

ADEMÁS DE LA PALABRA. APROXIMACIONES INTERDISCIPLINARES A LOS ESTUDIOS LITERARIOS

Víctor Manuel Sanchis Amat, Laura Palomo Alepuz
y Ana Andúgar Soto (coords.)



**BIBLIOTECA VIRTUAL
MIGUEL DE CERVANTES**
www.cervantesvirtual.com

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
Alicante, 2019

SANCHIS AMAT, Víctor Manuel; PALOMO ALEPUZ, Laura y ANDÚGAR SOTO, Ana
(coordinadores)

Además de la palabra. Aproximaciones interdisciplinares a los estudios literarios

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. 2019. 246 pp.

ISBN: 978-84-17422-63-9

Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2019.
Este libro está sujeto a una licencia de «Atribución-NoComercial 4.0
Internacional (CC BY-NC 4.0)» de Creative Commons.



© 2019, Víctor Manuel Sanchis Amat, Laura Palomo Alepuz y Ana Andúgar Soto (coordinadores)
Algunos derechos reservados
ISBN: 978-84-17422-63-9

Portada: Fotografía realizada por Alejandro Palomo Alepuz.

ÍNDICE

| | Págs. |
|--|-------|
| Introducción | 5 |
| Mujeres en el mundo medieval de Arthur Conan Doyle | 7 |
| Antonio José Miralles Pérez | |
| Falsificaciones literarias al final del Mundo Antiguo: el caso de la <i>Historia Augusta</i> | 22 |
| Miguel Pablo Sancho | |
| Los bienes de la lectura. La didáctica de la memoria (un «vagar literario» por las Edades de Oro y Plata) | 34 |
| Francisco Javier Marín Marín | |
| El diálogo pictórico-literario entre <i>The Blessed Damozel</i> (1847) de Dante Gabriel Rossetti y las representaciones visuales de Edward Cole Burne-Jones (1861) y John Byam Liston Shaw (1895) | 48 |
| José María Mesa Villar | |
| El vacío, entre el arte y la literatura | 62 |
| Enrique Mena García | |
| Hacia una poética fotográfica del retrato (I). El problema de la identidad escindida | 75 |
| Rosa Arenas | |
| Hacia una poética fotográfica del retrato (II). La propuesta artística | 96 |
| Rosa Arenas | |
| Cuando los clásicos cruzan la pantalla: la pervivencia de Cervantes en <i>El ministerio del tiempo</i> | 113 |
| Carmen María López López | |
| Fronteras de lo visible y de lo literario | 127 |
| Antonio Candeloro | |
| Las protagonistas en la literatura femenina inglesa y norteamericana adaptada al cine | 141 |
| Beatriz Guillén Velasco | |
| Revisiones <i>transmedia</i> de un centenario: estampas cervantinas en el aula de lengua y literatura | 146 |
| José Rovira-Collado | |
| Relaciones intertextuales en la educación literaria. <i>El despertar de Cervantes</i>: donde se reescriben los clásicos | 161 |
| Ana María Draghia | |
| El papel de la familia en los hábitos lectores de los hijos | 172 |
| María Ángeles Cano Muñoz | |
| La figura del docente desde la perspectiva de diferentes obras literarias | 183 |
| David Jiménez Hernández | |
| ¿Por qué el príncipe se fijó en Cenicienta?: Subversiones del personaje femenino en los tiempos del <i>boom</i> de la literatura infantil y juvenil | 190 |
| Víctor Manuel Sanchis Amat | |
| La desfamiliarización y la paradoja del suspense en la cognición del texto literario. Derivaciones y posibilidades didácticas | 199 |
| Benito Elías García Valero | |

| | |
|--|-----|
| Biblioterapia, una disciplina emergente para el fomento de la lectura en el grado de Educación Infantil | 208 |
| Laura Palomo Alepuz Ana Andúgar Soto | |
| Historia de libros en la historia literaria: la editorial Biblioteca Renacimiento | 223 |
| Dolores Thion Soriano-Mollá | |
| Una propuesta inicial de canon para analizar la literatura desde el cómic | 235 |
| Eduard Baile López | |

Una propuesta inicial de canon para analizar la literatura desde el cómic¹

Eduard Baile López
(Universitat d'Alacant)

1. Por una reivindicación del cómic en el entorno universitario

Para empezar, las cartas sobre la mesa: prometo que, en la medida de lo posible, haré por vestir este artículo de manera convencional pero, al tratar aquí de un medio artístico como el cómic tan maltratado por *los que saben*, me tomaré la libertad de aplicar una pátina de panfleto reivindicativo. De antemano, pues, ruego disculpas por desviarme un tanto del recto camino, pero creo que no se puede desaprovechar la ocasión, el púlpito, por así decir. Resuelta con urgencia, así, la *captatio benevolentiae*, pretendo observar en las páginas siguientes algunas posibles relaciones entre cómic y literatura desde varios puntos de vista (adaptaciones, préstamos técnicos, metodológicos y/o conceptuales en un sentido o en el otro, visiones comerciales convergentes, etc.), siempre con la perspectiva de la historieta como medio autónomo y merecedor de aproximaciones analíticas profundas.

Cierto es que nadie me ha nombrado defensor oficioso de la dignidad del cómic como ámbito en el que, potencialmente, se pueden crear artefactos culturales de calidad como ocurre en otros medios prestigiados por la tradición académica pero, dada la escasez de oportunidades concedidas hasta ahora a la historieta en el contexto universitario, entiendo que es comprensible y conveniente aprovechar la ocasión para redactar unas escasas líneas con la intención de manifestar que la situación según la cual el cómic suele ser alineado en las tareas de investigación universitarias tiene que cambiar y que, de hecho, ya lo está haciendo; por esto mismo, por este momento que vivimos en directo respecto a la transgresión del *statu quo*, en las próximas páginas tomaré una perspectiva con el foco eminentemente sobre el cómic más que sobre la literatura, puesto que encuentro razonable concluir que es aquel el medio que necesita mayor atención dada las pocas oportunidades de las que ha dispuesto hasta hace relativamente poco. En realidad, lo que se intuye detrás de los prejuicios contra la historieta no responde exactamente a una visión contraria a este ámbito concreto sino a esa vieja polémica que, absurdamente mantenida en pie por más cenáculos intelectuales de los que convendría, diferencia entre formas artísticas prestigiadas y formas artísticas de baja estofa, es decir, la falsa oposición entre la alta y la baja cultura. A principios del siglo XXI, es este un debate largamente desfasado y superado, pero, desgraciadamente, algunos no se han dado por enterados y se ha de reconocer que, en buena medida, la institución universitaria todavía hace oídos sordos o, como mucho, mira por encima del hombro con suficiencia. No entraré ahora en por qué ocurre esto y tampoco en por qué se trata de una postura con la que algunos investigadores no estamos de acuerdo: basta decir que los juicios de valor apriorísticos sobre el alcance cualitativo de un artefacto cultural en función de su ámbito de procedencia me parecen

¹ La elaboración de este artículo se integra en el proyecto de la red docente «El cànon escolar del còmic i de l'àlbum il·lustrat com a eina didàctica per als Graus d'Educació Infantil, Primària i Màster de Secundària», perteneciente al programa *I3CE de Investigación en Docencia Universitaria* del curso 2018-2019 en la Universitat d'Alacant.

impropios de la investigación pero, insisto, dejemos el debate para otra ocasión. Después de todo, las obviedades triunfan por sí solas y no merece la pena empeñarse en golpear contra muros si, por el contrario, nos esforzamos progresivamente en producir grietas, es decir, en hacer investigaciones serias, fundamentadas en el análisis paciente y ponderado de las posibles interrelaciones entre dos ámbitos autónomos pero susceptibles de influirse mutuamente como manifestaciones culturales que conviven en las bibliotecas², así como en la red, esta última, por cierto, nueva realidad que pone o pondrá en entredicho los intentos de definiciones teóricas a las que nos hemos acostumbrado³.

En el caso concreto de atender al potencial didáctico del cómic, quiero romper una lanza en favor de su idoneidad para con la literatura, con la que se podrían establecer puntos de contacto complementarios. En este sentido, no descubro nada si señalo que en el ámbito educativo es frecuente que el *fomento lector* (Cerrillo *et al*, 2002; Portell Rifà, 2010; Lluch y Zayas, 2015), así como la *educación literaria* (Ballester, 1999 y 2015; Zayas, 2011), representen un foco de preocupación constante, dado que el alumnado muestra graves carencias. Es por ello que pienso que el cómic, como medio comunicativo en el que se desarrolla una narración que integra, prototípicamente, imágenes y textos, y con un código propio que la individualiza y que, por tanto, requiere un proceso lector específico complejo, puede convertirse en un instrumento que suscite la atención de los discentes (Barrero, 2002; Hernández Ranz, 2012). Consecuentemente, con la intención de ir más allá de las propuestas tradicionales de lectura literaria (que no se rechazan sino que son complementadas bajo el marco de la *multimodalidad* según Kress y Van Leeuwen, 2001, y que, a su vez, remiten al *intertexto lector* de acuerdo con Mendoza, 2001 y 2004), pretendo iniciar aquí un tímido intento de propuesta de ítems historietísticos que podrían permitir construir puentes entre el cómic y la literatura. Se trata, pues, de sugerir algunos títulos a partir de los cuales, en futuras pesquisas, se conforme un canon didáctico de obras que oriente a los docentes sobre la historieta como herramienta para abordar aspectos diversos relacionados con la motivación lectora así como con el análisis literario desde una perspectiva comparatista (Gallo-León, 2017; Rovira, 2011; Rovira Collado & Ortiz Hernández, 2015). No obstante, en este punto el presente trabajo aspira tan solo a lanzar algunas sugerencias sin mayor profundidad que la de iniciar el debate. A otros artículos (y articulistas), pues, corresponderá la afinación de los criterios de selección y otros elementos, la puesta en práctica mediante encuestas y demás y, finalmente, en la aplicación de investigaciones concretas sobre ítems específicos. Por ahora, queden los comentarios aquí vertidos como una aproximación de corte ensayístico.

2. La academia española y el cómic: apuntes breves (e incompletos)

Al margen de los recelos puramente causados por los prejuicios elitistas de los que he hablado anteriormente, en parte el motivo por el que el cómic no ha logrado aún solidez en el mundo académico⁴ se debe, probablemente, a que se trata de una manifestación

² Vale la pena recordar la trayectoria de la Biblioteca Tecla Sala en L'Hospitalet de Llobregat, especializada en la promoción divulgativa mediante el boletín electrónico *Còmic Tecla*.

³ Son muestra, por ejemplo, *The Right Number* de Scott McCloud, obra iniciada en 2003 y, hoy por hoy, inacabada, o *Bodyworld* de Dash Shaw, serializada en la web del autor entre 2007 y 2009 y publicada un año después en papel cambiando varios rasgos, lo que me lleva a una duda que dejaré en el aire: un *webcómic*, ¿es solo un subtipo de cómic o un nuevo medio, al menos potencialmente?

⁴ El presente apartado solo pretende mencionar algunos referentes bibliográficos con la intención de contextualizar para el neófito la escasa penetración de la crítica de cómic en el mundo académico; así pues, no se debe entender como un estado de la cuestión sino solo como un repaso a vista de pájaro de tono

cultural relativamente nueva y que, en consecuencia, no ha pasado aún por los mismos filtros de aceptación a que se han visto sometidos el resto de ámbitos culturales. En este punto, cabe decir que hablo de un medio que, por comparación con la literatura misma, no es muy antiguo (¡todo está por hacer!), ya que difiere del concepto de cómic como narrativa secuencial que, por influencia de teóricos y autores como Will Eisner y su *Comics and Sequential Art* (1985) o Scott McCloud en diversos trabajos tales como *Understanding Comics: The Invisible Art* (1993) y otros, establece vínculos milenarios con los jeroglíficos egipcios o la columna de Trajano, quizá por afán de un deseo malentendido de respetabilidad institucional. En otras palabras, el hecho de que la secuencia de imágenes sea a menudo un elemento presente en la historieta no implica, en mi opinión, que pueda ser tomada como punto de definición clave de este ámbito, fundamentalmente porque, en realidad, es tan sólo un recurso formal compartido con otras artes y que, asimismo, remite a una convención humana universal a la hora de representar la realidad (o de imaginarla). En contraste, concuerdo con la idea según la cual nuestro objeto de estudio nace, más o menos, en la primera mitad del siglo XIX con la figura esencial del suizo Rudolph Töpffer, seguramente influido, entre otros factores, por los grabados de William Hogart, y seguido por pioneros diversos que, progresivamente, se benefician de dos factores, estos sí esenciales: por un lado, la secularización social que deriva, en mayor o menor medida según el lugar y el momento exacto, de las revoluciones liberales ocurridas desde finales del XVIII; y de otra, la rápida evolución de la impresión en masa que permite la expansión de una prensa liberal que utiliza a menudo la sátira y la caricatura gráfica como herramienta crítica, aspecto que desvincula el cómic de la pintura o de los manuscritos miniados en tanto que lo desingulariza.

Al echar la vista atrás, se comprueba que los ejemplos de trabajos de investigación de carácter académico sobre el mundo del cómic se revelan, ya lo hemos insinuado, muy dispersos en el tiempo pero, paso a paso, más habituales. A pesar de que se podría citar *La prensa infantil en España* (1963) del padre Jesús María Vázquez, movido inicialmente por la censura más que por el afán investigador⁵, en el contexto español es seguramente el ejemplo de Umberto Eco y su *Apocalittici e integrati* (1964), que trata a la historieta no monotémicamente sino como un componente más del análisis global de la sociedad de masas, lo que anima, a partir de presupuestos metodológicos de tipo sociológico, la aparición de dos textos fundamentales que estudian el cómic no por motivación censora⁶ sino por ambición analítica pura: por un lado, *Tebeo y cultura de masas* (1966) de Luis Gasca, un nombre esencial, tal vez el primero de una estirpe de críticos sobre la que se construye el panorama especializado actual, y responsable, junto con Román Gubern, de *El discurso del cómic* (1988); y de otra, *Los cómics, arte para el consumo y formas pop* (1968) de Terenci Moix, obra reeditada y revisada en 2007 con el título *Historia social del cómic* y que, a pesar de varias imprecisiones causadas por una visión excesivamente deudora del marxismo sociológico, acierta al acuñar la expresión *Escuela Bruguera* para caracterizar los elementos esenciales (personajes fracasados, fondo minimalistas, etc.) de la que es la casa editora más importante de la historieta clásica española, con permiso del TBO y Editorial Valenciana. A pesar de este tímido florecimiento bibliográfico, la aceptación en el contexto universitario es lenta y hay que esperar a la perseverancia de

divulgativo. Por esto, se ha considerado no incluir estos ítems en la bibliografía final: se trataría, en todo caso, de un listado, digamos, impresionista, que carecería del sentido completista al que debería acceder.

⁵ Se le ha señalado como instigador principal de la prohibición del género superheróico en tanto que consideraba que esta figura arquetípica sirve de suplantación a la divinidad.

⁶ El acercamiento a obras de estudio de carácter condenatorio, como es el caso también de la obra del padre Vázquez, puede servir en la actualidad para analizar en su justa medida como se concibe el cómic (y la cultura popular industrial, en un sentido más amplio) en el seno de la sociedad que las acoge acriticamente.

Juan Antonio Ramírez, que en 1975 presenta en la Universidad Complutense su tesis doctoral *Historia y estética de la historieta española (1939-1970)*. Ciertamente, no se puede decir que, posteriormente, se haya regularizado la presencia de los estudios sobre cómic en los programas doctorales, pero, en todo caso, inaugura así una senda a la que, poco a poco, se han sumado cada vez más expertos.

Entrando ya en los años ochenta, y en un momento álgido del conocido como *boom del cómic adulto* (es la gran época de las revistas como *El Víbora*, *Tótem*, *Cimoc*, *Zona 84*, *Cairo*, etc.), parece que ya se ha conseguido un contexto propicio para acometer obras enciclopédicas y es así que en 1983 se inicia, bajo la dirección de Javier Coma, la *Historia de los Cómic*s editada por Josep Toutain. Esta empresa monumental permanece como referente hasta que, a partir de 2007, Panini encarga a Antoni Guiral la serie *Del tebeo al manga: una historia de los cómic*s en medio de un contexto editorial en que, si bien todavía se está lejos de una equiparación con otros ámbitos especializados como el filológico, la publicación de estudios sobre historieta ha dejado ser vista en clave de excepcionalidad; así, entre muchos otros ejemplos de los últimos años, podríamos mencionar: *Viñetas a la luna de Valencia, historia del tebeo valenciano 1965-2006* (2007) del fundamental Álvaro Pons, volumen que complementa *Clásicos en Jauja. La historia del tebeo valenciano* (2002) de Pedro Porcel; *Diccionario de onomatopeyas del Cómic* (2008) de los veteranos Luis Gasca y Román Gubern; *Los cómic*s de la Segunda Guerra Mundial. *Producción y mensaje en la Editorial Timely (1939-1945)* (2010) de José Joaquín Rodríguez Moreno, publicado por la Universidad de Cádiz; *Tebeos mutilados* (2010) de Vicent Sanchis, el antiguo director del diario *Avui*; el volumen colectivo *Les damos un repaso a los superhéroes* (2011) coordinado por Sara Robles Ávila; *Antes de la novela gráfica. Clásicos del cómic en la prensa norteamericana* (2012) por José Manuel Trabado, etc.⁷

Dejando ahora de lado los trabajos monográficos⁸, hay que atender también, para comprender la progresiva depuración de la crítica especializada, el papel que juegan las revistas y los fanzines, de entre los que cabe mencionar: *Cuto* (1967) a cargo del ya referido Luis Gasca; *Bang!* (1968) por Antonio Martín, colaborador habitual de las jornadas de Unicómic en nuestra Universitat d'Alacant, y Antonio Lara; *Comics Camp Comics In* (1972) y *Sunday Comics* (1976), ambos bajo la responsabilidad de Mariano Ayuso, etc. En la actualidad, a pesar del acicate que podría haber supuesto la creación del Premio Nacional del Cómic (desde 2007) por el Ministerio de Cultura, el panorama de publicaciones periódicas es, más bien, exiguo, a pesar de que la labor desarrollada en las revista digitales *Tebeosfera* (2001) y *Cuadernos de Cómic* (2013), asegura un debate constante en cuanto a planteamientos metodológicos en unos momentos en que, precisamente, el cómic vive una edad dorada de obras adultas beneficiadas por la libertad temática y formal vinculada al concepto *novela gráfica*⁹. A la postre, en esta línea de progresiva penetración en el ámbito especializado, hay que apuntar, como desembocadura

⁷ Parar en punto u otro es, ciertamente, aleatorio. Si lo hago en este punto, es solo por no extenderme en demasía, pero cabe apuntar que es perentorio llevar a cabo un estudio que liste todas las aportaciones teóricas sobre cómic publicadas en nuestro país para, así, poder hacer un verdadero estado de la cuestión y no meras elucubraciones. Un debe, pues, de la investigación académica sobre historieta es la conformación de catálogos y repertorios bibliográficos.

⁸ Desde el punto audiovisual, también sería conveniente de añadir el documental *Los tebeos*, dirigido por Jesús Cuadrado en 1974.

⁹ En la línea de la nota al pie 7, todavía no se ha establecido con certeza un repertorio de *journals* especializado en cómic, a pesar de que ha habido algún movimiento parcial y discutible al respecto (<https://pace.hypotheses.org/revistas-cientificas>).

lógica, a la celebración, cada vez más habitual, de congresos en el seno de las instituciones universitarias.

3. La insoportable levedad de la *novela gráfica*

Unas cuantas líneas atrás, he introducido el concepto de *novela gráfica* y, si bien no pretendo establecer jurisdicción semántica, creo que merece la pena dedicar un comentario breve, ya que estoy convencido de que las posibilidades autorales abiertas por este término¹⁰ han contribuido decisivamente a la progresiva aceptación académica del ámbito sin que ello implique, claro está, renunciar a la tradición industrial del cómic de género popular infantil y juvenil, que, al fin y al cabo, representa la experiencia lectora iniciática de la mayoría de los críticos y de los mismos autores¹¹.

En honor a la verdad, se trata de un concepto discutible en tanto que, como señalan los detractores, ha triunfado en buena medida por condicionantes puramente vinculados con el *marketing* editorial¹², pero eso no quita que, efectivamente, suponga la posibilidad de alcanzar cualquier temática con libertad formal plena como pone de relieve un autor tal como Chris Ware (*Building Stories* (2012) es un ejemplo paradigmático de su particular proceso de ruptura con la tradición respetándola a la vez que se nutre de ella), quien, constantemente, torpedea los convencionalismos y que es, incluso, punto de referencia para autores de más edad como Seth (*George Sprott (1894-1975)*, 2009) o nuestro 'Max' (*Bardín, el Superrealista*, 2006). En resumen: haya o no (y, probablemente, la hay) confusión conceptual entre público e, incluso, autores y críticos, respecto a la dicotomía (no excluyente, en mi opinión) entre formato de libro y corriente autorial, no se puede negar que bajo este término se ha accedido a una libertad de elección no vista antes en el ámbito y que, como consecuencia más elemental, las posibilidades expresivas se han multiplicado y el público general ha respondido positivamente al mismo tiempo que el lector tradicional de género merma¹³. Así, por más que desde dentro del núcleo duro de lectores coleccionistas no se vea con claridad, *Maus* (1991 para su edición completa) de Art Spiegelman, *Persepolis* (2000 a 2003) de Marjane Satrapi, los trabajos de cómic periodístico de Joe Sacco o *Rides (Arrugas)*, 2007) de Paco Roca, entre otros muchos ejemplos, conectan con el lector generalista como nunca lo habían hecho propuestas anteriores, ni en el tiempo de las tiras de prensa clásicas (las cuales, cabe reconocerlo, convocaban a menudo al conjunto del núcleo familiar), ni tampoco por lo que respecta a varios episodios de evolución hacia postulados adultos como es el caso de las revistas alternativas de los setenta y ochenta o de otros casos, que no dejan de ser hitos dignos de ser tenidos en cuenta: el estado de las cosas no cambia de la noche a la mañana, por descontado, y aquí no aspiro más que a hacer una alusión superficial.

¹⁰ No creado, pero sí largamente difundido desde la publicación de la obra a *Contract with God* de Will Eisner en 1978.

¹¹ Una base que, tal vez, ya no será la misma para muchos dibujantes jóvenes, lo que implicará nuevas vías de aproximación analítica como tal vez correspondería hacer ya con promesas en pleno proceso de conformación como Dash Shaw, Brecht Evens, Bastien Vivès o Gabriel Corbera, por apuntar solo algunos casos puntuales.

¹² La remisión al prestigiado mundo literario, la penetración en los grandes almacenes mediante el formato de libro, este, en algunas ocasiones, mera recopilación de *comics book* editados previamente según las directrices industriales tradicionales, etc.

¹³ No pretendo condenar el cómic infantil y juvenil sino la reclusión voluntaria de la industria *mainstream* en nichos de mercado que, históricamente, no han contado con el público adulto como receptor primario. Hay que admitir, no obstante, que, progresivamente, el género superheroico se ha adultizado, si bien a menudo a fuerza de perder accesibilidad.

Otra cosa sería debatir si el término es, descriptivamente, el más adecuado para lo que teóricamente conceptualiza pero, a pesar de estar parcialmente de acuerdo con tal objeción, la realidad es que, fuera del núcleo tradicional de la historieta, el grueso de lectores lo ha abrazado abiertamente. Quizás, alguien podría matizar, esa aceptación generalista tiene lugar porque así muchos lectores no tradicionales vencen prejuicios contra los términos clásicos de *cómic*, *tebeo* o *historieta*, vinculados sentimentalmente a la infancia. En este sentido, se trata de una visión, no hace falta decirlo, parcial y errónea en muchos aspectos, pero ante la que soy partidario de tomar posturas pragmáticas que favorezcan la difusión del ámbito y no empeñarse en romanticismos inocuos¹⁴. Como no dispongo aquí del espacio necesario, cierro esta divagación con la recomendación de *La novela gráfica* (2010) de Santiago García para rastrear el camino del cómic adulto actual, desde referentes primigenios como Frans Masereel, Lynn Ward o Milt Gross en el primer tercio del siglo pasado hasta la eclosión que deriva del empuje de Alan Moore, Frank Miller o Art Spiegelman en los ochenta, pasando por otros puntos notables como los cómics de la EC en los cincuenta, la revista *Mad* desde los primeros sesenta, el movimiento *underground* simbolizado en Robert Crumb y otros desde *Zap Comix* (1968), los franceses «Las Humanoides Associés» en los setenta, etc. Desde un punto de vista más cercano a la visión autoral, a pesar de que no se debe perder de vista el componente irónico que la envuelve, hago míos los puntos 1 y 3 (según la revisión de 2006) del *Graphic Novel Manifesto* de Eddie Campbell¹⁵:

1. «Graphic novel» is a disagreeable term, but we will use it anyway on the understanding that graphic does not mean anything to do with graphics and that novel does not mean anything to do with novels. (In the same way that «Impressionism» is not really an applicable term; in fact it was first used as an insult and then adopted in a spirit of defiance). [...] 3. «Graphic novel» signifies a movement rather than a form. Thus we may refer to «antecedents» of the graphic novel, such as Lynd Ward's woodcut novels but we are not interested in applying the name retroactively.

En todo caso, debo señalar que en ningún momento intento establecer una identificación entre el cómic y la literatura sino que pretendo referir las posibles influencias o intercambios entre ambos ámbitos, entendidos como campos autónomos pero, lógicamente, no estancos ni incomunicados. Así pues, es evidente que en el análisis pormenorizado el crítico topará a veces con obras fronterizas entre medios, incluso cuando son adscribibles claramente a un ámbito específico, pero no absolutamente: por ejemplo, los trabajos híbridos, basculantes hacia el cómic, de 'Posy' Simmonds como *Gemma Boverly* (1999) o *Tamara Drewe* (2007). En esta línea, a pesar de que algunos estudiosos puedan defender legítimamente que el cómic es literatura dibujada (entre otros motivos, quizá porque consideran que el componente verbal del cómic es más trascendente que el icónico), para el que esto firma la historieta se configura como un medio específico que nace, sí, protípicamente, de la combinación de letras e imágenes sin que ello le identifique ni con la literatura (el cómic se sustenta sobre la imagen fija y no cuenta, al menos necesariamente, con una naturaleza literaria y sí con solidaridad icónica) ni con la pintura: se trata de la fusión de dos herramientas y no de dos ámbitos, en un

¹⁴ No en vano autores tenidos como bandera de la corriente han mostrado cierta reticencia antes de claudicar: así, el uso del término *comic-strip novela* por parte de Daniel Clowes en *Ice Haven* (2001) o de *picture novel* por Seth en *It's a Good Life If You Don't Weaken* (1996 para la primera edición completa). Sin embargo, actualmente ambos autores, valgan como botón de muestra, usan el término.

¹⁵ <http://donmacdonald.com/2010/11/eddie-campbells-graphic-novel-manifesto/>.

sentido estricto. E incluso aún se podría ir más lejos: si antes he hablado en términos prototípicos y no absolutos en cuanto a la fusión de letras e imágenes, es porque no hay que olvidar la existencia de cómics mudos como, por ejemplo, los de Thomas Ott¹⁶, y, en menor medida, de cómics sin imágenes, como podría ser el caso de algunos de los artefactos de Kenneth Koch¹⁷. No pretendo entrar, no obstante, en relativismos que conduzcan a callejones sin salida, pero en un ámbito tan joven como el cómic, que todavía está descubriendo sus límites expresivos y en el que es ahora cuando muchos autores comienzan a romper los convencionalismos temáticos y formales, pienso que las definiciones teóricas deberían estar sometidas a reconsideración constante¹⁸. Dicho esto, es obvio que entre el cómic y la literatura hay múltiples puentes que los conectan, pero, en mi opinión, dada la dialéctica entre texto e imagen que se suele establecer en el primero, sería conveniente acudir a modelos analíticos no estrictamente literarios ni tampoco de exclusivamente pictóricos sino vías de aproximación híbridas que aborden esta combinatoria, metodologías que, a su vez, pueden derivar hacia un extremo u otro en función de lo que se pretenda estudiar específicamente.

4. Para comenzar a pensar el canon

La relación más convencional entre cómic y literatura, por supuesto, es la que se refiere a las adaptaciones de un ámbito al otro. Posiblemente, el paso más habitual responde a adaptaciones en cómic de textos literarios, a menudo a partir de una consideración de menosprecio hacia la historieta, concebida, en este caso, solo como escalón previo a la lectura real¹⁹. De acuerdo con esta visión que, en puridad, suele dar lugar a cómics de escasa calidad, hay que recordar una colección de raigambre popular como la norteamericana *Classics Illustrated* (originalmente, entre 1941 y 1971), para la que se podría considerar que la reciente *Marvel Illustrated* (desde 2007) es, en cierto modo, heredera sentimental, si bien en este último caso el cómic ya no es visto meramente como un objeto de transición hacia la lectura literaria²⁰. Más interesante habría resultado, sin embargo, el intento de Art Spiegelman por delinear una colección de novelas gráficas de altas ambiciones creativas, y para la que intenta reclutar escritores como John Updike, William Kennedy o Paul Auster; de este último, años más tarde y con la idea original descartada, se adapta finalmente *City of Glass: The Graphic Novel* (1994) por Paul Karasik y David Mazzucchelli, que dan a luz una obra plenamente consciente de emplear las armas específicas del cómic en lugar de entregarse a una traslación puramente mecánica de texto literario a imagen. En este contexto estadounidense, cabe destacar también a Peter Kuper, responsable de la serie «Spy vs. Spy» en la revista satírica *Mad*, gracias a dos magníficas adaptaciones como *The Jungle* (1991) de Upton Sinclair, para una encarnación más autoral de la vieja *Classics Illustrated*, y *The Metamorphosis* (2003)

¹⁶ El dibujo, incluso la rotulación, también son rasgos de guion: no caigamos en la simplificación de identificarlo únicamente con argumento y el contenido de globos y de cartelas.

¹⁷ Asimismo, un cómic que, puntualmente, por ejemplo, disponga de viñetas en blanco o en silencio, cuando esta no es la pauta del ítem, no deja ser historieta en ningún momento: tanto la ausencia de dibujo como la de palabras, para retomar el hilo, también son guion.

¹⁸ Como señala Groensteen (2007), el cómic es un OCNI, esto es, un Objeto Cultural No Identificado.

¹⁹ Para profundizar en este aspecto, véase Navarro (2013), Postigo (2002) o Sotomayor (2013) a manera de introducción.

²⁰ Sin embargo, salvo las adaptaciones de Eric Shanower y Skottie Young para los textos de L. Frank Baum, se trata también mayoritariamente de cómics de escasa calidad a pesar de la presencia como guionista de Roy Thomas, el responsable principal, junto con Barry W. Smith o John Buscema, de las brillantes adaptaciones setenteras para Marvel Comics de *Conan* y otros personajes de literatura *pulp* de Robert E. Howard.

de Franz Kafka. Asimismo, para concluir la panorámica sobre la industria de los EEUU, citaré un par de ejemplos notables: por un lado, la recuperación del peculiar Richard Corben como recreador de clásicos literarios²¹ a partir de las narraciones cortas de Edgar Allan Poe (2006) y H. P. Lovecraft (2008); y por otro, el proyecto de Darwyn Cooke (desde 2009) consistente en adaptar cuatro novelas de Parker, el personaje de género negro creado por Richard Stark, seudónimo de Donald Westlake²².

En el contexto español, las conocidas *Joyas Literarias Juveniles* (en su formato definitivo, desde el año 1967, aproximadamente) de Bruguera sirven de ejemplo paradigmático como modelo rutinario solo rescatable en función de algunos detalles gráficos como las portadas de Antonio Bernal. En los últimos tiempos, sin embargo, habría que aplaudir: en primer lugar, la serie de adaptaciones para niños de clásicos de la literatura bajo el paraguas editor de Ediciones SM, con trabajos dignos a cargo de autores como Miguel Porto (*Tirante el Blanco*, 2008) o David Rubín (*Romeo y Julieta*, 2008); y en segundo lugar, las recreaciones libres de títulos clásicos del terror para Ediciones de Ponent bajo la etiqueta «El Cuarto Oscuro» como, entre otros, *Demeter* (2007) de Ana Juan, que revisa el viaje en barco de Drácula en Inglaterra a partir del diario del capitán de a bordo, o *La protectora* (2011) de Keko, que prolonga la trama de *The Turn of the Screw* de Henry James²³. En cuanto a otros referentes de calidad en ámbito estatal, valga la mención de algunos títulos brillantes como: *La Odisea* (1983) de F. Pérez Navarro y J. M. Martín Saurí, una condensada visión, contra corriente en su época, del texto homérico; *Nocilla experience: la novela gráfica* (2011) de Pedro Juan, que se apropia del texto homónimo de Agustín Fernández Mallo, con quien ya había colaborado para una historieta incluida en *Nocilla Lab*; *Beowulf* (2013) de Santiago García y David Rubín, potente remezcla del mito germánico con tropos superheroicos; o *El paraíso perdido* (2015) del alicantino Pablo Auladell, sugerente acercamiento que se ha constituido ya como un hito ineludible al ser objeto del Premio Nacional del Cómic (2016)²⁴. Asimismo, muy influyente en el contexto historietístico español es la figura del argentino Alberto Breccia, de quien se ha de destacar *Los mitos de Cthulhu*, traslación de una serie de relatos de Lovecraft desde 1973 con guiones de Norberto Buscaglia, e *Informe sobre ciegos* (1991), que adapta un fragmento de *Sobre héroes y tumbas* de Ernesto Sábato.

No pretendo extenderme mucho más porque, obviamente, cada mercado editorial es contenedor de ejemplos diversos merecedores de atención, sin embargo, antes de dejar atrás el mundo de la adecuación de textos literarios en cómic, no quiero dejar de aludir a Jacques Tardi, gran amante del *polar* (género policíaco francés) y gigante de la *Bande Dessinée* que a menudo adapta novelas de Jean-Patrick Manchette, con quien ha establecido una suerte de entente intersemiótica. Finalmente, es preceptivo aludir, aunque sea brevemente, a los *fumetti*, esto es, la industria italiana, un mercado en el que son innumerables las muestras de adaptaciones de calidad por mano de autores como Dino Battaglia (relatos diversos de Edgar Allan Poe, ETA Hoffman, Gustav Meyrink, etc.), Sergio Toppi (varios relatos de *Las mil y una noches*), Gianni de Luca (algunas obras de

²¹ Un antecedente de la actual novela gráfica fuera su *Bloodstar*, publicada en 1976 sobre el relato original de Robert E. Howard.

²² Un proyecto para el que tal vez habría que buscar un referente primigenio en *Red Tide* (1976) de Jim Steranko, que parte de la obra homónima de Raymond Chandler, en realidad solo un conjunto de ilustraciones que hacía abstracción del universo del escritor (no una adaptación *per se*) pero publicitada entonces como *graphic novel*.

²³ No obstante, el cierre de esta editorial en 2016 supone que la iniciativa haya quedado en un punto muerto.

²⁴ Asimismo, cabría mencionar la trayectoria de Laura Pérez Verneti en torno a las relaciones entre historieta y poesía, pero destacaría más la perspectiva global que una obra concreta.

Shakespeare) o, en estos últimos tiempos, el joven valor Manuele Fior (*La Signorina Else* de Arthur Schnitzler, 2009).

Unos cuantos párrafos atrás, he escrito que el éxito del concepto *novela gráfica*, entendido esencialmente como corriente autoral en la que impera una gran libertad creativa, ha ayudado a la consideración del cómic como ámbito cultural también capacitado para retos intelectuales en la misma medida en que lo son otros más prestigiados tradicionalmente. Vuelvo, pues, a esta aseveración ahora que, una vez hecho un breve repaso de adaptaciones al cómic de textos literarios, merece la pena comentar un movimiento reciente de la popular Penguin Books. Esta casa editora, por medio del sello Penguin Classics Deluxe Edition, en varias ocasiones ha recorrido al servicio de un puñado de los autores más reconocidos para ilustrar varias obras maestras de la literatura permitiéndoles que encaren su trabajo como creyeran conveniente, por lo que algunos de ellos lo han hecho renunciando al concepto tradicional de ilustración en favor de portadas y contraportadas que, con gran capacidad sintética, referencian ciertos fragmentos de los textos literarios en formato cómic: así, obsérvese *The Dharma Bums* de Jack Kerouac pasado por el filtro del historietista noruego Jason; *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* de Mary Shelley visto por Daniel Clowes; *One Flew Over the Cuckoo's Nest* de Ken Kesey revisitado por Joe Sacco, etc. Un fenómeno muy parecido, ciertamente no nuevo pero posiblemente favorecido de los ochenta en adelante por el prestigio en aumento del ámbito del cómic, es el que se observa en la tarea ilustradora (no son adaptaciones al cómic, pero tampoco exactamente álbumes ilustrados tal como se suelen concebir) de grandes dibujantes como Art Spiegelman (*The Wild Party* de Joseph Moncure Marsh, 1994) o Robert Crumb (*The Captain Is Out to Lunch and the Sailors Have Taken Over the Ship* de Charles Bukowski, 1998) en el contexto de obras literarias. En todo caso, estaríamos ante un campo fronterizo en el que la perspectiva del *transmedia* (Scolari, 2013) podría ofrecer vericuetos metodológicos altamente sugestivos.

En otro orden de cosas, del mismo modo que el género del *biopic* representa un sector importante de la producción cinematográfica, la historieta también se ha vinculado recientemente con la literatura gracias a adoptar conceptos hermanados como los de la *biografía*, la *crónica* o las *memorias*. Muy a menudo, por añadidura, estas biografías en cómic toman la vida de escritores como foco argumental, con lo que el nexo entre ambos ámbitos parece fortalecerse aún más: *Introducing Kafka* (1993) de Robert Crumb y David Zane Mairowitz, ítem que, además del apartado específicamente biográfico, contiene también adaptaciones, a menudo fragmentarias, de textos diversos como *Der Prozess (El proceso)* o *Das Schloss (El castillo)*; *Saint-Exupéry - El último vuelo* (1994) de Hugo Pratt sobre los (hipotéticos) días finales del creador de *Le Petit Prince*; *The Beats: A Graphic History* (2009) de Harvey Pekar y Ed Piskor, crónica sobre Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William S. Burroughs y John Clellon Holmes, la llamada *Beat Generation*; *Dublinés* (2011) de Alfonso Zapico, obra que le ha valido el Premio Nacional del Cómic de 2012 y en la que poco después ha seguido una especie de *making of* titulado *La ruta Joyce* (2011); *Dotter of Her Father's Eyes* (2012) con dibujos de Bryan Talbot sobre un guion de su esposa Mary M. Talbot, donde esta se rememora la relación con su padre, James S. Atherton, experto en Joyce, mediante la yuxtaposición con la relación agridulce entre el autor de *Ulysses* y su hija Lucia; o *Lorca. Un poeta en Nueva York* (2017) de Carles Esquembre. Aprovechando, precisamente, el enfoque al que me he referido para con el cómic de los Talbot, cabe apuntar que, en mi opinión, parece plausible relacionar esta pujanza del formato de biografías de escritores con la tendencia frecuente en la corriente de la *novela gráfica* de inspirarse en hechos autobiográficos para construir la estructura argumental: después de décadas de obras circunscritas a géneros, que tienden, entendidos en el contexto de una maquinaria industrial tradicional que prioriza la producción por

comité por encima de la expresión íntima del autor, da la sensación de que la expansión del ámbito del cómic ha tomado a menudo fuerza a partir de las venturas y desventuras vitales, ya sea propias o ajenas. En este sentido, seguramente el ejemplo de alguna obra seminal como *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* (1972) de Justin Green y el eco interminable de *Maus*, entre otras influencias, han contribuido a ello decisivamente²⁵.

Otro punto de conexión entre el cómic y la literatura, y al que ya hemos apuntado anteriormente en el marco de las colecciones (por ejemplo, «El Cuarto Oscuro» de Ediciones de Ponent), es aquel en el que el autor, aún partiendo de la base tradicional de adaptar un texto literario a cómic, no lo hace de manera convencional sino que toma una senda alternativa consistente en coger el referente de partida como excusa para componer un artefacto meta plenamente autónomo, con lo que de nuevo tocaríamos a la puerta de la perspectiva transmediática. Desde mi punto de vista, cabe apuntar a un par de obras de alta calidad que han seguido esta, digamos, metodología creativa de tipo posmoderno. Así, es digna de admiración la pericia mostrada por Robert Sikoryak en *Masterpiece Comics* (2009), cómic en el que el dibujante estadounidense traslada sintéticamente (y muy fielmente en cuanto al trasvase puramente temático) varios clásicos literarios universales a sendos estilos de cómic según coordenadas concretas de géneros, personajes o épocas; así, por ejemplo, mientras que el Batman *naïf* de los cincuenta, de acuerdo con el grafismo de Dick Sprang y otros, se convierte en el protagonista atormentado de *Prestupleniye y nakazaniye* (*Crimen y castigo*) de Fiódor Dostoievski, *Die Verwandlung* (*La metamorfosis*) de Franz Kafka es reimaginada con la estética de *Peanuts* (*Charlie Brown y Snoopy*) de Charles M. Schulz, siempre consiguiendo que la fusión resulte a la vez natural e irónica. En una línea similar pero, al mismo tiempo, muy diferente, hay que referirse a *Alice in Sunderland* (2007) del ya mencionado Bryan Talbot, el cual, a partir de los escritos *nonsense* de Lewis Carroll, construye un edificio de proporciones faraónicas en que se mezclan géneros, técnicas y registros para desembocar en lo que el historietista mismo denomina como *documental onírico* alrededor de la intersección entre la obra literaria original, la Alicie Liddell real y el área inglesa de Sunderland, tenida por algunos críticos como zona de inspiración para Carroll. En hermanamiento con este enfoque de crecer autónomamente desde el referente literario, es necesario situar en él también la técnica intertextual, reluciente en *Fun Home* (2006) y *Are You My Mother? A Comic Drama* (2012) de Alison Bechdel, obras en que la autobiografía se construye sobre el concepto de las memorias, aquí de acuerdo con una percepción de la literatura como instrumento esencial para entenderse tanto a uno mismo como a los que conforman el entorno familiar.

5. A manera de conclusiones provisionales

Como ya he señalado al principio de este escrito, he querido centrar la reflexión en el cómic precisamente por el destierro tradicional de la historieta respecto de los círculos universitarios, una ausencia que, progresivamente, está dando paso a una aceptación de este ámbito como materia de análisis susceptible de múltiples vías de acercamiento analítico. En esta senda de legitimación académica, los éxitos quizá sean lentos pero, sin duda, solo se hace camino al andar. A partir de este presupuesto, considero que entre la literatura y la historieta se otean vasos comunicantes que sugieren una alta productividad

²⁵ Este supuesto no comporta menospreciar las virtudes del cómic industrial popular, que, por debajo de capas de clichés de género, está capacitado para admitir, en manos sabias, grietas por las que se filtre la visión autoral; de hecho, esto es lo que hacen Moore y Miller en los ochenta: crear cómics de autor sin salirse plenamente de los márgenes genéricos del *mainstream*.

comparatista que, desde un punto de vista didáctico, podría permitir reflexiones respecto al proceso de lectura e interpretación crítica.

No planteo, en esta línea, establecer jerarquías apriorísticas sino entender que, en la actualidad, el concepto de lectura atiende a múltiples aristas y a códigos diversos. *Leer el mundo* implica ahora competencias variadas y, en este sentido, el cómic, como medio integrante de unidades icónicas y verbales, resulta idóneo para ello. Por otra parte, en el caso específico de las adaptaciones, pienso que los artefactos culturales deben ser analizados no solo en función de su plasmación primigenia sino también de su recepción: el *Quijote*, por poner un caso, remite a Miguel de Cervantes pero también a Sergei Eisenstein; el mito de *la Bella y la Bestia* debe buscarse en los repertorios folklóricos de Charles Perrault y otros, pero un ciudadano culto debe conocer también la versión fílmica de Jean Cocteau, etc. No es solo la obra original la que ha de ser estudiada, en definitiva, sino también sus consecuencias en el acervo cultural, las cuales, a su vez, pueden ayudar a iluminar el referente primero²⁶.

En todo caso, valga este humilde artículo para poner de manifiesto que las posibilidades de análisis intersemiótico entre literatura y cómic están al alcance de la comunidad docente para complementar las metodologías tradicionales del aprendizaje literario. Cabe ir desarrollando, pues, propuestas prácticas pero no perdamos de vista la utilidad y la conveniencia de pergeñar un canon didáctico que ponga sobre la mesa una sugerencia razonada de ítems propicios para el análisis dado que es previsible que numerosos docentes se sientan desinformados. Por otra parte, claro está que lo expuesto aquí es, fundamentalmente, una lluvia de ideas que, en un futuro no demasiado lejano, debería concretarse gracias a una serie de criterios rigurosos de selección que, además, deberán tener en cuenta los diferentes niveles de lectura y, sobre todo, focalizar en el receptor y no tanto en el prescriptor, que a lo sumo ha de ejercer como mediador.

Bibliografía citada

- Ballester, Josep. *L'educació literària*. València: Universitat de València, 1999 [2007].
- Ballester, Josep. *La formación lectora y literaria*. Barcelona: Graó, 2015.
- Barrero, Manuel. «El cómic como herramienta pedagógica». *Tebeosfera*, 1(1), 2002. Recuperado de <https://www.tebeosfera.com/1/Hecho/Festival/Jerez/ConferenciaJerez020223.pdf>.
- Cerrillo, P. et al. *Libros, lectores y mediadores: la formación de los hábitos lectores como proceso de aprendizaje*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2002.
- Gallo-León, J. P. «Presència del còmic a les biblioteques universitàries espanyoles». *Biblioteca i Documentació*, 38, 2017. Recuperado de <http://bid.ub.edu/pdf/38/ca/gallo.pdf>.
- García, Santiago. *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri, 2010.
- Groensteen, Thierry. *The System of Comics*. Jackson: University Press of Mississippi, 2007.
- Hernández Ranz, Olaya. «Grande y gruesa pequeña literatura». *Bellaterra Journal of Teaching & Learning Language and Literature*, 5(1), (2012): 39-59.
- Kress, Gunther y Van Leeuwen, Theo. *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. Londres: Arnold, 2001.
- Lluch, Gemma y Zayas, Felipe. *Leer en el centro escolar. El plan de lectura*. Barcelona: Octaedro, 2015.

²⁶ Obviamente, esta aseveración es matizable en función del contexto pedagógico, bien una case de literatura o un curso sobre el lenguaje del cómic, etc.

- Mendoza, Antonio. *El intertexto lector. El espacio de encuentro de las aportaciones del texto con las del lector*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2001.
- Mendoza, Antonio. *La educación literaria: bases para la formación de la competencia lecto-literaria*. Málaga: Aljibe, 2004.
- Navarro, Rosa. «La salvación de los clásicos. Las adaptaciones fieles al original». *Quaderns de Filologia*, 28, (2013): 63-75.
- Postigo, Rosa María. «La recreació d'obres literàries: versions i adaptacions». Colomer, Teresa (ed.). *La literatura infantil i juvenil catalana: un segle de canvis*. Barcelona: Institut de Ciències de l'Educació de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2002: 171-182.
- Portell Rifà, Joan. *El gust per la lectura 2010-2011*. Barcelona: Generalitat de Catalunya, 2010.
- Rovira Collado, J. y Ortiz Hernández, F. «Hacia un canon escolar del cómic. Tecnologías para su desarrollo, difusión y aplicación didáctica en el aula de lengua y literatura». *Retos en la adquisición de las literaturas y de las lenguas en la era digital*. Valencia: Universitat Politècnica de València, 2015: 503-508.
- Scolari, Carlos Alberto. *Narrativas Transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto, 2013.
- Sotomayor, María Victoria. «¿Qué hacemos con los clásicos? Algunas reflexiones para los futuros docentes». *Lenguaje y Textos*, 38, (2013): 29-35.