa se propone a los lectores en términos de ruptura con los moldes tradicionales, a los que se contrapone la búsqueda de modalidades expresivas inéditas que más se adecuan a la representación de las transformaciones con las que la sociedad posmoderna tiene que enfrentarse.

Además del evidente deseo de innovación formal, la narrativa contemporánea comparte otro rasgo importante de la posmodernidad, es decir, la capacidad de releer los temas de la tradición desde una perspectiva más íntima y subjetiva². Según Martin Travers (1997), en particular, en las obras contemporáneas se vislumbra cierta insistencia en la representación de la individualidad del héroe que, a partir del carácter anecdótico de su experiencia personal, vuelve a interpretar la realidad y a interrogarse acerca de sus orígenes. Por esta misma razón, los autores se concentran no sólo en la representación de la cotidianidad del sujeto, sino también en las razones históricas de ella, y establecen paralelismos entre épocas diferentes con el objetivo de profundizar aún más la reflexión sobre la condición humana. La voluntad de investigar entre los intersticios de la historia y de indagar el pasado desde una perspectiva más actual se configuran, por

2 Es lo que Pozuelo Yvancos denomina “predominio de la privacidad” (2004, 46). Según el crítico, en efecto, la narrativa contemporánea manifiesta la tendencia a representar la realidad desde una perspectiva cada vez más individualista. De ahí la proliferación de géneros como el diario, las memorias, las biografías y las novelas autobiográficas.

lo tanto, como rasgos definitorios de la producción narrativa actual. No nos tiene que sorprender, pues, la vuelta de muchos autores a motivos o personajes del pasado, ni tampoco el éxito del que actualmente goza la novela histórica³. Sin embargo, Lozano Mijares apunta que el realismo histórico detectable en la narrativa española contemporánea no debe entenderse solamente en su sentido mimético tradicional, sino en clave de voluntad de autoconocimiento. Según la estudiosa, la representación de lo histórico se realiza hoy en día mediante la creación de textos en los que el hecho original y la copia se funden con el objetivo de estimular la reflexión sobre contextos o episodios importantes desde el punto de vista de sus connotaciones simbólicas (2007, 154-164).

Cualquier lector de novela gráfica no fatiga en reconocer los rasgos que se acaban de mencionar entre las características dominantes de un género cuya peculiaridad se ha impuesto a la atención del público y de la crítica a partir de los años '80 del siglo XX (Sabin, 2013, 65-82). Por su naturaleza, en efecto, la novela gráfica es un género híbrido que se origina de la perfecta compenetración entre lo narrativo y lo visual, ocasionando, como indica Pozuelo Yvancos, la coexistencia de modelos estéticos diferentes en

3 Si bien para algunos estudiosos la posmodernidad se define por su vinculación con el presente y con el futuro, para otros, en cambio, es esencial su relación con el pasado. Sostienen la primera tesis autores como Jean François Lyotard (*Condición posmoderna*, 1979) y Frederic Jameson (*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, 1984). Sostiene, al contrario, la segunda tesis Linda Hutcheon (*The Politics of Postmodernism*, 1989), quien definió la posmodernidad por su relación con el pasado.

la misma obra⁴. Lejos de conformarse con la tradición, la supervivencia y popularidad del género se deben, pues, a la búsqueda de originalidad formal y autonomía con respecto a los moldes narrativos clásicos, rasgos que legitiman también su colocación en el panorama de la literatura posmoderna. Esta misma idea se confirma en el ensayo de Trabado Cabado, según el cual la configuración anatómica de la novela gráfica actual conllevaría precisamente el deseo de conquista de una identidad narrativa propia (2013, 11-61).

Al considerar, en cambio, el tratamiento que la narrativa gráfica hace de la realidad histórica, es necesario anotar que se produjo una variación radical a finales de los años '70, con la publicación de la novela *Contrato con Dios* de Will Eisner (García, 2014). A partir de ese momento, el cómic dejó de centrarse exclusivamente en superhéroes y ciudades fantásticas para volver a contar la realidad desde el punto de vista de los individuos. Fue, sin embargo, la novela *Maus*⁵ de Art Spiegelman a introducir un cambio aún más evidente. Después de su publicación, en efecto, empezó a percibirse la necesidad de ir buscando otros códigos narrativos que permitieran hablar del mundo real y de sus problemas, facilitando, como indica Lozano Mijares, la reflexión del público. Así pues, al igual que ya habían hecho la novela tradicional, la pintura o el cine, a partir de los años '80 también

4 En su "Graphic Novel Manifesto" el historietista escocés Eddie Campbell puntualiza que, a partir de la mencionada hibridez, el papel del novelista gráfico es el de elevar el género a un nivel más ambicioso.

5 En 1992, la novela ganó el Premio Pulitzer por haber sabido relatar de forma novedosa la tragedia de la Shoah.

la narrativa gráfica empezó a mostrar cierto vigor subversivo al plantear interrogantes, al cuestionar el pasado y al desestabilizar al público, con el objetivo de favorecer la meditación sobre determinados hechos históricos, procesos traumáticos o temas de alguna relevancia social.

Hoy en día, la producción de narrativa gráfica ocupa un lugar relevante dentro del panorama de la literatura posmoderna por la calidad e innovación de sus propuestas. A primera vista el género se configura como un conjunto muy variado de textos en el que, sin embargo, es posible encontrar algunas líneas de investigación comunes. Entre ellas, los autores parecen privilegiar la recuperación del pasado con dos finalidades principales: la primera consiste en usarlo como ideal punto de partida para luego volverlo a reproducir a través de técnicas innovadoras; la segunda, al contrario, se basa en su utilización como motivo para reflexionar sobre cuestiones que siguen siendo de actualidad en el presente. El *corpus* de textos que se analiza en este artículo confirma estas mismas tendencias y proporciona ulteriores motivos de reflexión con respecto a las potencialidades comunicativas de la narrativa gráfica⁶.

1. NARRATIVA GRÁFICA Y POSMEMORIA: EL CASO DE FEDERICO GARCÍA LORCA

Por lo que se acaba de exponer, es evidente que la observación del pasado a través de perspectivas novedosas resulta ser un recurso distintivo de la

6 El *corpus* que se analiza en este artículo se basa en seis novelas publicadas entre 2001 y 2016. Todas ellas se centran en el relato de episodios de las vidas de personajes históricos muy populares.

narrativa posmoderna y, por consecuencia, también de la narrativa gráfica. Dentro de esta misma tendencia, una de las técnicas más empleadas consiste en meditar no tanto sobre el evento en sí, sino sobre sus consecuencias, particularmente cuando ellas siguen ejerciendo algún tipo de ascendiente. La crítica suele definir literatura de posmemoria el conjunto de las obras en las que se insiste precisamente en este tipo de meditación sobre el pasado y en el análisis de sus repercusiones intergeneracionales⁷.

En el caso español, el evento histórico que ha dejado huellas más profundas y cuyo recuerdo sigue siendo objeto de debates y polémicas en la contemporaneidad, es la Guerra Civil. Se inspiran en ella dos novelas gráficas en las que el relato de la vida y muerte del poeta granadino Federico García Lorca constituye el ideal punto de partida para una reflexión más profunda sobre la importancia del testimonio como instrumento imprescindible para la construcción de una memoria individual y colectiva conscientes de los errores del pasado y realmente eficaces a la hora de preparar a los individuos para la superación del trauma heredado⁸.

La novela gráfica titulada *La huella de Lorca* se publicó en abril de 2011 con guion de Carlos Hernández y dibujos de Juan Torres. El texto reconstruye,

7 El término posmemoria fue acuñado por la crítica estadounidense Marianne Hirsch, quien publicó un notable ensayo sobre el tema.

8 Las primeras teorías sobre el trauma se elaboraron en EE.UU. en los años '70 y se profundizaron en los años '90 gracias a la aportación en clave psicoanalítica de Dominick LaCapra. Según LaCapra, las personas traumatizadas por eventos límites pueden resistirse al proceso de evolución del trauma a causa de una especie de sentimiento de "fidelidad" al evento que quizás provenga de la sensación de que sobrevivir y participar nuevamente en la vida implica la traición de los que quedaron aniquilados. Por consecuencia, el pasado no se puede olvidar y establece un vínculo inolvidable con el presente.

a través de doce episodios que no siguen un orden cronológico, las etapas fundamentales de la vida del poeta, desde la infancia hasta la madurez artística y la muerte. Como demuestran las elecciones del guionista, sin embargo, la finalidad principal de la obra no es la de crear una narración biográfica tradicional sino la de ofrecer a los lectores una biografía atípica en la que el relato de la vida de Lorca y la memoria de lo que él representó desempeñan un papel igualmente importante⁹.

Desde el punto de vista de la forma, la novela de Hernández se presenta como un mosaico cuyas piezas mantienen cierta independencia a pesar de ser Lorca el protagonista de todas ellas¹⁰. El poeta, sin embargo, casi no aparece físicamente en las viñetas y la mayoría de ellas nos sitúa junto a quienes compartieron algunos momentos de su existencia. La carismática personalidad de Lorca, pues, se representa indirectamente a través de las perspectivas y los recuerdos de sus amigos o conocidos. Entre los testimonios, sobres los que Hernández se ha documentado personalmente¹¹, destaca el de su padre. El señor Alfonso aparece retratado por primera vez, de niño, al comienzo de la novela y otra vez, en la actualidad, en el capítulo final, confiriéndole una estructura circular al

9 Esta idea es compartida por Pilar del Río y Mercedes de Pablos, autoras de las páginas introductorias a la edición de la novela de Hernández publicada por la editorial Norma en 2011.

10 Véanse las palabras de Hernández publicadas en la microweb creada en ocasión de la publicación de la primera edición de la novela: <http://www.normaeditorial.com/lorca/entrevista.html> [29/03/2017].

11 Hernández habla de su personal trabajo de investigación en la bitácora dedicada a la novela: <http://lahuelladelorca.blogspot.it/> [29/03/2017].

texto. Además de contribuir a la consolidación de la atmósfera general del relato, las palabras del padre de Hernández constituyen el marco ideal para la novela porque subrayan la importancia de la memoria y delatan la necesidad de su transmisión. Alfonso le hace entender al guionista (que también se dibuja a sí mismo en las páginas finales del texto) que Lorca no fue la única víctima del conflicto y que, para poder escribir sobre el tema, es necesario comprender antes lo que significó la represión franquista para todos los que la padecieron personalmente y la transmitieron a sus descendientes bajo forma de memoria vívida y dolorosa. El encuentro final entre Hernández y su padre confirma, además, que el recuerdo de García Lorca sigue vivo en la contemporaneidad porque con él se identifican tanto los que sufrieron a causa de la guerra como las nuevas generaciones, las cuales todavía andan buscando las respuestas necesarias para la elaboración del recuerdo traumático.

La novela de Hernández se mueve con soltura entre la realidad histórica y su representación gráfica y el guionista maneja hábilmente las fuentes sin modificar de alguna forma los eventos. La única alteración que se concede es la del orden cronológico en la representación de las etapas de la vida del poeta, herramienta de la que se sirve para colocar idealmente la figura de García Lorca en épocas diferentes y confirmar, de esa forma, la durabilidad de su memoria a lo largo del tiempo. Como recita el título de la novela, en efecto, el propósito de Hernández es recordar la “huella” de Lorca, es decir, el legado moral que el poeta dejó no sólo para todos los que lo conocieron, sino para todos los españoles. El historietista, por lo tanto, decide mostrar

al poeta a través de un caleidoscopio de escenas en las que se manifiestan sus diferentes caras, insistiendo sobre todo en las potencialidades de su arte, las cuales le han permitido trascender la muerte y convertirse en el símbolo más célebre de la victoria sobre el olvido en que la dictadura intentó relegar la voz de todos los disidentes.

En su novela gráfica de 2015 titulada *La araña del olvido*, Enrique Bonet emplea una técnica muy parecida a la de Hernández. En el texto, en efecto, se relata la apasionada investigación sobre la muerte de García Lorca llevada a cabo por el escritor Agustín Penón en los años '50 del siglo XX y el protagonista real de la novela, por lo tanto, no es el poeta granadino. Su presencia, sin embargo, incumbe a lo largo de la narración, configurándose como el *leitmotiv* de la obra. Otro aspecto en común entre las novelas es que en ambas es evidente la voluntad de reflexionar sobre la memoria colectiva como ideal punto de partida en la construcción de la conciencia histórica individual¹². Diferentemente de Hernández, sin embargo, para alcanzar esta finalidad Bonet no se vale de sus investigaciones personales, sino que se centra en el relato de los testimonios y recuerdos recogidos por Penón¹³. De esa forma, el historietista logra mantener una posición externa a la historia y le deja al periodista el papel de único narrador.

12 La relación entre memoria individual y memoria colectiva es el contenido central de las investigaciones del sociólogo Maurice Halbwachs. M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, Milano, Unicopli, 2007.

13 El periodista Agustín Penón invirtió casi dos años en investigar las circunstancias de la muerte de Federico García Lorca, entablando relación con muchos de los implicados en el suceso y entrevistando a familiares y amigos del poeta. Sin embargo, nunca consiguió llevar a cabo la escritura del libro donde pretendía dar salida a todo el material que había recopilado. El

La araña del olvido es una obra cuya lectura resulta bastante exigente para el lector. La narración, en efecto, presenta el semblante típico de la encuesta periodística y una multitud de personajes entran y salen de la escena, aportando su personal visión sobre los acontecimientos. Bonet nunca se aleja de la reconstrucción original de Penón, pero se sirve de composiciones narrativas complejas para favorecer la concentración sobre los episodios de mayor dramatismo. En algunas ocasiones, pues, recurre a la elipsis para recrear la concitación que caracterizó los últimos días de vida de García Lorca; en otras, al contrario, detiene la narración con una profusión de viñetas que alargan el ritmo en los momentos en que los personajes manifiestan su propia emotividad. Ambas técnicas le sirven para dar vida a un texto en el que la voluntad de reconstrucción biográfica no es el objetivo principal. Queda claro, en efecto, que la finalidad del autor es más bien la de explorar el ambiente de la ciudad de Granada durante los años más represivos del Franquismo y representar, por consecuencia, las cicatrices todavía sangrantes de los españoles a través de los recuerdos de los que vivieron esa situación. En este sentido, la personalidad de Penón, español de nacimiento pero formado en los Estados Unidos, se presta muy bien al logro, en cuanto su mentalidad contrasta abiertamente con la realidad de una ciudad en la que vencedores y vencidos tienen que convivir

descubrimiento de sus pesquisas se hizo público en el año 2000, gracias a la escritora Marta Osorio, amiga de Penón y depositaria de todo el material que éste recogió. El texto titulado *Miedo, olvido y fantasía. Crónica de la investigación de Agustín Penón sobre Federico García Lorca (1955-1956)* vio su primera edición ese mismo año. En esta edición se inspiró Bonet a la hora de escribir su novela gráfica.

en un ambiente endurecido por las mentiras, la violencia, las injusticias, el miedo y los resentimientos.

A pesar de ofrecer una narración respetuosa de la investigación de Penón, la novela de Bonet quiere también favorecer la total inmersión de los lectores en la atmósfera asfixiante que caracterizó los primeros años de la dictadura. Además, como señala Juan Mata en el prólogo, la muerte de García Lorca se connota simbólicamente dentro del texto porque quiere encarnar los sufrimientos de todos los que padecieron la supresión de las libertades en esa temporada. Al mismo tiempo, la obstinada voluntad del periodista en querer llevar a cabo su trabajo de investigación simbolizaría la necesidad de las nuevas generaciones de mantener vivo un recuerdo que, a pesar de ser doloroso, es indispensable a la hora de comprender cómo España ha llegado a ser lo que es en la actualidad. Una necesidad confirmada, una vez más, por el título de la novela¹⁴, que pone en guardia al público contemporáneo contra las trampas del olvido y de la indiferencia que podrían empujarnos a cometer los mismos trágicos errores del pasado.

2. TÉCNICAS PARA LA FICCIONALIZACIÓN DE LA REALIDAD HISTÓRICA

En el “magma heteróclito” (Pozuelo Yvancos, 2004, 47) de la narrativa posmoderna se producen también novelas en las que los autores se inspiran en temas y personajes del pasado con el propósito de escribir relatos novedosos desde el punto de vista de la arquitectura textual y, al mismo

14 El título de la novela reproduce un verso de la poesía “Sueño” de Federico García Lorca, texto que pertenece a la colección *Libro de poemas*, publicada en 1921.

tiempo, atractivos para el público¹⁵. Se remontan a esta tendencia las obras que se analizan en este apartado, en las que, a partir de la documentación recogida acerca de dos personalidades artísticas muy conocidas como las de Diego Velázquez y Salvador Dalí, los autores dan vida a una ficción literaria innovadora y recargada de significados sin, por eso, alterar la realidad histórica.

Las Meninas es una novela gráfica escrita y dibujada por Santiago García y Javier Olivares. El texto se publicó por primera vez en 2014 y el año siguiente ganó el Premio Nacional del Cómic por la calidad de su planteamiento gráfico y por ser “una obra que asume un riesgo en la estructura narrativa”¹⁶. Como anotado por el jurado, la novela llama la atención de los lectores por la capacidad de releer una historia muy conocida desde una perspectiva insólita. Los autores, en efecto, no se limitan a reproducir la génesis del cuadro de Velázquez así como la transmiten los libros de historia del arte. Al contrario, juegan con la superposición de los planos narrativos para construir puentes entre épocas distintas y hablar de las influencias del pintor sevillano sobre otros artistas. En algunos momentos, pues, la narración principal se interrumpe para catapultar a los lectores en los años de Goya, Picasso, Dalí, Buero Vallejo, Foucault y William Merritt,

15 Es lo que Pozuelo Yvancos identifica como “carácter metaliterario y subrayado” (2004, 51-52) de la narrativa posmoderna en la que, según el crítico, predomina la voluntad de experimentación y de reflexión sobre la construcción del texto.

16 Nota de prensa del Ministerio en la que se expresan las motivaciones para la entrega del premio: <http://www.mecd.gob.es/prensa-mecd/actualidad/2015/10/20151022-comic.html> [21/03/2017].

artistas que, cada uno a su modo, establecieron una relación de referencia, admiración y amor-odio con el cuadro que protagoniza la novela.

Desde el punto de vista del desarrollo narrativo, la estructura de *Las Meninas* es sin duda ambiciosa y compleja. Además de las mencionadas anacronías temporales, el relato está dividido en tres partes, cuya ambientación temporal es el siglo XVII¹⁷. El motivo central de la novela lo constituye la investigación de un funcionario que busca testimonios para conceder la orden de Santiago al pintor Diego Velázquez. A lo largo de sus coloquios con las personas que lo conocen, se va desplegando la historia del genio artístico velazquiano, a partir de las mocedades como aprendiz hasta el ingreso en la corte de Felipe IV como retratista. Cada entrevista desencadena, pues, un nuevo microrrelato que, al juntarse con los demás, le confiere un sentido global a la historia. Al mismo tiempo, la combinación de tantos puntos de vista le otorga un aspecto bastante fragmentado al texto. Lejos de dificultar la lectura, esta característica se configura más bien como elemento de creatividad liberadora que cumple con la teoría de Umberto Eco, según la cual hace falta coraje, ironía e imaginación a la hora de querer revisitar de forma original cualquier episodio del pasado (Eco, 1981, 401-402).

A medida que la historia pública y privada del artista se va desarrollando, el lector asiste también a la construcción de otra historia paralela, la del más famoso cuadro de Velázquez, “Las Meninas”, obra con la que el pintor quiso

17 La primera parte se titula “La llave”, la segunda “El espejo” y la tercera “La cruz”.

superar sus límites para buscar el verdadero sentido de la representación pictórica. En este relato secundario reside quizás el aspecto más innovador de toda la novela. Con él, en efecto, los autores introducen el tema de la inmortalidad del arte y de su valor que se mantiene intacto a lo largo del tiempo. Desde esta perspectiva, la novela es también una metaficción que medita sobre el valor de la creación artística y, más en general, de la cultura. Una meditación que implica, al mismo tiempo, la reflexión sobre el papel del artista, la persecución del ideal y el concepto de obra de arte, la cual puede entenderse sea como industria, es decir, como simple creación de un producto¹⁸, sea como resultado de la creatividad individual que aspira a la independencia y a la universalidad. En este sentido, es posible entrever en el texto la voluntad de considerar la pintura una metáfora para hablar de cualquier manifestación del arte gráfico y, subrepticamente, también del cómic y de sus potencialidades comunicativas.

Paco Roca adopta unas técnicas parecidas en su novela titulada *El juego lúgubre*¹⁹. Por declarada voluntad del autor, el texto nace de la atenta ponderación de las herramientas expresivas proporcionadas por la narrativa gráfica, a través de las que Roca quiere hollar los terrenos del escalofrío viñetel sin apartarse de la realidad²⁰. Para alcanzar su objetivo,

18 Este concepto se expresa muy bien en el episodio protagonizado por el anciano Pedro Pablo Rubens, el cual admite tener muy claro que hay que pintar lo que pida el público, puesto que esto es lo que le va a proporcionar la fama y la riqueza a cualquier artista.

19 La obra fue publicada por primera vez en 2001, en blanco y negro, por la editorial La Cúpula. Posteriormente, apareció en 2007 otra edición, en color, publicada por Dolmen. La edición consultada para este artículo es la de 2012, publicada por la bilbaína Astiberri.

20 Paco Roca lo admite en el epílogo a la edición de 2012.

el historietista regresa a la técnica tradicional del manuscrito hallado casualmente por el autor. En este caso, Roca afirma haber encontrado en una tienda de antigüedades el diario de Jonás Arquero, secretario personal de Salvador Dalí, en Cadaqués, durante el verano de 1936. A partir de esta fuente²¹, el historietista reconstruye la relación de Arquero con el pintor catalán sin alteraciones, limitándose a cambiar el nombre del artista por el de Salvador Deseo. Esta única variación con respecto al modelo original le sirve principalmente para consolidar la atmósfera de ensueño lúgubre y morboso que permea toda la novela.

En la obra, la mayor parte de los detalles referidos a Salvador Deseo y a su compañera Gala reproducen la verdad histórica. Dalí y su esposa Elena Diakonova, en efecto, vivieron una temporada en Cadaqués. Además, se mencionan muchas de las costumbres más extravagantes del pintor catalán como, por ejemplo, la atracción hacia los cuerpos muertos, la excentricidad en concebir las relaciones sexuales, la tendencia a la autoagresión, las rarezas en la manera de vestir y hablar. A pesar de llamarse Deseo, pues, el pintor descrito en la novela es sin duda el Salvador Dalí cuya fama de artista egocéntrico y estrambótico ha llegado hasta nosotros a través de muchos testimonios.

Más que en la originalidad de los contenidos, por lo tanto, la innovación de *El juego lúgubre* reside en la habilidad del autor para hacer dialogar la

21 No se especifica en la novela si la documentación encontrada es verídica o no. El autor prefiere jugar en la ambigüedad de su fuente primaria para reforzar la idea del diálogo entre realidad y ficción literaria.

realidad histórica con la ficción narrativa, cuyo protagonista es Arquero. Dentro de la novela, en particular, la vinculación entre las dos dimensiones se concretiza a través de la perfecta compenetración entre la perspectiva del secretario y la trayectoria artística de Salvador Deseo. A medida que procede la narración, Arquero cae víctima de unas pesadillas en las que se reproducen las mismas atmósferas inquietantes y turbadoras de algunas de las más célebres pinturas de Dalí, a partir de “El juego lúgubre”, mencionada en el título, pasando por “Premonición de la guerra” y la serie de “Las jirafas”. La representación artística, pues, se vuelve real hasta convertir la realidad en alucinación onírica. De esa forma, Roca logra alcanzar su finalidad de crear una historia verídica y espantosa a la vez, en la que el miedo no adquiere el semblante de lo inconcebible o trascendental sino, al contrario, se insinúa en la vida de Arquero mediante experiencias concretas que lo empujan casi hasta la locura. Con la aparente sencillez que le caracteriza, y que esconde dosis importantes de elaboración y estudio, la narración de Roca sigue por lo tanto un patrón bastante atípico en el tratamiento del elemento fantástico, el cual adquiere connotaciones realísticas y, por eso, resulta ser más inquietante. Esta ruptura con los moldes de la tradición obtiene, como efecto primario, el desasosiego de los lectores. Una sensación que no los abandona ni siquiera después de haber acabado con la lectura de la novela, sino que deja en ellos una huella profunda, la misma que también transmiten las obras del pintor surrealista que Paco Roca usa como referencia.

3. (AUTO)BIOGRAFISMO Y NARRATIVA GRÁFICA

Por lo que se acaba de observar, la recuperación del pasado a través de la exposición de las vidas de personajes conocidos y muy populares es un recurso que caracteriza la reciente producción de narrativa gráfica española. En los casos analizados hasta ahora, sin embargo, el relato biográfico objetivo no es la finalidad principal de los autores, los cuales, al contrario, se concentran más en las implicaciones simbólicas que se esconden detrás de las historias contadas. En cambio, las obras de los historietistas que se mencionan en este apartado muestran un mayor apego a las estrategias de la biografía tradicional sin carecer, por eso, de planteamientos originales y motivos innovadores.

Ángel de la Calle es el autor de una novela en la que se relatan los principales acontecimientos de la historia del siglo XX mediante la representación de la trayectoria vital de la protagonista, Tina Modotti, artista y activista política de origen italiano que vivió entre Estados Unidos, México y España, donde colaboró con las Brigadas Internacionales durante la Guerra Civil²². De ella se recuerdan, en particular, el marcado semblante revolucionario y las intensas relaciones de amistad con artistas e intelectuales, muchos de los cuales aparecen retratados en las páginas del texto. Es más, el autor se muestra muy hábil en saber recrear, con extremo cuidado y muchos

22 La novela se publicó por primera vez, en dos volúmenes, en 2003. La primera edición en tomo integral es de 2007. En 2005, el texto ganó el Premio de la Crítica en el Salón del Cómic de Barcelona.

detalles, la efervescencia cultural que caracterizó las primeras décadas del siglo pasado.

A primera vista, el texto parece ser una biografía tradicional con la protagonista Tina Modotti. De ella, en efecto, llegamos a saber casi todo, a partir de su relación con el fotógrafo estadounidense Edward Weston, pasando por su militancia en el Partido Comunista Mexicano y el recorrido de su brillante carrera artística. Para consolidar esta misma impresión, además, el autor ha añadido a la novela un anexo final en el que se reproducen algunas de sus fotografías. La presencia de materiales auténticos confirma a los lectores que lo que se cuenta en el texto es la verdadera historia de la mujer.

Sin embargo, Ángel de la Calle construye también otra historia, paralela a la acción principal. En este caso, el protagonista es el mismo autor, quien se dibuja dentro del texto para hablar en primera persona de sus pesquisas y describir la génesis de su novela. El escritor, en fin, se auto-expone para mostrar su personal implicación en lo contado. Esta aparición conlleva, según De la Calle, beneficios importantes que facilitan el proceso narrativo porque, por un lado, contribuye a estimular el compromiso activo de los lectores y, por otro, confirma el “principio de identidad” (Alberca, 2007, 67) que está en la base de cualquier pacto autobiográfico²³. Es más, al colocar el relato principal dentro de un marco real y concreto, las experiencias vividas por Modotti adquieren aún más credibilidad y se

23 Se está hablando del pacto autobiográfico teorizado por Philippe Lejeune en su ensayo de 1975.

reduce la posibilidad de confundirlas por ficción literaria. La resultante del proceso de auto-exposición autorial, por lo tanto, es una novela en que la realidad biográfica y la autobiográfica se mezclan sin que ninguna pierda en absoluto su verosimilitud.

Por la peculiaridad de su estructura narrativa, la novela suma los rasgos propios de la biografía y del relato histórico a los de la autobiografía y de la confesión íntima. Por la misma razón, en ella confluyen diferentes registros y conviven lo documental y lo cotidiano, el diálogo y el monólogo interior, la reflexión política de Modotti y la metaliteraria del autor. Lo que queda claro es que a través de esta mezcla el historietista persigue algo más que repasar una vida y, en este sentido, el relato biográfico se convierte en una herramienta que él utiliza para descubrirse a sí mismo y hablar de su arte. No nos sorprende, pues, que Paco Ignacio Taibo II²⁴, autor del prólogo, hable de la novela como de una “biografía contada con amor” (2011, 276). Al contrario, parece ser precisamente ésta la definición más adecuada para un texto que supone no sólo la total identificación del guionista con la historia contada, sino también su íntima reflexión sobre la importancia del instrumento narrativo y los mecanismos de la creación artística.

Diferentemente de Ángel de la Calle, en su novela gráfica titulada *La vida*, Tyto Alba elige unas estrategias más cercanas a las de la biografía tradicional.

24 Paco Ignacio Taibo II, que es muy amigo del autor, aparece retratado dentro de la novela en el papel de confidente y consejero del historietista.

El eje narrativo central de la novela lo constituye la descripción de la amistad entre Pablo Picasso y Carles Casagemas. La historia se desarrolla entre las ciudades de Málaga, Barcelona y París, y la ambientación es la de las primeras décadas del siglo XX, de las que Alba logra reconstruir perfectamente la atmósfera cultural. Casagemas abre las puertas de su casa para ayudar al joven Picasso y le paga los billetes para ese viaje a París que será una experiencia decisiva en su crecimiento artístico. En la capital francesa, sin embargo, la amistad entre los jóvenes pintores se ve amenazada por la creciente ambición de Picasso y por la aparición de Germaine, una muchacha parisina de la que ambos se enamoran. El suicidio final de Casagemas repercute en la sensibilidad de Picasso y determina el comienzo de la etapa azul de su pintura, la cual culminará con la realización de un retrato, “La vida”, el mismo que da título a la novela.

A partir de su personal documentación en la Fundación Picasso de Málaga, Tyto Alba reconstruye los episodios más significativos de la amistad entre el pintor malagueño y Casagemas sin distorsionar la realidad histórica. A diferencia de la novela de De la Calle, sin embargo, su intención primaria es la de indagar en la personalidad de los protagonistas más que en el relato de las circunstancias históricas. Para alcanzar esta misma finalidad, el historietista se sirve de estructuras narrativas complejas. Por un lado, altera el ritmo de la narración a través de la elipsis y de las muchas pausas, anacronías que le permiten insistir en los episodios que resultan ser decisivos a la hora de considerar la evolución psicológica de los personajes. Por otro, juega con las dimensiones de la realidad y de la creación artística,

confundiendo a menudo los planos de lo real y de lo ficticio. Como en *El juego lúgubre*, pues, también en la novela de Alba el lector asiste a la creación final de una obra de arte que resulta ser la traducción sobre tela de las pesadillas ocasionadas en la mente de Picasso por las circunstancias que vive.

Los relatos de las experiencias vitales y artísticas de Picasso y Casagemas se desarrollan paralelamente y, junto con ellos, el historietista describe la evolución emotiva de los dos protagonistas, insistiendo, en particular, en sus inquietudes, debilidades y trastornos mentales. Los cambios que determinan el crecimiento de los personajes aparecen entre líneas, es decir, se revelan exclusivamente a través de sus actos y diálogos. El narrador, que es externo a la historia, mantiene su equidistancia sin lanzarse en digresiones sobre la amistad, los celos o la ambición desmedida. Al mismo tiempo, sin embargo, parece evidente que su finalidad no es la de describir objetivamente a los protagonistas. No faltan en el texto pinceladas biográficas (que ahondan sobre todo en el mito picassiano) pero éstas aparecen más bien necesarias para liberar la emotividad de los personajes. Es más, la trama de *La Vida* se construye como un relato enfocado en dos puntos de vista diferentes y la originalidad de la novela depende precisamente de la posibilidad de observar el mismo acontecimiento desde perspectivas distintas pero complementarias, de las que los lectores se pueden servir para construirse una opinión personal sobre los eventos contados.

4. CONCLUSIONES

En las novelas analizadas, el interés de los autores por la historia se traduce en el relato de las circunstancias vitales de personajes muy conocidos, cuya popularidad ha sobrepasado los límites de las épocas que ellos protagonizaron, para hacerlos llegar, recargados de nuevas connotaciones simbólicas, hasta la contemporaneidad. A pesar de este parecido, la reciente producción de narrativa gráfica española demuestra también que los historietistas eligen y manejan técnicas diferentes a la hora de volver a meditar sobre el pasado. En este estudio se han identificado por lo menos tres tendencias.

La primera es la de los textos que reflexionan sobre la historia en el sentido de posmemoria. En ellos, el acontecimiento histórico no es importante en sí, sino porque encierra una serie de significados que siguen siendo de alguna relevancia en el presente. La segunda es la tendencia de las novelas en las que historia y ficción literaria interactúan para construir relatos originales y atractivos para el público. Eso no implica modificar los acontecimientos históricos sino volverlos a representar a través de estrategias cautivantes e inéditas. Por fin, el tercer grupo es el de las novelas que se inspiran en la tradición de la narrativa biográfica y autobiográfica. En ellas, la finalidad principal es representar a un personaje cuyas experiencias vitales empujan al autor a reflexionar sobre sí mismo o sobre los mecanismos de la creación artística.

Esta evidente heterogeneidad en las propuestas proporcionadas por los autores contemporáneos de narrativa gráfica confirma también la

ductilidad del género y sus enormes potencialidades expresivas. Como la novela tradicional, pues, también la novela gráfica puede considerarse una manifestación de la voluntad posmoderna de encontrar recursos cada vez distintos y originales para dar forma a las necesidades y a los gustos de un público que sigue cambiando. La elevada calidad de los textos que se acaban de analizar y la complejidad de sus planteamientos gráficos demuestran que el cómic ya no se puede considerar un género destinado a niños o adolescentes. Al contrario, la historieta y, en particular, la historieta de tema histórico, está justamente ganando popularidad y consentimientos por parte de los lectores y de la crítica en cuanto capaz de plantear interrogantes sobre cuestiones muy actuales como la necesidad de transmisión de la memoria, el papel de la literatura en la sociedad contemporánea y el verdadero significado de la creación artística.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alba, Tyto. *La vida*. Bilbao: Astiberri, 2016.
- Alberca, Manuel. *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007.
- Bonet, Enrique. *La araña del olvido*. Bilbao: Astiberri, 2015.
- Calle, Ángel de la. *Modotti. Una mujer del Siglo XX*. Madrid: SinSentido, 2011.
- Eco, Umberto. *Il nome della rosa*. Milano: Bompiani, 1981.
- García, Santiago. *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri, 2014.
- García, Santiago. *Las Meninas*. Bilbao: Astiberri, 2016.
- Hernández, Carlos. *La huella de Lorca*. Barcelona: Norma Editorial, 2011.

- Hirsch, Marianne. *The Generation of Postmemory: Writing and Visual Culture after the Holocaust*. Columbia: Columbia University Press, 2012.
- Kohut, Karl. "Introducción". En: Kohut, Karl (ed.). *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Madrid: Iberoamericana Vervuert, 1997, 9-26.
- LaCapra, Dominick. *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2005.
- Lejeune, Philippe. *Il patto autobiografico*. Bologna: Il Mulino, 1986.
- Lozano Mijares, María del Pilar. *La novela española posmoderna*. Madrid: Arco Libros, 2007.
- Mata, Juan. "Prólogo". En: Bonet, Enrique. *La araña del olvido*. Bilbao: Astiberri, 2015, 5-7.
- Pozuelo Yvancos, José María. *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica, siglos XX y XXI*. Barcelona: Península, 2004.
- Roca, Paco. *El juego lúgubre*. Bilbao: Astiberri, 2012.
- Sabin, Roger. "La novela gráfica en su contexto". En: Trabado Cabado, José Manuel (ed.). *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Madrid: Arco Libros, 2013, 65-82.
- Taibo II, Paco Ignacio. "Prólogo 2". En: Calle, Ángel de la. *Modotti. Una mujer del siglo XX*. Madrid: SinSentido, 2011, 275-276.
- Trabado Cabado, José Manuel. "La novela gráfica en el laberinto de los formatos del cómic". En: Trabado Cabado, José Manuel (ed.). *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*. Madrid: Arco Libros, 2013, 11-61.
- Travers, Martin. *An Introduction to Modern European Literature: from Romanticism to Postmodernism*. Londres: Palgrave Macmillan, 1997.