

PRESENTACIÓ AL DOSSIER «CÒMIC I LITERATURA»

Eduard Baile López

Universitat d'Alacant

**P**er a començar, les cartes sobre la taula: promet que, en la mesura del possible, faré per vestir aquesta presentació de manera convencional, però, en tractar ací d'un àmbit artístic força maltractat *pels que saben*, em permetreu, estimats lectors, que aplique a sobre una pàtina de pamflet reivindicatiu. De bestreta, us pregue disculpes per desviar-me una mica del recte camí, però em pense que no es pot desapropiar l'ocasió, el púlpit, diguem-ne. Resolta amb urgència la *captatio benevolentiae*, us presente en aquest núm. 3 d'*Ítaca. Revista de Filologia Catalana* un dossier dedicat a estudiar les relacions entre còmic i literatura des de diversos punts de vista (adaptacions de textos en prosa a vinyetes, manlleus tècnics, metodològics i/o conceptuals en un sentit o en l'altre, visions comercials convergents, etc.), sempre amb la perspectiva del còmic com a mitjà artístic autònom i mereixedor d'aproximacions analítiques pregones. Cert és que ningú m'ha nomenat defensor oficiós de la dignitat del còmic com a àmbit en què, potencialment, es poden crear artefactes culturals de qualitat com ocorre en altres àmbits prestigiats per la tradició acadèmica, però, tenint en compte la migradesa d'oportunitats concedides fins ara al còmic en el context universitari, entenc que és comprensible i convenient que, com a coordinador del dossier que trobareu tot seguit, aprofite l'avinentesa per a redactar unes escasses planes a palesar que la situació segons la qual el còmic és arrengherat en les faenes de recerca ha de canviar i que, de fet, ja està canviant (em disculpareu que, en aquestes pròximes pàgines, hi prenga una perspectiva eminentment depenent del còmic més que no de la literatura, però espere que convindreu que l'àmbit literari ha estat força més atés i que és l'altre mitjà el que necessita abans de ser airejat i comentat). En realitat, el que sura al darrere dels prejuís contra el còmic no respon ben bé a una visió contrària a aquest àmbit concret sinó a aqueixa vella polèmica que, absurdament mantinguda en peu per més cenacles intel·lectuals dels que fóra raonable, diferencia entre formes artístiques prestigiades i formes artístiques de baixa estofa, és a dir, la falsa oposició

entre l'alta i la baixa cultura. A les primeries del segle XXI, és aquest un debat llargament desfasat i superat, però, malauradament, alguns no s'han donat per assabentats i s'ha de reconèixer que, en bona mesura, l'establishment investigador universitari encara hi fa el sord o, a tot estirar, mira per damunt dels múscles amb suficiència. No hi entraré ara en per què ocorre això i tampoc en per què es tracta d'una postura amb la qual uns quants investigadors, pocs però valents, no hi estem d'acord: basta a dir que els juís de valor apriorístics sobre l'abast qualitatiu d'un artefacte cultural en funció del seu àmbit de procedència em semblen impropis de la tasca investigadora, però, insistisc, deixem-ho estar per a un altre moment. Al capdavant, les obvietats triomfen per si soles i no paga la pena d'entestar-se a colpejar-se contra muralles si, per contra, ens esforcem progressivament a produir-hi esclètxes, ço és, a fer investigacions serioses, fonamentades en l'anàlisi pacient i ponderada i en la lectura de la bibliografia adient, com, de ben segur, ocorre amb les aportacions que ocupen aquest dossier sobre «Còmic i Literatura», dos àmbits autònoms però susceptibles d'influir-se mútuament com a manifestacions culturals que conviuen a les biblioteques (paga la pena de recordar ara la tasca de la Biblioteca Tecla Sala a l'Hospitalet de Llobregat, especialitzada en la promoció divulgativa del còmic per mitjà del butlletí electrònic *Còmic Tecla*) i a les xarxes informàtiques, aquesta última, per cert, nova realitat que posa o posarà en dubte els intents de definicions teòriques a què ens hem acostumat (en són mostra, per exemple, *The Right Number* de Scott McCloud, iniciat el 2003 i, ara per ara, inacabat, o el *Bodyworld* de Dash Shaw, serialitzat en el web de l'autor entre el 2007 i el 2009 i publicat un any després en paper tot canviant-ne diversos trets: un *webcòmic* és sols un subtipus de còmic o un nou mitjà, almenys potencialment?).

Al marge dels recels purament causats per prejuís elitistes de què he parlat suara, en part el motiu pel qual el còmic no ha assolit solidesa en el món acadèmic es deu, probablement, al fet que es tracta d'una manifestació cultural relativament nova i que, en conseqüència, no ha passat encara pels mateixos filtres d'acceptació a què s'han vist sotmesos la resta d'àmbits culturals. En aquest punt, val a dir que parle d'un àmbit que, per comparança amb la literatura mateix, no és gaire vell (tot està per fer!), ja que diferisc del concepte de còmic com a narrativa seqüencial

que, per influència de teòrics i autors alhora com ara Will Eisner i el seu *Comics and Sequential Art* (1985) o Scott McCloud en diversos treballs tals com *Understanding Comics: The Invisible Art* (1993) i d'altres, estableix vincles mil·lenaris amb els jeroglífics egipcis o la columna de Trajà, potser per afany d'un desig malentès de respectabilitat institucional. En altres paraules: el fet que la seqüència d'imatges siga sovint un element present en el còmic no implica, al meu parer, que pugui ser mamprés com a punt de definició clau d'aquest àmbit, fonamentalment perquè, en realitat, és tan sols un recurs formal compartit amb altres arts que, a tot estirar, remet a una convenció humana universal a l'hora de representar la realitat (o d'imaginar-la). En contrast, concorde amb la idea segons la qual el nostre objecte d'estudi naix, si fa no fa, en la primera meitat del segle XIX amb la figura essencial de Rudolph Töpffer, segurament influït pels gravats de William Hogart, i és seguit per pioners diversos (és temptador de col·locar Richard F. Outcault i l'ús que fa dels *word balloons* en el quilòmetre zero) que, progressivament, es beneficien de dos factors, aquests sí essencials: d'una banda, la secularització social que deriva, en major o menor mesura segons el lloc i el moment exacte, de les revolucions liberals esdevingudes des de les darreries del XVIII; i d'una altra, la ràpida evolució de la impressió en massa que permet l'expansió d'una premsa liberal que fa servir sovint la sàtira i la caricatura gràfica com a aïna crítica, aspecte que desvincula el còmic de la pintura o dels manuscrits miniats en tant que el desingularitza.

En fer la vista arrere, es comprova que els exemples de treballs investigadors de caire acadèmic sobre el món del còmic es revelen, ja hi hem apuntat, força esparsos però, pam a pam, més habituals. Sovint, se sol destacar, segurament pel prestigi transversal de l'estudiós en concret, l'exemple d'Umberto Eco i el seu *Apocalittici e integrati* (1964), que tracta els còmics no monotemàticament sinó com un component més de l'anàlisi global de la societat de masses. Cal no oblidar, però, algunes altres fites potser menys conegudes per a un lector no especialitzat com, a tall d'exemple, *La prensa infantil en España* (1963) del pare Jesús María Vázquez, mogut inicialment per la censura més que no per l'afany investigador (hi ataca durament les sèries d'aventures i, en algunes ocasions, se l'ha apuntat com a instigador principal de la prohibició del

gènere superheroic), o *The Great Comic Book Heroes* (1965) de Jules Feiffer, que focalitza sobre l'ascendent patriòtic posat en joc pel mite dels superhòmens durant la Segona Guerra Mundial i, al mateix temps, sobre el component escapista que ofereixen els emmascarats en una època de grans desequilibris socials (al capdavant, hi afig jo, més enllà de les connexions evidents amb el mite clàssic de l'heroi en la societat occidental, els *mystery men* deriven dels herois *pulp* nascuts a partir dels anys vint com a plasmació icònica de l'individualisme nord-americà, és a dir, l'ideal nacional dels EUA pel qual un home pot marcar la diferència si s'ho proposa). Amb una certa permissivitat, es podria, fins i tot, al·ludir al psicòleg Fredric Wertham com a exemple d'atenció vers els còmics per part de les elits acadèmiques: el fet que obres com *The Show of Violence* (1948) i, especialment, *Seduction of the Innocent* (1954), donaren cobertura teòrica a les autoritats de l'època als EUA per a aplicar el famós *Comics Code Authority* (des del 1954) no significa que no se les haja de tenir en compte en la cronologia per més que els arguments que s'hi manegen siguin fàcilment refutables; encara més, l'acostament a obres d'estudi de caràcter condemnatori, com és el cas també de l'obra del pare Vázquez, ens serveix ara per a analitzar en la justa mesura com es concep el còmic (i la cultura popular industrial, en un sentit més ampli) al si de la societat que les acull acríticament: al capdavant, el *Comics Code Authority* es crea gairebé en paral·lel a la *caça de bruixes* del senador Joseph McCarthy i s'emmiralla en el menys exitós codi de l'*Association of Comics Magazine Publishers* (1948), modelat aquest, al seu torn, sobre el *Motion Picture Production Code* (vigent a Hollywood del 1930 fins al 1968) o, com és conegut col·loquialment, el *Hayes Code*. En tot cas, siga quina siga la pedra de toc, en el context de l'Estat és segurament l'exemple d'Eco el que esperona, a partir de pressupòsits metodològics de caire sociològic, l'aparició de dos textos fonamentals que, ara sí, estudien el còmic no per motivació censora sinó per ambició analítica pura: d'una banda, *Tebeo y cultura de masas* (1966) de Luis Gasca, un nom essencial, potser el primer d'una estirp de crítics sobre la qual es basteix el panorama especialitzat actual, i responsable, juntament amb Román Gubern, d'*El discurso del cómic* (1988); i d'una altra, *Los cómics, arte para el consumo y formas*

*pop* (1968) de Terenci Moix, obra reeditada i revisada el 2007 amb el títol *Historia social del còmic* i que, malgrat diverses imprecisions causades per una visió excessivament deutora del marxisme sociològic, encerta a acunyar l'expressió *Escuela Bruguera* per a caracteritzar els elements essencials (personatges fracassats, fons minimalistes, etc.) de la que és la casa editora més important de la historieta clàssica espanyola, amb permís del TBO i Editorial Valenciana.

Tot i aquest tímid floriment bibliogràfic, l'acceptació en el context universitari és lenta i cal a esperar a la perseverància de Juan Antonio Ramírez, que a l'any 1975 presenta a la Universidad Complutense la seua tesi doctoral *Historia y estética de la historieta española (1939-1970)*. Certament, no es pot ben dir que, posteriorment, s'haja regularitzat la presència dels estudis sobre còmic en els programes doctorals, però, en tot cas, inaugura així una senda a la qual, a poc a poc, s'han sumat alguns altres experts com és el cas, per a no caure en llistats excessius, de Pepo Pérez (un dels col·laboradors d'aquest dossier) gràcies a un treball titulat *Frank Miller: del còmic industrial al còmic de autor*, llegit al gener del 2012 a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga. Entrant ja en els anys huitantes, i en un moment àlgid del conegut com a *boom* del còmic adult (és la gran època de les revistes com ara *El Víbora*, *Tòtem*, *Cimoc*, *Zona 84*, *Cairo*, etc.), sembla que ja s'ha aconseguit un context propici per a escometre obres enciclopèdiques i és així que a l'any 1983 s'inicia, sota la direcció de Javier Coma, la *Historia de los Cómic*s editada per Josep Toutain. Aquesta empresa monumental roman com a referent fins que, a partir del 2007, Panini encarrega a Antoni Guiral la sèrie *Del tebeo al manga: una historia de los cómic*s, encara sense concloure quan escric aquestes línies i al bell mig d'un context editorial en què, si bé encara s'està lluny d'una equiparació amb altres àmbits especialitzats com ara el filològic, la publicació de estudis sobre còmic ha deixat ser vista en clau d'excepcionalitat; així, entre molts altres exemples dels últims anys, podríem esmentar-hi: *Viñetas a la luna de Valencia, historia del tebeo valenciano 1965-2006* (2007) per Álvaro Pons, volum que complementa *Clásicos en Jauja. La historia del tebeo valenciano* (2002) de Pedro Porcel; *Diccionario de Onomatopeyas del Cómic* (2008) dels veterans Luis Gasca i

Román Gubern; *Los cómics de la Segunda Guerra Mundial. Producción y mensaje en la Editorial Timely (1939-1945)* (2010) de José Joaquín Rodríguez Moreno, publicat per la Universidad de Cádiz i potser emmirallat en *Los Cómics Marvel* (1996) de Rafael Marín, treball nascut a partir d'una memòria de llicenciatura a la mateixa institució acadèmica; *Tebeos mutilados* (2010) de Vicent Sanchis; el volum col·lectiu *Les damos un repaso a los Superhéroes* (2011) coordinat per Sara Robles Ávila amb un conjunt de col·laboradors vinculats a la Universidad de Málaga; o *Antes de la novela gráfica. Clásicos del cómic en la prensa norteamericana* (2012) per José Manuel Trabado. Deixant ara de banda els treballs monogràfics (des del punt de vista audiovisual, també fóra convenient d'afegir-hi el documental *Los tebeos*, dirigit per Jesús Cuadrado l'any 1974), cal atendre també, per a comprendre la progressiva depuració de la crítica especialitzada, al paper que juguen les revistes i els fanzins, d'entre els quals cal esmentar: *Cuto* (1967) a càrrec del ja referit Luis Gasca; *Bang!* (1968) per Antonio Martín i Antonio Lara; *Comics Camp Comics In* (1972) i *Sunday Comics* (1976), ambdós sota la responsabilitat de Mariano Ayuso, etc. En l'actualitat, malgrat l'esperó que podria haver suposat la creació del *Premio Nacional del Cómic* (des del 2007) pel Ministerio de Cultura, el panorama de publicacions periòdiques és, més aïna, minso, malgrat que la tasca desenvolupada en la revista digital *Tebeosfera* (des del 2001 en una primera etapa i, després de refundar-se, des del 2008), dirigida per Manuel Barrero, assegura un debat constant quant a plantejaments metodològics en uns moments en què, precisament, el còmic viu una edat daurada d'obres adultes beneficiades per la llibertat temàtica i formal vinculada al concepte *novel·la gràfica*. En aquest punt, val a afegir-hi que la presència en xarxa pareix ser també la via d'evolució per a algunes publicacions modèliques en anglès com ara: en primer lloc, *The Comics Journal*, formada per Gary Groth i Michael Catron l'any 1976 i que, des del 2009, passa a un únic lliurament anual sostingut en gran part sobre la tasca desenrotllada des del web oficial; en segon lloc, *The Comics Grid Journal of Comics Scholarship*, dirigida per Roberto Bartual i, aquesta sí, purament centrada en articles sols disponibles digitalment. Fet i fet, en aquesta línia de progressiva penetració en

l'àmbit especialitzat, cal apuntar-hi com a final (provisional) del camí la celebració, com més va més habitual, de congressos al si de diverses institucions. Sense anar més lluny, la Universitat d'Alacant acollirà el 2013 la quinzena edició d'*Unicòmic*, jornades sobre les quals trobareu informació en aquest mateix dossier mercé l'article de José Rovira i Joan Miquel Rovira. Així mateix, paga la pena de destacar, per una mera qüestió de proximitat cronològica, algunes trobades com ara: la *I International Conference on Comic and Graphic Novel*, que tingué lloc a la Universidad de Alcalá de Henares al novembre del 2011 gràcies als esforços conjunts de tal institució i del Franklin Institute; el *II Congreso Internacional Grandes Narradores del Siglo XXI: Alan Moore y sus alrededores*, celebrat a la Universidad Complutense de Madrid i organitzat a través del grup d'investigació «Teoría y Retórica de la Ficción», també al novembre de l'any passat; el *I Congreso de Cómic «Forma y Función»*, a la Universidad de Sevilla aquest novembre passat sota la supervisió del grup d'estudi HUM-753, etc.

Unes quantes línies arrere, hi he introduït el concepte de *novel·la gràfica* i, per bé que no pretenc d'establir-hi jurisdicció semàntica, crec que paga la pena de dedicar-hi un comentari breu, ja que estic convençut que les possibilitats autorals obertes per aquest terme (no creat, però sí llargament difòs des de la publicació de l'obra *A Contract with God and Other Tenement Stories* de Will Eisner l'any 1978) han contribuït decisivament a la progressiva acceptació acadèmica de l'àmbit sense que això implique, clar està, de renunciar a la tradició industrial del còmic de gènere popular infantil i juvenil, que, al cap i a la fi, és l'experiència lectora iniciàtica de la majoria dels crítics i dels mateixos autors (una base que, tal vegada, ja no serà la mateixa per a molts ninotaires jòvens, fet que implicarà noves vies d'aproximació analítica com potser tocaria ja de fer amb promeses en ple procés de conformació com Dash Shaw, Brecht Evens, Bastien Vivès o Gabriel Corbera, per apuntar-ne sols uns quants casos). En honor a la veritat, es tracta d'un concepte discutible en tant que, com n'assenyalen els detractors, ha fet fortuna en bona mesura per condicionants purament vinculats amb el màrqueting editorial (la remissió al prestigiàt món literari, la penetració en els grans magatzems

mitjançant el format llibre, aquest, en algunes ocasions, mera recopilació de *comics book* editats prèviament segons les directrius industrials tradicionals, etc.), però això no lleva que, efectivament, supose la possibilitat d'atènyer qualsevol temàtica amb llibertat formal plena com posa de relleu paradigmàticament un autor tal com Chris Ware (*Building Stories* d'aquest mateix 2012 és l'últim escaló en el seu particular procés de trencament amb la tradició tot respectant-la i bevent-ne), que, constantment, torpedeja els convencionalismes i que és, fins i tot, punt de referència per a autors de més edat com ara el català Francesc Capdevila 'Max' (*Bardín el Superrealista*, 2006, *Premio Nacional del Cómic* a l'any següent) o Seth (*George Sprott (1894-1975)*, 2009). Comptat i debatut: hi haja o no (i, probablement, n'hi ha) confusió conceptual entre públic i, fins i tot, autors i crítics, respecte a la dicotomia (no excloent, al meu parer) format llibre/corrent autoral, no es pot negar que sota aquest terme s'ha accedit a una llibertat de tria no vista abans en l'àmbit i que, com a conseqüència més planera, les possibilitats expressives s'han multiplicat i el públic general hi ha respost positivament al mateix temps que el lector tradicional de gènere minva; en aquest sentit, val a dir, remarque, que no pretenc de condemnar el còmic infantil i juvenil sinó la reclusió voluntària de la indústria *mainstream* en nínxols de mercat que, històricament, no han comptat amb el públic adult com a receptor primer (cal admetre, però, que, progressivament, el gènere superheroic s'ha *adultitzat*, si bé, sovint, a força de perdre accessibilitat). Per més que des de dins del nucli dur de *lectors col·leccionistes* no es veja amb claredat, *Maus* (1991 per a la seua edició completa) d'Art Spiegelman, *Persepolis* (del 2000 al 2003) de Marjane Satrapi, els treballs de còmic *periodístic* de Joe Sacco o *Rides* (*Arrugas*, 2007) de Paco Roca, entre molts altres exemples, connecten amb el lector generalista com mai no ho havien fet propostes anteriors, ni en el temps de les tires de premsa clàssiques, que, cal reconèixer-ho, convocaven sovint el conjunt del nucli familiar, ni tampoc en diversos episodis d'evolució cap a postulats adults com és el cas de les revistes alternatives dels setantes i dels huitantes o d'altres, que no deixen de ser fites dignes de ser tingudes en compte: l'*estat de les coses* no canvia de la nit al matí, òbviament. Una altra cosa fóra debatre si el terme és, descrip-



tivament, el més adient per al que teòricament conceptualitza però, a pesar d'estar parcialment d'acord amb tal objecció, la realitat és que, fora del nucli tradicional del còmic, el gruix de lectors l'ha abraçat obertament. Potser, podria matisar-s'hi, aquesta acceptació generalista té lloc perquè així molts lectors no tradicionals vencen prejuís contra els termes clàssics de *còmic*, *tebeo* o *historieta*, vinculats sentimentalment a la infantesa. En aquest sentit, es tracta d'una una visió, no cal dir-ho, parcial i errònia en molts aspectes, però davant de la qual sóc partidari de prendre postures pragmàtiques que afavorisquen la difusió de l'àmbit i no entosudir-se en romanticismes innocus; no debades autors tinguts com a banderes del corrent hi han mostrat certa reticència: així, l'ús del terme *comic-strip novel* per part de Daniel Clowes en *Ice Haven* (2001) o de *picture novella* per Seth en *It's a Good Life If You Don't Weaken* (1996 per a la primera edició completa), per bé que ambdós autors, en obres posteriors, s'han rendit a l'evidència que la denominació ha triomfat. Com que no dispose ací de l'espai necessari, tanque el paràgraf tot recomanant la lectura de *La novela gráfica* (2010) de Santiago García per a rastrejar el camí del còmic adult actual, des de referents primigenis com Frans Masereel, Lynn Ward o Milt Gross en el primer terç del segle passat fins a l'eclosió que deriva de l'empenta d'Alan Moore, Frank Miller o Art Spiegelman (i més enllà) en els huitantes, passant per altres punts notables com els còmics de la EC en els cinquantes, la revista *Mad* des dels primers seixantes, el moviment *underground* simbolitzat en Robert Crumb i d'altres des de *Zap Comix* (1968), els francesos «Les Humanoïdes Associés» en els setantes, etc. Des d'un punt de vista més proper a la visió autoral, a pesar que no s'ha de perdre de vista el component irònic que l'embolcalla, faig meus els punts 1 i 3 (segons la revisió del 2006) del *Graphic Novel Manifesto* d'Eddie Campbell:

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.

Si concretem i atenem al tema del dossier, cal assenyalar que no s'hi pretén establir una identificació entre el còmic i la literatura sinó que es vol referir les possibles influències o intercanvis entre tots dos àmbits, entesos com a camps autònoms però, lògicament, no estancs ni incomunicats; en aquest sentit, és evident que en l'anàlisi pormenoritzada el crític toparà de vegades amb obres frontereres entre mitjans, fins i tot quan són adscribibles clarament a un d'específic, però no absolutament: per exemple, els treballs híbrids, basculants cap al còmic, de 'Posy' Simmonds com ara *Gemma Boverly* (1999) o *Tamara Drewe* (2007). En aquesta línia, a pesar que alguns dels participants mateix d'aquest dossier puguen defensar legítimament que el còmic és *literatura dibuixada* (entre altres motius, potser perquè consideren que el component verbal del còmic és més transcendent que l'icònic), per al coordinador d'aquest dossier el còmic es configura com un mitjà específic que naix, sí, *protípicament*, de la combinació de lletres i imatges sense que això l'identifique ni amb la literatura (el còmic se substenta sobre la imatge fixa i no compta, almenys necessàriament, amb una naturalesa literària) ni amb la pintura: es tracta de la fusió de dos àmbits i no de dos àmbits, en un sentit estricte (si un quadre conté una llegenda escrita com ara un fragment de la *Bíblia*, això el converteix en literatura?). I encara es podria anar més lluny... Si abans he parlat en termes prototípics i no absoluts quant a la fusió de lletres i imatges, és perquè no s'ha d'oblidar l'existència de còmics muts com, per exemple, els de Thomas Ott (el dibuix, fins i tot la rotulació, també són trets de guió: no caiguem en la simplificació d'identificar-lo únicament amb l'argument i el contingut de globus i de cartutxos), i, en menor mesura, de còmics sense imatges, com podria ser el cas d'alguns dels artefactes de Kenneth Koch; així mateix, un còmic que, puntualment, dispose de vinyetes en blanc o en silenci, quan aquesta no és la pauta de l'ítem, no deixa de ser còmic en cap moment: tant l'absència de dibuix com la de paraules, per a resseguir el fil, també són guió. No vull entrar, en tot cas, en relativismes que conduïsquen a atzucacs analítics, però en un àmbit tan jove com el còmic, que encara

està descobrint els seus límits expressius i en el qual és ara quan molts autors comencen a trencar els convencionalismes temàtics i formals (i el que hi destaque és la transversalitat universal del fenomen en tots els sentits: d'exemples transgressors puntuals i parcials, sempre se'n poden cercar cap al passat com Winsor McCay, George Herriman, 'Moebius', etc.), em pense que les definicions teòriques haurien d'estar sotmeses a reconsideració constant. Dit això, és obvi que entre el còmic i la literatura hi ha múltiples ponts que els connecten, però, en la meua opinió, atesa la dialèctica entre text i imatge que s'estableix en el primer, fóra convenient d'acudir a models analítics no estrictament literaris ni tampoc d'exclusivament pictòrics sinó vies d'aproximació híbrides que aborden aquesta combinatòria text-imatge, vies que, al seu torn, poden bascular cap a un extrem o l'altre en funció del que es pretén estudiar específicament; això sí, sense desentendre's mai del que l'àmbit té d'intrínsec: l'ús d'un referent literari en un còmic, per exemple, no és pot descriure de la mateixa manera com expliquem la citació d'un artefacte literari en un altre d'anàleg sinó d'acord amb l'especificitat text-imatge de l'àmbit d'arribada (un teòric com Manuel Barrero, referent principal de *Tebeosfera*, ha apuntat que les unitats iconicoverbals característiques del còmic podrien definir-se sobre la base de la glossemàtica de Louis Hjelmslev).

La relació més convencional entre còmic i literatura, per descomptat, és la que es refereix a les adaptacions d'un àmbit a l'altre. Possiblement, el pas més habitual respon a adaptacions en còmic de textos literaris, sovint a partir d'una consideració menystenidora del còmic, que, en aquest sentit, sols serveix com a escaló previ a la *lectura real*. D'acord amb aquesta visió que, en puritat, sol donar lloc a còmics d'escassa qualitat, cal recordar una col·lecció d'arrelam popular com ara la nord-americana *Classics Illustrated* (originalment, entre el 1941 i el 1971), per a la qual es podria considerar que l'actual *Marvel Illustrated* (des del 2007) n'és, en certa manera, hereva sentimental, si bé en aquest darrer cas el còmic ja no és vist merament com un objecte de transició a la lectura literària (no obstant això, tret de les adaptacions d'Eric Shanower i Skottie Young per als textos de L. Frank Baum, es tracta també majoritàriament de còmics d'escassa qualitat malgrat la presència com a guionista de Roy Thomas, el responsable principal, juntament amb Barry W.

Smith o John Buscema, de les brillants adaptacions setanteres per a Marvel Comics de Conan i altres personatges de literatura *pulp* de Robert E. Howard). Més interessant hauria resultat l'intent d'Art Spiegelman per delinear una col·lecció de *novel·les gràfiques* que feren costat a les ambicions creatives exposades pel seu *Maus*, sens dubte una fita en la percepció acadèmica de l'àmbit del còmic (fou premi Pulitzer l'any 1992), i per a la qual intenta reclutar escriptors com ara John Updike, William Kennedy o Paul Auster; d'aquest últim, anys més tard i amb la idea original descartada, se n'adapta *City of Glass: The Graphic Novel* (1994) per Paul Karasik i David Mazzucchelli, que donen a llum una obra plenament conscient d'emprar les armes específiques del còmic en comptes de lliurar-se a una trasllació purament mecànica de text literari a imatge. En el context nord-americà, cal destacar-hi un altre autor com Peter Kuper, responsable de la sèrie «Spy vs. Spy» en la revista satírica *Mad*, gràcies a dues magnífiques adaptacions com ara *The Jungle* (1991) d'Upton Sinclair, per a una encarnació més *autoral* de la vella *Classics Illustrated*, i *The Metamorphosis* (2003) de Franz Kafka. Així mateix, recordem, per a concloure el colp d'ull a la indústria dels EUA, un parell d'exemples notables per a l'autor d'aquesta presentació: d'una banda, la recuperació del peculiar Richard Corben com a recreador de clàssics literaris (un antecedent de l'actual *novel·la gràfica* fóra el seu *Bloodstar*, publicat l'any 1976 sobre el relat original de Robert E. Howard) a partir de les narracions curtes d'Edgar Allan Poe (2006), ací amb la col·laboració de Richard Margopoulos, i de H. P. Lovecraft (2008); i d'una altra, el projecte de Darwyn Cooke (des del 2009) consistent a adaptar quatre novel·les de Parker, el personatge de gènere negre creat per Richard Stark, pseudònim de Donald Westlake (un projecte per al qual potser caldria cercar un referent primigeni en *Red Tide* (1976) de Jim Steranko, que parteix de l'obra homònima de Raymond Chandler, en realitat sols un conjunt d'il·lustracions, però publicitada llavors com a *graphic novel*). En el context de l'Estat espanyol, les conegudes *Joyas Literarias Juveniles* (en el seu format definitiu, des de l'any 1967, aproximadament) de Bruguera serveixen d'exemple paradigmàtic com a model de vessaments rutinaris només rescatables en

funció d'alguns detalls gràfics com ara les portades d'Antonio Bernal. A les hores d'ara, en el marc de col·leccions a l'Estat, caldria aplaudir-hi: en primer lloc, la sèrie d'adaptacions per a xiquets de clàssics de la literatura sota el paraigua editor d'Ediciones SM, amb treballs força dignes per autors com ara Miguel Porto (*Tirante el Blanco*, 2008) o David Rubín (*Romeo y Julieta*, 2008); i en segon lloc, les recreacions lliures de títols clàssics del terror per a Edicions de Ponent sota l'etiqueta «El Cuarto Oscuro» com ara, entre d'altres, *Demeter* (2007) d'Ana Juan, que revisa el viatge amb vaixell de Dràcula a Anglaterra a partir del diari de bord del capità, o *La protectora* (2011) de Keko, que prolonga la trama de *The Turn of the Screw* de Henry James. Quant a altres referents de qualitat en àmbit estatal, valga l'esment d'alguns títols brillants com: *La Odisea* (1983) de F. Pérez Navarro i J. M. Martín Saurí, una condensada visió, contra corrent en la seua època, del text homèric; *Nocilla experience: la novela gràfica* (2011) de Pere Joan, que s'apropia el text homònim d'Agustín Fernández Mallo, amb qui ja havia col·laborat per a una historieta inclosa en *Nocilla Lab*; o, més recentment, *El paraíso perdido* (2012) de l'alacantí Pablo Auladell, suggeridor acostament, per ara, dels dos primers llibres del text de John Milton. Així mateix, molt influent en el context historietístic espanyol és la figura de l'argentí d'origen uruguaià Alberto Breccia, de qui s'ha de destacar *Los mitos de Cthulhu*, traslació d'una sèrie de relats de Lovecraft des del 1973 amb guions de Norberto Buscaglia, i *Informe sobre ciegos* (1991), que adapta un fragment de *Sobre héroes y tumbas* d'Ernesto Sábato. No pretenc d'estendre-m'hi gaire més perquè, òbviament, cada mercat editorial és contenidor d'exemples diversos mereixedors d'atenció, però, abans de deixar arrere el món dels vessaments de textos literaris en còmic, no em vull estar d'enlairar Jacques Tardi, gran amant del *polar* (gènere policíac) i gegant de la *bande dessinée*, i de qui teniu complida informació en l'article de Jordi Canyissà en aquest dossier mateix. Finalment, és preceptiu al·ludir, ni que siga breument, als *fumetti*, és a dir, a la indústria italiana, un mercat en què són innumbrables les mostres d'adaptacions de qualitat per mà d'autors com Dino Battaglia (relats diversos d'Edgar Allan Poe, E. T. A. Hoffman, Gustav Meyrink, etc), Sergio Toppi (diversos relats de *Les mil i una*

nits), Gianni de Luca (algunes obres de Shakespeare) o, en aquests últims temps, el jove valor Manuele Fior (*La signorina Else* d'Arthur Schnitzler, 2009).

Uns quants paràgrafs arrere, hi he escrit que l'èxit del concepte *novel·la gràfica*, entès essencialment com a corrent autoral en què impera la major llibertat creativa que mai no han conegut els ninotaires, ha ajudat a la consideració del còmic com a àmbit cultural també capacitat per a reptes intel·lectuals en la mateixa mesura en què ho estan d'altres de més prestigiats tradicionalment. Retorne a aquesta asseveració ara perquè, una vegada fet un breu repàs d'adaptacions al còmic de textos literaris (novel·les, habitualment), paga la pena de comentar un moviment recent de la popular Penguin Books, que, per mitjà del segell «Penguin Classics Deluxe Edition», en diverses ocasions ha recorregut en els últims temps al servei d'alguns dels historietistes més reconeguts d'aquest corrent autoral per a il·lustrar volums diversos d'obres mestres de la literatura i, tot permetent-los que empomen la seua faena com creguen convenient, alguns d'ells ho han fet renunciant al concepte tradicional d'il·lustració per unes portades i contraportades que, amb gran capacitat sintètica, referencien certs fragments dels textos de partida en format de còmic: així, *The Dharma Bums* de Jack Kerouac passat pel filtre de Jason; *Frankenstein; or, The Modern Prometheus* de Mary Shelley vist per Daniel Clowes; *One Flew Over the Cuckoo's Nest* de Ken Kesey revisitat per Joe Sacco, etc. Un fenomen molt semblant, certament no nou però possiblement afavorit dels huitantes en avant pel prestigi en augment de l'àmbit del còmic, és el que s'observa en la tasca il·lustradora (no són adaptacions al còmic, però tampoc ben bé àlbums il·lustrats tal com se solen concebre) de grans ninotaires com ara 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 context d'obres literàries.

De la mateixa manera que el gènere del *biopic* representa un sector no gens menor de la producció cinematogràfica, el còmic també s'ha vinculat darrerament a la literatura gràcies a mampendre'n conceptes agermanats com els de la *biografia*, la *crònica* o les *memòries*. Molt sovint,

de més a més, aquestes biografies en còmic prenen la vida d'escriptors com a focus argumental, amb la qual cosa el nexa entre tots dos àmbits sembla enfortir-se encara més: *Introducing Kafka* (1993) de Robert Crumb i David Zane Mairowitz, ítem que, a més de l'apartat específicament biogràfic, conté també adaptacions, sovint fragmentàries, de textos diversos com ara *Der Prozess* (*El procés*) o *Das Schloss* (*El castell*); *Saint-Exupéry - L'ultimo volo* (1994) d'Hugo Pratt sobre els (hipotètics) dies finals del creador de *Le Petit Prince*; *The Beats: A Graphic History* (2009) de Harvey Pekar i Ed Piskor, crònica sobre Jack Kerouac, Allen Ginsberg, William S. Burroughs i John Clellon Holmes, l'anomenada *beat generation*; *Dublinés* (2011) d'Alfonso Zapico, obra que li ha valgut el *Premio Nacional del Cómic* del 2012 i a la qual poc després ha seguit una mena de *making of* titulat *La ruta Joyce* (2011); o *Dotter of Her Father's Eyes* (2012) amb dibuixos de Bryan Talbot sobre un guió de la seua esposa Mary M. Talbot, la qual rememora la relació amb son pare James S. Atherton, expert en Joyce, tot juxtaposant aquests records a la relació agredolça entre l'autor d'*Ulysses* i la seua filla Lucia Joyce. Aprofitant, precisament, l'enfocament a què m'he referit per al còmic dels Talbot, val a apuntar que, al meu parer, si més no, sembla plausible relacionar aquesta pujança del format de biografies de personatges populars (no només escriptors, sector a què m'he cenyit ara per la condició del dossier) amb la tendència freqüent (tot i que no única, com erròniament se n'assenyala ocasionalment amb voluntat desinformativa) en el corrent de la *novel·la gràfica* a inspirar-se en fets autobiogràfics per a construir l'estructura argumental de molts ítems recents: després de dècades d'obres circumscrites a gèneres, entesos en el context d'una maquinària industrial tradicional que prioritza la producció per comitè per damunt de l'expressió íntima de l'autor, fa la sensació que l'expansió de l'àmbit del còmic ha pres sovint embranzida a partir de les ventures i desventures vitals, ja siga de pròpies o d'alienes. En aquest sentit, segurament l'exemple d'alguna obra seminal com ara *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* (1972) de Justin Green i l'eco inacabable de *Maus*, entre altres influències, hi han contribuït decisivament, sense que aquest supòsit comporte menystenir les virtuts del còmic industrial popular,

que, per sota de capes de clixés de gènere, està capacitat per a admetre, en mans sàvies, esclertes per les quals es filtre la visió autoral (de fet, això és el que fan Moore i Miller en els huitantes: crear còmics d'autor sense eixir-se plenament dels marges genèrics del *mainstream*).

Un altre punt de connexió entre el còmic i la literatura, i al qual ja hem apuntat suara en el marc de les col·leccions (recordeu «El Cuarto Oscuro» d'Edicions de Ponent), és aquell en què l'autor, tot partint de la base tradicional d'adaptar un text literari (àmbit més reconegut i difòs socialment) a còmic, no ho fa de manera convencional sinó que pren una senda alternativa consistent a agafar el referent de partida com a excusa per a confegir un artefacte meta plenament autònom. Des del meu punt de vista, en aquests últims temps hi ha hagut un parell d'obres d'alta qualitat que han seguit aquesta, diguem-ne, metodologia creativa de caire postmodern. Així, és digna d'admiració la perícia mostrada per Robert Sikoryak en *Masterpiece comics* (2009), còmic en què el ninotaire nord-americà trasllada sintèticament (i molt fidelment pel que fa al transvasament purament temàtic) diversos clàssics literaris universals a sengles estils de còmic segons coordenades concretes de gèneres, personatges o èpoques; així, per exemple, mentre que el Batman naïf dels cinquantes, d'acord amb el grafisme de Dick Sprang, es converteix en el protagonista turmentat de *Prestupleniye i nakazaniye* (*Crim i castic*) de Fiódor Dostoievski, *Die Verwandlung* (*La metamorfosi*) de Franz Kafka és reimaginada amb l'estètica de *Peanuts* (*Charlie Brown i Snoopy*) de Charles M. Schulz, sempre aconseguint que la fusió resulte alhora natural i irònica. En una línia semblant però, al mateix temps, molt diferent, cal referir-se a *Alice in Sunderland* (2007) del ja mencionat Bryan Talbot, el qual, a partir dels escrits *nonsense* de Lewis Carroll, construeix un edifici de proporcions faraòniques en què es barregen gèneres, tècniques i registres per a desembocar en el que l'historietista mateix denomina com a *documental oníric* al voltant de la intersecció entre la matèria literària original, l'Alicie Liddell real i l'àrea anglesa de Sunderland, tinguda per alguns crítics com a zona d'inspiració per a Carroll. En agermanament amb aquest enfocament de créixer autònomament des del referent literari, és necessari de situar-hi la tècnica intertextual, lluent en *Fun Home* (2006) i



*Are You My Mother? A Comic Drama* (2012) d'Alison Bechdel, obres en què l'autobiografia es basteix sobre el concepte de les *memòries*, ací d'acord amb una percepció de la literatura com a aïna essencial per a entendre's tant a un mateix com als que conformen l'entorn familiar.

Amb el colp d'ull previ sobre diversos punts de connexió entre còmic i literatura, és clar que no aspire a cobrir tots els punts factibles entre ambdós àmbits sinó que la pretensió és tan sols de caràcter panoràmic, fonamentalment perquè els esplèndids sis articles que conformen el dossier ja cobreixen algunes altres vies d'anàlisi i es defenen per si sols. Després d'aquesta magra presentació, hi trobareu, com a pòrtic, la col·laboració «*La novel·la gràfica: un canvi d'horitzó en la indústria del còmic*», escrita conjuntament per Daniel Gómez Salamanca i Josep Rom Rodríguez, pertanyents a la Facultat de Comunicació Blanquerna de la Universitat Ramon Llull. En aquest article, els dos autors hi segueixen una metodologia que, al contrari del que sol ser habitual en la majoria d'estudis, no se centra a establir paral·lelismes entre còmic i literatura segons criteris artístics sinó que atén, com a objecte d'estudi, al marc de la indústria del còmic espanyola, la qual, en hipòtesi dels signants, ha trobat en el concepte *novel·la gràfica* una possible via de normalització comercial que equipare el còmic a la literatura quant a la distribució en els canals de venda. Tot seguit, el *renaixentista* (periodista, historietista i teòric) Jordi Canyissà presenta un escrit titulat «*La literatura en els còmics de Jacques Tardi. Quan la novel·la esdevé partitura i model artístic*», en el qual s'analitza pregonament l'ascendència de la literatura en el gruix de la producció de Jacques Tardi, l'historietista creador d'Adèle Blanc-Sec i cronista oficiós de la Primera Guerra Mundial, un ninotaire bàsic per a comprendre el procés imparable de reconeixement acadèmic del còmic d'autor a Europa gràcies, entre moltes altres virtuts, a un ús intel·ligent dels manlleus literaris (bé en clau de reescriptura o de citacions i incisos) sense deixar mai d'enfonsar els peus en la tradició dels gèneres populars. En el cas del també ninotaire Pepo Pérez (Juan Carlos Pérez García, Universidad de Málaga), el lector, quan s'endinsarà en «*El discurso interior en los cómics de Frank Miller*», serà testimoni d'una anàlisi pormenoritzada sobre una tècnica associada convencionalment a l'àmbit literari i que, en l'obra del creador de *Sin City* (des del 1991), es revesteix

d'influències de la novel·la *hard-boiled* i del cinema negre americans, així com també de la tradició prèvia del còmic. L'article sobre Miller és seguit per una aportació de caire interdiscursiu per part d'un company del nostre Departament de Filologia Catalana, Antoni Mestre Brotons, el qual comenta de manera clarivident en «*Splassshf*: còmic i experimentació narrativa» la influència que manifesta el còmic, a partir de la dècada dels setantes, sobre diversos autors catalans jòvens que no dubten a servir-se de la cultura popular industrial per a confegir els seus artefactes literaris contravenint, així, la distinció tradicional entre alta i baixa cultura. Com subratlla amb ingeni Francisco J. Ortiz (Universitat d'Alacant) en «La maduresa de la autoconsciència. De Winsor McCay a Grant Morrison: variacions del *metacòmic*», penúltim article inclòs en aquest dossier, els dos àmbits protagonistes del recull comparteixen la possibilitat de fer ús del concepte de l'*autoreferencialitat*, un aspecte que, en el cas del còmic, es remunta des de pioners diversos com Winsor McCay o George Herriman fins a autors actuals amb obres en què, entre alguns altres camins, es reflexiona sobre el món de la historieta o en què les trames deriven en imaginatives composicions metalingüístiques destinades a l'ensenyament teòric. *And last but not least*, tanca el dossier l'article «15 anys de còmic-vinyetes a la Universitat d'Alacant: *Unicòmic* com a model acadèmic de didàctica i promoció de la lectura», una aportació en la qual Joan Miquel Rovira Collado (coordinador tècnic d'*Unicòmic*) i José Rovira Collado (coordinador acadèmic d'*Unicòmic* i professor de la Universitat d'Alacant) repassen la trajectòria ininterrompuda des del 1999 de les *Jornades del Còmic de la Universitat d'Alacant-Unicòmic*, un model de referència respecte de l'acostament acadèmic a l'àmbit del còmic i que, en un futur pròxim, es pretén que servisca de punta de llança per a perfilar un cànon de la historieta que s'emmiralle en el clàssic cànon literari.

Comprat i debatut, no queda ja sinó agrair la tasca dels especialistes que han col·laborat en aquest dossier perquè, no cal dir-ho, el treball que han esmerçat en cada article demostra el seu afany per aconseguir un alt nivell d'exigència en l'aproximació a les relacions entre còmic i literatura, aspecte particularment notable per les dificultats que, històricament, ha experimentat el primer a l'hora d'accedir a l'entorn acadèmic com a

forma cultural prestigiada. Com ja he assenyalat al principi d'aquest escrit, he volgut centrar la presentació en el còmic precisament per aquest bandejament tradicional de la historieta pels cercles universitaris (el desequilibri que potser se'n deriva és compensat tant pels espais omplits pels autors dels diversos articles com per l'evidència que la literatura ja compta amb prou aparadors per a ser objecte d'estudi), una absència que, progressivament, dóna pas a una acceptació d'aquest àmbit com a matèria d'anàlisi susceptible de múltiples vies d'acostament analític. En aquesta senda de legitimació acadèmica, els èxits potser seran lents però, sens dubte, sols es fa camí caminant, i un dossier com aquest, farcit d'articles excel·lents, per bé que una passa petita, espere i desitge que contribuirà positivament a l'acceptació plena del còmic per part de la comunitat investigadora.