

Viñetas de vida: cuadernos di viaje para un cómic social

Rosa María RODRÍGUEZ ABELLA
Università degli Studi Verona

Resumen

En este trabajo se ilustra cómo las narraciones gráficas se han transformado en un producto editorial idóneo para concienciar y visualizar las problemáticas sociales. El artículo se organiza reflexionando sobre el medio expresivo cómic y la flexibilización de los géneros en el noveno arte. A continuación se analizan los logros más interesantes de los siete relatos que componen *Viñetas de vida*, un álbum colectivo en el que diez dibujantes y guionistas cuentan la realidad de la cooperación internacional tras viajar a un país en vías de desarrollo. No hallamos pues ante un cómic en el que cada historia tiene su propio estilo, no solo por lo que se refiere al lenguaje gráfico utilizado sino también por el modo de narrar lo vivido en los diferentes destinos.

Palabras claves: narración gráfica, noveno arte, cuadernos de viaje y cómic, historietistas, cómic social.

Abstract

This study illustrates how the comic has become a pertinent form for raising awareness and visibility of social problems. The article first reflects on the comic as a means of expression and the loosening of genres in the ninth art. This is followed by an evidenced analysis of the most interesting achievements of the seven stories in *Viñetas de vida*, a collective work in which ten cartoonists and scriptwriters depict the reality of international cooperation: its positive impact on the lives of millions of people, how it works, and how it saves lives. This collection is, therefore, a testimonial in comic form from a group of socially committed cartoonists, a comic in which each story has its own style, not only in terms of the graphic language used, but also in the way each one narrates the experiences of their trip to a developing country.

Keywords: graphic storytelling, ninth art, travel notebooks and comics, cartoonists, social comics.

El mejor encargo que te pueden hacer es demostrar que un cómic puede servir para algo más que para entretener o contar historias. Un cómic que pueda llevar a la reflexión a las personas es el máximo objetivo que puede tener cualquier autor. (Paco Roca, 2019)¹

Gracias a la oenegé Oxfam Intermón diez grandes creadores del cómic español (Sonia Pulido, Isabel Cebrián, Álvaro Ortiz, Cristina Durán, Miguel A. Giner Bou, Miguel Gallardo, Antonia Santolaya, Enrique Flores, Paco Roca y David Rubín) se embarcaron rumbo a Latinoamérica, África y Asia con el objetivo de conocer de cerca las historias de vida de personas que, con el apoyo de la cooperación española, luchan por cambiar sus vidas y las de sus comunidades². Así nace el cómic *Vinetas de vida* que consta de siete historias gráficas y también algunos apuntes e informaciones que los autores recogieron en sus respectivos destinos en forma de páginas de sus cuadernos de viaje (AA. VV., 2015: 98-111) y fotos de su aventura como reporteros gráficos (112-118)³.

Nos hallamos pues ante un cómic de no ficción⁴, ante una serie de relatos que dan fe de la realidad, en cierto modo, ante un conjunto de narraciones gráficas que podemos clasificar como de corte periodístico y documental. En consecuencia, un cómic híbrido que no renuncia a servirse, en mayor o menor medida, de códigos importados del periodismo⁵ y en el que percibimos también –en las diferentes tramas que cada relato desarrolla– un gran rigor documental. En este sentido, cabe recordar que:

¹ Palabras pronunciadas por Paco Roca el 3 de diciembre de 2019 en la presentación de *Puro Perú*, en https://www.cesal.org/comic-paco-roca-pam-lopez-ana-miralles-alex-de-orbe-peru-puroperu-aecid/ano-2019/puro-peru-mas-que-un-comic-una-reflexion-sobre-el-cambio-climatico_4210_595_6297_0_1_in.html.

² Oxfam Intermón nace en 1997, cuando la organización no gubernamental de cooperación para el desarrollo española Intermón, fundada en 1956, se afilia a Oxfam, una confederación internacional formada por 19 organizaciones no gubernamentales nacionales que realizan labores humanitarias en 90 países. Su lema es “trabajar con otros para combatir la pobreza y el sufrimiento”.

³ Las diferentes narraciones en imágenes que componen *Vinetas de vida* se publicaron primero en el ámbito digital mediante la App gratuita *Comic On Tour* (2014) y solo posteriormente dieron el salto al papel de la mano de la Editorial Astiberri (2015). Hay que señalar que en la edición impresa el orden de las historias no se corresponde con el original y además no se recoge el relato *El bote de mermelada* de Durán y Giner Bou, historia donde se afronta la discriminación de las mujeres indígenas en Guatemala. Otro aspecto interesante, del que no podemos ocuparnos en estas líneas, es sin duda el de la distribución de la historia en medios diferentes, no sabemos si fruto o no de una operación de marketing, este hecho determina la posibilidad de analizar también esta obra como narración o relato *crossmedial*.

⁴ Como apunta Melero (2015: 3), “la reciente incorporación de la no-ficción al repertorio temático del cómic resulta de las dinámicas de autor que desde finales de 1960 exploran el potencial expresivo del medio en la búsqueda de nuevos públicos y la autoconciencia artística”. Sobre la entrada y creciente importancia de los géneros de no ficción en el cómic contemporáneo remito a Hernández Cano (2017).

⁵ Como veremos en el análisis de las diferentes narraciones gráficas, la entrevista –una de las metodologías más elementales del periodismo– será un recurso común utilizado por todos los autores para documentarse.

el cómic da cuenta de la realidad con especial significancia. Sea por las capacidades miméticas del dibujo o por sus posibilidades distorsionadoras, por la fidelidad en la reconstrucción, por la intención caricatural, por la fantasiosa estilización de sus formas o por la gran identificación del público con sus personajes, estamos ante un material altamente revelador del entorno que lo produce. La viñeta se reivindicó, pues, como cuadro por sus peculiares valores plásticos, pero también como espejo por su peculiar traslación de los síntomas sociales de cada época. (Altarriba, 2018: 19)

En el caso de la obra que nos ocupa, las consideraciones de Altarriba son esenciales porque en este cómic los guionistas y viñetistas básicamente ejercen de ‘reporteros gráficos’⁶: realizan un viaje a un determinado país, entrevistan a la población local, fijan su experiencia vivencial mediante notas y bocetos en sus cuadernos de viajes y, a su regreso, recrean lo visto y vivido por medio de la narrativa secuencial.

En una palabra, movidos por el objetivo común de concienciar sobre la importancia de la cooperación internacional, los autores despliegan una serie de técnicas que coadyuvan a garantizar la veracidad documental de lo narrado. Por ejemplo, un recurso muy utilizado para mostrar a ojos vistas la autenticidad de lo descrito es la inclusión de material auténtico, en el caso de *Viñetas de vida* estos elementos se sitúan al final del libro (material fotográfico y hojas sueltas de los diferentes cuadernos de viaje de los viñetistas)⁷, un corpus que testimonia el trabajo de campo de los historietistas. Otra estrategia también muy habitual consiste en la práctica del autodibujarse, un mecanismo que permite mostrar la intervención del autor en la historia:



Imagen 1. Durán; Giner (2015: 35).

En concreto, en *Viñetas de vida* el autorretrato es utilizado en tres de las siete historias⁸. Sin duda, su empleo aporta autenticidad a lo narrado y, al mismo tiempo,

⁶ De hecho, Isabel Cebrián y Álvaro Ortiz denominan explícitamente su relato *Femmes des fraises*, “un reportaje en viñetas” (Cebrián; Ortiz, 2015: 20). Para un análisis detallado del cómic como género periodístico remito al trabajo de Matos Agudo (2017).

⁷ Véase AA. VV. (2015: 98-118). Es más, la técnica de incluir fotografías es usada por Paco Roca en su relato *Un país sin conductor* (87), donde indica además la autoría de la foto (Paula Anta) y el lugar donde fue tomada (Bithiongal). La misma técnica es utilizada también por Rubín en la cubierta de su historia *Los niños sin espejo* (88).

⁸ En concreto, utilizan este procedimiento Durán y Giner Bou (2015: 35, 40, 41, 42, 44 y 45), Gallardo (2015: 53, 56 y 57) y Rubín (2015: 89, 90, 93, 94, 95, 96 y 97).

favorece la implicación y concienciación de los lectores, porque los dibujantes ‘ponen y dan la cara’ en apoyo de la cooperación española.

Otra técnica también muy corriente para reflejar la exactitud de lo que se está contando es la fórmula de introducir testimonios orales de los testigos de los diversos acontecimientos (Imagen 2), un mecanismo que otorga rigor documental a la narración, un procedimiento además propio de la narrativa testimonial⁹ y que en el cómic dispone de un peculiar espacio específico, a saber, el de los globos o bocadillos. Es más, en el medio cómic el texto lingüístico emitido por los personajes, “è al contempo all’interno dell’immagine –‘quando esce graficamente dalla bocca dei personaggi’- e distinta da essa” (Groensteen, 2011: 117). De hecho, el diálogo de los bocadillos “está concebido para ser oído en la cabeza del lector” (Eisner, 2007: 154). Esta particular característica de las narraciones en imágenes propicia el que las voces y los rostros de los diferentes personajes le lleguen al lector auditiva y visualmente porque, en realidad, el cómic no hace más que reproducir dos aspectos fundamentales de la comunicación humana: la emisión oral y la percepción visiva de la situación comunicativa (Morgana, 2003)¹⁰.



Imagen 2. Cebrián; Ortiz (2015: 26).

Los informantes se erigen así en sujetos del enunciado creando una verdadera ilusión de espontaneidad enunciativa, es decir, de lenguaje oral espontáneo emitido por los testigos. De modo que la recopilación de testimonios aporta el realismo de que verdaderamente están sucediendo esos hechos, contribuyendo a aumentar la verosimilitud de lo narrado. En cuanto a la inclusión de testimonios directos, anticipamos que todos los autores se sirven y articulan sus historias, en mayor o menor

⁹ Según Beverley (1987: 9), “un testimonio es una narración –usualmente pero no obligatoriamente del tamaño de una novela o novela corta– contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista (o el testigo) de su propio relato”. Para un sucinto panorama sobre el género testimonial, véase Beverley (1987, 2004) Liano (2003) y Mackenbach (2015), en cambio, para un estudio detallado sobre novela gráfica y testimonio, véase Mickwitz (2016).

¹⁰ Téngase en cuenta que “la presenza visibile di personaggi in situazione di elocuzione nell’immagine conferisce alle parole inserite nelle nuvolette lo status di scambio orale” (Groensteen, 2011: 117).

medida, sobre los testimonios de la población local que visitan (Imagen 2)¹¹. Ahora bien, hay que tener en cuenta que toda representación pictórica de la realidad que no se realice mecánicamente¹²,

es decir, por medio de una cámara, es una representación abstracta, de forma que se construye desde la subjetividad. Siguiendo lo anterior, toda obra que narre a través del dibujo, aunque intente ser fiel a la realidad, es una interpretación del dibujante, quien toma una postura y determina cómo mostrar lo que se propone. (Escobar Cifuentes, 2018: 119)

Por ello, a diferencia de lo que ocurre con la fotografía o los medios audiovisuales, en el caso de las narraciones visuales el lector es plenamente consciente de que los dibujos son una interpretación del autor¹³. Más aún, la codificación gráfica de la realidad siempre será imperfecta y además ésta será interpretada –como veremos en nuestro análisis– a través de la singularidad artística de cada dibujante, porque la presencia de un sujeto-dibujante y de su subjetividad se encuentran implícitas en este tipo de producciones¹⁴. Por esta razón,

el mensaje cómic es profundamente connotativo. Todo elemento ha sido incluido o sacrificado por alguna razón. La naturaleza icónico-verbal del medio favorece la alternancia entre los planos referencial y simbólico. Y la condición de producto artístico predispone al público para la decodificación de significados. (Melero, 2015: 22)

Al mismo tiempo, como apunta Beverley (1987: 14), conviene advertir también que el testimonio:

siempre delata, aunque sea tácitamente, la necesidad de cambio social estructural. De ahí que la complicidad a que invita la voz testimonial produzca en el lector la sensación de que a través del testimonio llega a formar parte de un movimiento mundial de oprimidos de todo tipo.

Sobre este aspecto, en líneas generales, se puede afirmar que la función social de este cómic no solo es dar voz a aquellos que no la tienen sino también llevar a la reflexión a los lectores y, por supuesto, reactivar conciencias a través de las informaciones, las experiencias inmersivas, las opiniones de los viñetistas, etc. Ciertamente, el objetivo que

¹¹ Excepto Rubín que estructura su relato como una carta a su hija (2015: 88-97), renunciando de este modo casi completamente al uso de los globos. De hecho, en su relato se contabilizan solo dos bocadillos, en el primero se recoge simplemente el saludo con el que le acogen en Adís Abeba: “now you are in my contry” (89) y en el segundo asistimos al saludo de un niño ya en Burundi: “¡Kinjv!” (90).

¹² Consideramos aquí que el concepto de *realidad* viene a significar lo verdadero, factual o cierto. Sobre este concepto remito a Franceschi (1929).

¹³ De hecho, “frente a las limitaciones de la tecnología, el cómic revierte toda responsabilidad de la representación periodística a la intuición y habilidades del autor” (Melero, 2015: 22) porque, como apunta también Barbieri (2020: 21), “l’immagine del fumetto non può essere di per sé testimonianza. Il cinema documentario si basa infatti sulla fotografia, la quale, per la sua natura meccanica di impressione della luce, possiede un valore di testimonianza. Il fumetto documentario (come, talvolta, nel *graphic journalism*) deve invece fare a meno della testimonianza visiva, limitandosi a quella verbale”.

¹⁴ Por ello, aunque se base en la realidad, el cómic se considera como una forma artificial, lo que muestra y el modo en que lo hace no es un reflejo veraz de ella.

se persigue es que las personas se sumen al movimiento en defensa de la cooperación “Sí Me Importa” de Oxfam Intermón.

ALGUNAS NOTAS ACERCA DEL NOVENO ARTE EN ESPAÑA

En España la creación en 2007 del Premio Nacional de Cómic supuso, de alguna manera, la validación artística de este medio expresivo al equiparlo con otras actividades culturales distinguidas con Premios Nacionales como, por ejemplo, Letras españolas, Artes plásticas, Música, Fotografía, etc¹⁵. Es innegable pues que con el establecimiento de un premio dedicado al cómic, el Ministerio de Cultura ratificaba de hecho el estatus cultural del cómic como un medio artístico más, asimilándolo como ‘nuevo arte’ del siglo XXI¹⁶. Con todo, como apunta el ensayista y guionista Benoît Peeters (2017), no cabe duda de que “lleva su tiempo aceptar un nuevo tipo de arte, pero al final se acepta”¹⁷. En esta misma línea, también Armada Manrique (2003: 243) hace hincapié en el hecho de que aunque nadie niega ya la pertenencia de la narración gráfica a la Historia de la cultura, en realidad, “pocos se atreven a incluirla como elemento de estudio, desde una perspectiva teórica o sociológica, junto a disciplinas consideradas como hermanas mayores, por tradición y por envidia intelectual”. Por añadidura, también es verdad que algunas de las grandes cuestiones teóricas en torno a la narración con imágenes aún no han sido resueltas, por ejemplo, cuál es la denominación más pertinente para designar esta forma expresiva, los orígenes, los límites del cómic, etc.

En cuanto a la cuestión terminológica, resulta a todas luces evidente que en España se ha consolidado el uso del término anglosajón *comic*, un vocablo que poco a poco ha ido sustituyendo a los términos castellanos ‘historieta’ y ‘tebeo’. Sin embargo, como es notorio, en español esta es una voz polisémica que además de “enunciar un medio artístico o su manifestación física (un tebeo, por ejemplo), se refiere también a un lenguaje con unas características particulares” (Varillas, 2013: 9)¹⁸.

De ahí quizás la dificultad de hallar una definición satisfactoria de la narración gráfica, porque efectivamente el cómic es a la vez un lenguaje y un medio de comunicación. Ciertamente, “el medio y el lenguaje que en él se desarrolla son cosas diferentes aunque tan profundamente interrelacionadas que en la práctica son

¹⁵ Sin embargo, en Estados Unidos ese cambio de actitud respecto al medio cómic ya se había producido unos años antes, en concreto, en 1991 con la concesión del premio Pulitzer a la novela gráfica *Maus*.

¹⁶ En efecto, en este trabajo partimos del presupuesto de que el cómic es “una forma artística con entidad propia” (García, 2010: 16).

¹⁷ Benoît Peeters es también profesor de Ficción Gráfica y Arte del Cómic en la Universidad de Lancaster; véase la entrevista completa al teórico en <https://www.jotdown.es/2017/10/benoit-peeters-lleva-su-tiempo-aceptar-un-nuevo-tipo-de-arte-pero-al-final-se-acepta/>.

¹⁸ Así se recoge también en el *Diccionario terminológico de la historieta* (Barrero, 2015: 75). En efecto, en la entrada de esta voz se indica: “anglicismo para historieta y, también, para tebeo. Voz muy aceptada y extendida internacionalmente, derivada del término inglés *comic*, que tiene carácter polisémico y de sinécdoque por cuanto alude tanto a la publicación que contiene historietas como al medio en sí y a cada historieta [...]”.

indisociables” (Gómez Salamanca, 2003: 63)¹⁹. Así pues, las definiciones propuestas a lo largo del tiempo sobre esta forma expresiva han sido muchas y muy variadas. Sin duda, una de las más conocidas es la de Will Eisner, creador de *Spirit* y padre del cómic-ensayo *El cómic y el arte secuencial* (*Comics and Sequential Art*, 1985). En particular, Eisner concibe el cómic como un arte secuencial y defiende además que se trata de una forma artística y literaria de primer orden. Otro artista de referencia obligada es el dibujante McCloud²⁰, autor de *Entender el cómic*, un volumen teórico realizado con viñetas y bocadillos donde analiza el funcionamiento interno de esta forma artística y propone la siguiente definición de cómic: “ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberadas, con el propósito de transmitir información y una respuesta estética del lector” (McCloud, 2014: 20).

A estas aportaciones cabría añadir las de muchos otros estudiosos y guionistas que también han tratado de desentrañar la ‘gramática’ del cómic, entre otros, Eco (1964), Fresnault-Derruelle (1972), Barbieri (1991), Peeters (1993), Groensteen (1999), etc. Por lo que se refiere a España, hay que destacar el trabajo de Gasca y Gubern (2011), autores que se focalizan sobre todo en la rica complejidad del sistema semiótico del cómic, es decir, en la iconografía, en la expresión literaria y en las técnicas narrativas. Partiendo pues de los entrecruzamientos e interconexiones que caracterizan a este medio, Gasca y Gubern (2011: 10) afirman que el cómic constituye:

un medio escrito-icónico basado en la narración mediante secuencias de imágenes fijas consecutivas, que pueden integrar en su seno textos literarios. Y esta narración está gobernada, por ello, por códigos diversos de lenguajes o paralenguajes diferentes, verbales e icónicos (escenografías, gestualidad de los personajes, vestimentas, onomatopeyas, etc.).

En realidad, todas las definiciones plantean problemas, sin duda, este aspecto dificulta la total aceptación de cualquiera de ellas²¹. Con todo, a modo de resumen, si partimos de las características fundamentales de esta forma expresiva, es decir, “su lenguaje doblemente articulado –en diversos grados– en imágenes y texto y su naturaleza secuencial” (Varillas, 2013: 9), de manera simplificada, podemos definir el cómic como una forma expresiva que cuenta una historia en imágenes.

Al mismo tiempo, a la hora de analizar las narrativas secuenciales, conviene tener en cuenta asimismo que bajo el paraguas de la denominación cómic se hallan formulas genéricas diferentes²². De modo que, según la comunidad discursiva y el objetivo

¹⁹ Para un pormenorizado análisis sobre las diferentes posturas respecto al origen del cómic o de sus límites, véase Gómez Salamanca (2013).

²⁰ Entre sus obras de contenido teórico destacamos *Entender el cómic* (*Understanding Comics: The Invisible Art*, 1993), *La revolución de los cómics* (*Reinventing Comics*, 2000) y *Hacer cómics* (*Making Comics*, 2006).

²¹ Por cuestiones de espacio no podemos ilustrar los límites que plantea cada una de las propuestas, no obstante, es evidente que no solo el concepto de ‘secuencia’ es en sí problemático sino también el énfasis que se ha puesto en el cómic como medio de comunicación de masas (cfr. Catalá-Carrasco, 2015).

²² Sobre el concepto de género nos atenemos a la definición de Swales (1990: 58), “a genre comprises a class of communicative events, the members of which share some set of communicative purposes. These purposes are recognized by the expert members of the parent discourse community, and thereby

comunicativo, se identifican formas estructurales relativamente estables como el tebeo, la historieta, el cómic, el fanzine, la novela gráfica, etc.,²³ esto es, esquemas narrativos repetibles y reconocibles bajo los cuales el autor y el lector formalizan un contrato (Trabado Cabado, 2019)²⁴. Es más, respecto a las formas prototípicas del ámbito cómic, existe consenso en reconocer la importancia del surgimiento de la novela gráfica en el éxito actual del medio²⁵. En efecto, para Català Domènech (2008: 294-295) la madurez del modo de exposición del cómic corre pareja con “la actual popularidad de las llamadas novelas gráficas, en las que los experimentos formales van de la mano con una mayor densidad narrativa”²⁶. De igual modo, también Barbieri (2020: 14) opina que “il formato romanzo, cioè, editorialmente, libro, è stato davvero, come previsto da Eisner, il cavallo di Troia che ha permesso al fumetto di penetrare la cittadella dell’alta cultura, o almeno della pubblica considerazione”²⁷. Es decir, ambos estudiosos coinciden en subrayar que el género novela gráfica ha favorecido el reconocimiento de los valores estéticos y culturales de este medio²⁸, lo que, en definitiva, ha determinado su inclusión en el seno de la alta cultura²⁹.

constitute the rationale for the genre. This rationale shapes the schematic structure of the discourse and influences and constraints choice of content and style”.

²³ En efecto, el formato no solo es “reconocible por autores, público, editores y críticos” (Trabado Cabado, 2013: 53), sino que además “genera un horizonte de expectativas bien determinado” (11).

²⁴ En la misma línea, también el dibujante Paco Roca (Barrios, 2010: 5) subraya que “el medio sigue siendo el mismo, pero las palabras ‘historieta’, ‘cómic’ y ‘novela gráfica’ marcan las fronteras. Ellos hacían historietas infantiles, no se planteaban hacer algo que no fuera interesante para un niño. El cómic ya llega a otro público porque habla de terror, de ciencia ficción, de sexo... Y luego surge la novela gráfica, que supone la libertad total para hacer lo que quieras y como quieras, sin limitaciones. Básicamente nos separa la ambición”.

²⁵ Para un estudio pormenorizado del género ‘novela gráfica’, entre otros muchos, remito a trabajos como los de Varillas (2009), García (2010), Trabado Cabado (2013) y Calabrese; Zagaglia (2017). Sobre esta denominación, recordamos que el término ‘novela gráfica’ fue utilizado en España por primera vez el 24 de diciembre de 1904 por la revista *Monos* que subtítulo la serie *Las travesuras de bebé* como “primera novela gráfica que se publica en España”. Posteriormente, en los años 40, Ediciones Reguera dio a conocer las mejores novelas de la literatura mundial en forma de historieta en la colección ‘La novela gráfica’.

²⁶ Al respecto, Català Domènech (2008: 295) señala que “el cómic está experimentando ahora la misma revolución que supuso en el cine, a principios del siglo XX, el paso de las bobinas de cinco o diez minutos a las de mayor duración. Esta ampliación del tiempo posible para la narración, abrió las puertas a la complejidad de ésta. Ha tardado mucho más el cómic en alcanzar este estadio”.

²⁷ Barbieri añade además que “si tratta di una vittoria recente, che continua ad avere bisogno di essere consolidata, e che, per farlo, ha decretato il tendenziale abbandono dei temi avventurosi del fumetto classico, mentre si sono sposate tematiche psicologiche, sociali o storiche, nel solco del romanzo *tout court*” (2020: 14-15).

²⁸ Para Trabado Cabado (2012: 191), la ‘novela gráfica’ se erige en “un nuevo tipo de cómic que busca otro público, que trata otros temas y que, además, esgrime nuevas estrategias narrativas”. En esta misma línea se expresa también Díaz de Guereñu (2014: 10- 11) cuando afirma que el uso generalizado de la etiqueta ‘novela gráfica’ trata de distinguir “con un rótulo apropiado obras que parecen obviamente distintas de las designadas con las usuales hasta ahora”, obras que son indicativas de “un cambio radical en el uso del medio” (11).

²⁹ Desde un punto de vista historiográfico, se suele considerar *Contrato con Dios* (1978) de Will Eisner una de las primeras novelas gráficas modernas, no tanto porque la etiqueta genérica ‘graphic novel’ aparezca

A decir verdad, como subraya Trabado Cabado (2013: 60), “bajo los postulados de la novela gráfica, existe una voluntad de realizar un cambio cualitativo más que cuantitativo o, dicho de otro modo, había que contar otras cosas y de otro modo”. Por todo ello, sin duda la novela gráfica supone un punto de inflexión en el medio cómic. Porque, como es notorio, esta forma artística en Europa se ha visto lastrada sobre todo por su afiliación infantil y juvenil³⁰ y también por su condición industrial. Por lo que se refiere a la componente industrial, esta ha constreñido al medio a una serie de formatos muy determinados, de tal manera que solo se podía crear cómic a través de la tira diaria, del *comic-book* americano de 24 páginas, del álbum francés de 46 páginas, etc. En otras palabras, el formato de creación estaba muy estandarizado, lo cual limitaba al creador ya que no tenía la libertad que podía tener por ejemplo el escritor literario (cfr. Pons, 2011). De hecho, el autor de cómic tenía (hasta cierto punto) una libertad en el contenido. Sin embargo, a partir de los años 60 esa libertad de contenidos empieza a ser más extensiva, pudiéndose ya empezar a hablar de un cómic de autor, de un cómic claramente de vocación adulta, aunque obviamente aún limitado por el formato preponderante en la industria. En este contexto, la irrupción de la novela gráfica confiere al autor absoluta y total libertad sobre continente y contenido. En otras palabras, a partir de la aparición de la novela gráfica empiezan a diversificarse las temáticas, de modo que de una condición más genérica se pasa a tocar absolutamente cualquier tema³¹, a tratar cualquier tipo de formato, dando lugar a una explosión de historias personales, más autorales. Como apunta Pons (2011), esa libertad formal ha sido el pistoletazo de salida para la explosión de los cómics de autor, obras donde este tiene libertad completa para contar lo que quiere y, sobre todo, como quiere³². Por todo ello, el surgimiento de la novela gráfica se considera un hecho clave en este medio, porque rompe y dinamita la constricción formal a la que estaba sometido el cómic. Este cambio ha permitido el que hoy en día haya una percepción diferente de este arte y, en gran parte, este logro se debe a la novela gráfica.

Todo lo anterior pone de manifiesto, pues, que los géneros son flexibles y dinámicos, capaces de modificaciones de acuerdo con las exigencias de la situación comunicativa. En este sentido, la forma expresiva cómic ha demostrado ampliamente su versatilidad genérica experimentando y enriqueciéndose en su intento por amoldarse a los nuevos públicos, a las nuevas sensibilidades, a las nuevas necesidades, etc., generando, en efecto, nuevos tipos de cómic, nuevas formas creativas dentro de la

en la portada del libro, sino sobre todo porque con este libro Eisner pone los cimientos de lo que será la novela gráfica tal como la concebimos en la actualidad (Hermoso, 2017).

³⁰ En este sentido, Barbieri (2020: 13) señala que “il fumetto è infatti stato a lungo un medium bistrattato” y enumera entre las principales causas desencadenantes de ese desprecio general: “la sua origine povera e solitamente poco colta, il suo legame mai reciso con certe forme dell’oralità e del consumo effimero, l’associazione (tutta europea) con la produzione per bambini e ragazzi”.

³¹ También Trabado Cabado (2013) considera que la novela gráfica contribuye no solo a disolver los formatos editoriales preestablecidos sino también a ampliar la diversificación de temáticas tratadas en el medio.

³² Así, aparte las aventuras, la ciencia-ficción, el terror, etc., asistimos a la inclusión de temas nuevos como la enfermedad, la educación, la vejez, la memoria, el feminismo, los derechos humanos, los movimientos sociales, etc.

narración gráfica. Por otra parte, no cabe duda de que la diversificación de temáticas, la libertad absoluta de contenidos que ha propiciado la irrupción y consolidación de la novela gráfica hace que hoy en día el cómic ya no se asocie a temas o formas específicas (Trabado Cabado 2013). Este hecho determina que actualmente la situación del cómic sea de una diversidad y oferta increíble: cómics para todos (niños, jóvenes, adultos, etc.) y, además, temáticamente de todo tipo³³.

En definitiva, el relato en imágenes se ha revelado una forma expresiva más que válida para abordar situaciones y realidades humanas complejas³⁴. Buen ejemplo de ello es la obra que nos ocupa, *Viñetas de vida*, un cómic de corte periodístico y documental cuyo principal objetivo es concienciar y visualizar las problemáticas sociales en algunos países de Latinoamérica, África y Asia.

VIÑETAS DE VIDA, UN CÓMIC SOLIDARIO

En el álbum *Viñetas de vida* diez importantes creadores del cómic español, pertenecientes a generaciones diferentes y con trayectorias dispares, tras viajar a un país en vías de desarrollo (Colombia, Marruecos, Nicaragua, República Dominicana, Filipinas, Mauritania y Burundi) narran e ilustran visualmente algunos de los proyectos de la cooperación española en esos lugares³⁵.

Para ello, primero fueron llenando sus cuadernos de viaje con dibujos y apuntes donde consignaban sus vivencias y emociones. Después, a la vuelta, a partir de ese material dieron forma a las narraciones gráficas que componen esta obra (los relatos oscilan entre las ocho páginas de *Aquí vive Dios* de Miguel Gallardo y las dieciséis de *Ondas en el río* o *Yolanda*). Un álbum donde los creadores se sirven de la fuerza de la imagen –cada uno por medio de su estilo de dibujo, de su lenguaje propio y característico– no solo para reconstruir la experiencia vivida sino también para abrirnos

³³ Como apunta Barbieri (2020: 14-15), con la irrupción de la novela gráfica se constata “il tendenziale abbandono dei temi avventurosi del fumetto classico, mentre si sono sposate tematiche psicologiche, social o storiche, nel solco del romanzo *tout court*”. Con todo, un breve listado de autores y obras que destacan por su contribución a la renovación del medio puede verse en Lluch-Prats, Martínez Rubio y Souto (2016: 8-9). Por lo que se refiere a España, tanto Hernández Cano (2017) como Trabado Cabado (2019) sostienen que Miguel Gallardo y Paco Roca, autores de *María y yo* (2007) y *Arrugas* (2007), se erigen en paradigma de un nuevo cómic social. De hecho, para Trabado Cabado (2019: 29-30), se trata de dos figuras imprescindibles para explicar la renovación del cómic, porque han ampliado el terreno temático del relato en imágenes afrontando respectivamente el autismo y el alzheimer. Dos autores que demuestran como el cómic puede convertirse en un cauce de expresión adecuado para afrontar cualquier tipo de problemática, dos novelas gráficas con una marcada impronta de autoría que han sabido interceptar los gustos e intereses de los nuevos lectores.

³⁴ Como afirma Altarriba (2011: 9), el cómic se erige en “una forma de expresión específica, un medio de comunicación perfectamente diferenciado, como el cine, la pintura o la literatura. Dentro de él existen –al igual que en el cine, la pintura o la literatura– géneros, subgéneros, registros, tonos, etilos...”.

³⁵ Este volumen fue realizado para la campaña *Sí me importa* con el objetivo de demostrar que la cooperación funciona, que cambia y salva vidas. El álbum está disponible también en francés, inglés y catalán en la App gratuita *Comic On Tour*, donde se puede acceder tanto a las diferentes historias en cualquiera de los cuatro idiomas como al material complementario.

los ojos sobre lo que está ocurriendo en esa parte del mundo³⁶. Además, como ya hemos señalado, en la parte final del libro se incluye una selección de los bocetos y las fotografías que realizaron durante el viaje (AA. VV., 2015: 98-118). Un material muy interesante en el que se recogen algunas anécdotas personales que no han sido incluidas en la versión definitiva de cada relato (cfr. Burgos Seagarra, 2016: 323).

El libro se abre con el dramático relato *La madeja* de Sonia Pulido³⁷. Esta dibujante se desplazó a Colombia en el verano de 2013 para visitar proyectos de fortalecimiento de derechos humanos, allí se entrevistó con familiares de víctimas y con víctimas. La ilustradora confiesa que llegó allí sin mucha información y que la experiencia fue realmente muy impactante. Pulido admite que sintió una gran responsabilidad, en particular, se interrogó sobre cómo poner en palabras coherentes y en imágenes todos esos testimonios que había recibido en Colombia³⁸. Ya de vuelta en su casa, la ilustradora afirma que tenía claro que ella tenía que quedar en un segundo plano, lo importante era “dar una voz respetuosa y potente” (Santamaría, 2020) a las personas que les habían abierto sus casas, sus corazones y sus experiencias traumáticas contándoles cosas increíbles que pasaban en un estado democrático. De modo que los textos que aparecen en el cómic son todo declaraciones, ella simplemente buscó el hilo que unía todos los testimonios que había recibido en ese país. Reconoce que la experiencia colombiana le causó un gran impacto emocional como persona, como narradora, como comunicadora, ilustradora y, al mismo tiempo, le hizo plantearse una serie de cuestiones. Por ejemplo, a nivel gráfico, quería que al final el producto, las páginas de su historia fueran atractivas, que engancharan a las personas que las vieran y que quisieran leerlas, pero al mismo tiempo la autora se planteaba también si era lícito hacer algo estético o bello contando cosas tan terribles, ¿cómo mantener el equilibrio?

³⁶ Según el destino, la duración media de su estancia osciló entre 10 y 14 días.

³⁷ Conocida ilustradora (Premio Nacional de Ilustración 2020), autora de cómics y grabadora, especializada en estampación, aunque ella prefiere definirse ‘narradora gráfica’.

³⁸ Para más información sobre la experiencia de Sonia Pulido en Colombia, remito a Santamaría (2020).

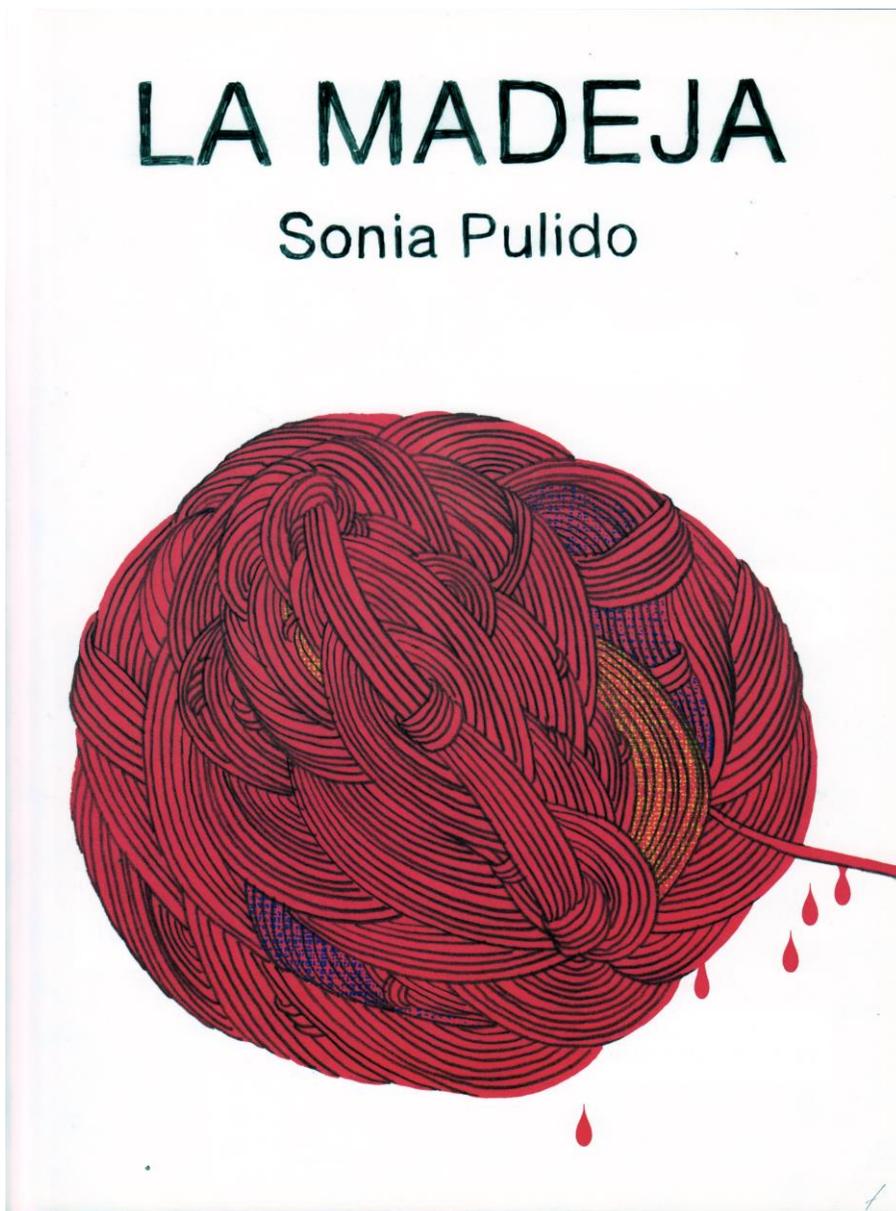


Imagen 3. Pulido (2015: 7)³⁹.

Pulido admite que en su caso fue muy importante hacer un proyecto como este, no tanto por la experiencia personal sino sobre todo porque tenía algo importante que contar, porque podía servir de amplificador, de megáfono y portavoz a personas que no tenían la posibilidad de hacerlo. De hecho, reconoce que este proyecto ha significado

³⁹ El copyright de las diferentes imágenes corresponde al autor y a las editoriales pertinentes. Su uso es meramente informativo, con fines didácticos y de investigación.

un antes y un después: “Me ha cambiado en mi proceso creativo, ya no se trata sólo de lograr una narrativa interesante, también de pensar en la finalidad” (Constela, 2014).

A la vuelta de Colombia, la autora también tenía claro los colores de su historieta (rojo, amarillo y azul, los colores de la bandera colombiana), pero “una maraña de experiencias duras, miradas idas, luchas titánicas y violencias ilimitadas le dificultaban urdir un guion” (Constela, 2014). No obstante, poco a poco fue dando forma a su relato con un grafismo dominado deliberadamente por el rojo, el color de la barbarie que lastra Colombia⁴⁰. Y, en efecto, el relato inicia con una desgarradora imagen de cubierta (Imagen 1): una enorme madeja roja que chorrea sangre⁴¹. A esta imagen le sigue una página viñeta enteramente de color rojo donde por medio de cuatro cartuchos de texto se ilustran las crudas palabras que el general Mario Montoya dirigía a las tropas en la lucha contra la guerrilla: “Litros de sangre. Quiero ver estadios llenos de muertos” (Pulido, 2015: 9)⁴². Las consecuencias de esas palabras se muestran en la superviñeta de la página siguiente (10), una gran viñeta que refleja una situación desoladora: una serie de cadáveres sobre un rojo manto de sangre. Luego dos páginas donde se recogen los testimonios directos que cuentan cómo se llevaban a cabo las ejecuciones extrajudiciales (11-12), también en este caso el rojo es utilizado para reflejar la barbarie de los militares (fusiles y camioneta de color rojo, víctimas y charcos de sangre de color rojo). A continuación, otra superviñeta de gran impacto plástico, sobre un fondo rojo sangre se alzan las cruces blancas de las fosas comunes (13). Todo se tiñe de rojo, hasta los campos donde crecen los plataneros, otra página viñeta donde se refleja el drama de los campesinos que han visto cómo les arrebataban sus tierras (16). En realidad, de manera más o menos preponderante, el rojo impregna todas las páginas del relato, un color que, como es sabido, en la cultura occidental se suele vincular con la pasión, el sufrimiento, el dolor, etc. Es evidente pues que el color, además de la función figurativa y estética, es utilizado también para implicar emotivamente a los lectores, esto es, es usado con una clara finalidad psicológica: despertar emociones y estimular sentimientos frente al desgarrador testimonio de las víctimas.

De hecho, Pulido a lo largo de las doce páginas elaboradas en estampa, lápiz y color, con una línea continua y depurada, expone con crudeza la verdad sepultada de la guerra aportando las informaciones detalladas que sobre los asesinatos perpetrados principalmente durante los dos mandatos del expresidente Álvaro Uribe le han proporcionado los testigos. Su estancia en Colombia la conduce a sacar sus propias

⁴⁰ En Colombia se calcula que aún quedan 200.000 cuerpos sin exhumar e identificar, probablemente víctimas de ejecuciones extrajudiciales que los militares presentaron como bajas en combate para mostrar resultados (los falsos positivos). Más información sobre las fosas comunes, en Torrado (2020: 10).

⁴¹ Este color será también predominante total o parcialmente en las siguientes páginas: 9, 10, 13, 14, 16 y 17 (Pulido, 2015).

⁴² Nótese que Pulido se sirve de las comillas para marcar una cita textual. Como señala Manuel Barbero (2014), el gobierno colombiano “emitió una normativa en 2005 en la que se especificaba la cuantía a pagar por facilitar información o entregar a guerrilleros (vivos o muertos) y material armamentístico. Los llamados falsos positivos son los casos de civiles inocentes que fueron asesinados y entregados con uniformes militares para cobrar estas recompensas”, véase al respecto https://elpais.com/elpais/2014/02/17/planeta_futuro/1392649394_096387.html.

conclusiones y en su cuaderno de viaje escribe: “Estado, gobierno, ejército: culpables” (98). La dibujante crea así una obra en la que texto e imagen suman para componer algo nuevo, más potente. Visualmente, el relato se concluye retomando la imagen de portada (la madeja de sangre), aunque ahora encontramos representados en ella a los protagonistas de ese drama: víctimas y verdugos, una compleja maraña de hilos sangrientos que solo se puede deshacer con la supervisión de la cooperación española (18), de ahí la súplica textual final: “El acompañamiento internacional visibiliza. Hay testigos de lo que sucede. Es necesario. Es imprescindible. La cooperación española se convierte en un blindaje, en un escudo, en protección. Visibilidad. Lo que se puede ver, existe”⁴³.

En el segundo relato gráfico, *Femmes des Fraises*, del dibujante Álvaro Ortiz y de la periodista Isabel Cebrián (guión), como su mismo título indica, se afronta la realidad de las mujeres que trabajan en los campos de fresas de Marruecos. También en esta obra, al igual que en la anterior, los autores optan por pasar a un segundo plano para contar a través de los textos y los dibujos lo que descubrieron durante su estancia en ese país. Una toma de posición, hasta cierto punto, anticipada por el subtítulo presente en la cubierta: “un reportaje en viñetas de Isabel Cebrián y Álvaro Ortiz” (Cebrián; Ortiz, 2015: 20). Sin duda, un título secundario que constituye toda una declaración de principios, ya que fija claramente el objetivo que se han propuesto los autores. Una actitud además confirmada abiertamente por la propia guionista en su blog personal:

Desde el principio, nuestra intención era hacer una historia muy documental, que mezclara el periodismo con la narración gráfica. Viajamos cámara de fotos en mano, recogiendo detalles que luego nos podrían servir para contar la historia. Hice cientos de fotos, y muchas de ellas [*sic*] sirvieron a Álvaro [*sic*] para documentar sus viñetas. (Cebrián, 2014)⁴⁴

Cebrián y Ortiz viajaron en concreto a la provincia de Larache donde visitaron proyectos relacionados con la defensa de los derechos laborales de las mujeres y el desarrollo local. Allí se entrevistaron con las mujeres de la asociación Al Karama (palabra árabe que significa ‘dignidad’)⁴⁵. Como cuenta Cebrián, ese encuentro con las jornaleras agrícolas fue decisivo: “su generosa narración de sus condiciones de vida y las motivaciones de su lucha nos dieron la clave de lo que era importante relatar” (Cebrián, 2014)⁴⁶. Es más, la guionista subraya que:

La historieta hila nuestra visión, más periodística, con la que nos contaron las propias mujeres, a través de una obra de teatro. ¿Cómo contar una historia de explotación laboral si esta se desarrolla

⁴³ Una petición que persigue apuntalar las conversaciones de paz entre todos los implicados.

⁴⁴ Remito a la entrada de su blog del 16 de abril de 2014.

⁴⁵ En la región de Larache y en la del Gharb es donde se ha asentado el cultivo de la fresa, un sector que emplea a unas 20.000 mujeres. El cultivo de esta fruta se enmarca en un ambicioso plan que el gobierno marroquí lanzó en 2008, *Plan Marruecos Verde*, un proyecto que, entre otros objetivos, se proponía aumentar la producción de frutos rojos.

⁴⁶ Como se señala en el portal Santander Trade, la economía marroquí “está dominada por el sector agrícola. Este sector emplea a casi el 37,9% de la fuerza laboral y contribuye al 12,3% del PIB”, para más información, remito a <https://santandertrade.com/es/portal/analizar-mercados/marruecos/>.

en los amaneceres en los campos, bajo el plástico de los invernaderos o en el interior de las fábricas y su vista nos está vedada, y solo accedemos a ella a través de testimonios? (Cebrián, 2014)

Por esta razón, en esta obra se alternan dos narraciones, de modo que, por un lado, asistimos a una representación teatral, un tiempo narrativo reconocible por el telón de fondo de color negro del escenario (Imagen 4)⁴⁷ y, por otro lado, se nos describe el proceso de inmersión en la realidad de las mujeres de la fresa, principalmente, a través de sus propios testimonios (Imagen 5 y 2).



Imagen 4. Ortiz; Cebrián (2015: 25).

El relato inicia mostrando la imagen que este país emergente pinta para el mundo: el moderno aeropuerto de Rabat, la flamante universidad internacional, el parque tecnológico (Cebrián; Ortiz, 2015: 21), la nueva línea de alta velocidad (22), etc., para a continuación contrastarla con la terrible situación laboral de las mujeres de la fresa: sin papeles, sin tarjeta de la seguridad social, con una altísima tasa de analfabetismo, etc. En cuanto al uso del color, en esta obra Ortiz opta por una paleta de tonos pastel (Imagen 2, 4 y 5), de tonos suaves: naranja tenue, amarillo, marrón violáceo, etc.



Imagen 5. Ortiz; Cebrián (2015: 27).

⁴⁷ Como se puede comprobar, el color negro del telón es muy impactante, sugiere la opresión, la ausencia de horizonte, un pozo negro del que no se puede salir.

También en este caso el objetivo de esta narración gráfica parece claro: dar visibilidad a una historia que puede ser desconocida para la gran mayoría y, al mismo tiempo, suscitar la reflexión sobre la necesidad de sostener la ayuda internacional al desarrollo. En este sentido, cabe señalar que también esta obra se cierra con una petición a los ciudadanos para que defiendan la cooperación “como herramienta que cambia vidas y defiende la dignidad de las mujeres de la fresa” (32).

En cambio, *Ondas en el río*, fruto del tándem creativo formado por Cristina Durán y Miguel A. Giner Bou⁴⁸, es un relato planteado en primera persona, en el que además los autores se autodibujan a lo largo de toda la historia⁴⁹, presentándose por tanto como protagonistas y testigos presenciales de los hechos que narran. En este caso, la dibujante y el guionista viajaron a Nicaragua, un país que no conocían y sobre el que su entorno les proporcionó opiniones muy contradictorias (Durán; Giner Bou, 2015: 35). Allí el equipo de Oxfam Nicaragua les había preparado una apretada agenda con un tema central: la defensa de los derechos de las mujeres. Los primeros días los pasaron en Managua donde se reunieron con numerosos colectivos (37). Después viajaron al terreno, a visitar a las agricultoras y ganaderas en la zona de Estelí (30-39) y a los poblados indígenas de Costa Caribe para acabar (40-49). En esas zonas visitaron proyectos muy variados relacionados con los derechos sexuales y reproductivos, el trabajo agrícola o la prevención de riesgos ante catástrofes naturales. Durán reconoce que el momento más duro de su periplo fue cuando entró en el albergue para niñas Nidia White (Imagen 6):

Al cruzar el umbral, un grupo de niñas entre 10 y 16 años nos recibieron. Algunas de ellas sonreían mientras que otras no eran capaces de hacerlo. Cuando la responsable del albergue nos contó su realidad, entendimos que algunas no sonrieran.

Estas niñas, niñas de la edad de nuestras hijas, reflejaban en sus miradas un pasado de abusos intrafamiliares (del padre, o el hermano o el primo) difícil de imaginar para muchos de nosotros. Niñas que además intentaban salir adelante con bebés en brazos, bebés fruto de esos terribles abusos. Sentimos indignación y rabia. Ningún niño, ninguna niña del mundo debería pasar por algo así, es terriblemente injusto e intolerable. (Xosecuns, 2015)⁵⁰

⁴⁸ Cristina y Miguel Ángel son licenciados por la Facultad de Bellas Artes de Valencia. En 1993 abrieron LaGRUA estudio donde trabajan desde entonces dedicándose profesionalmente al cómic y la ilustración. Entre otros premios, la ilustradora y el guionista han recibido, por ejemplo, el Premio Nacional de Cómic 2019 por su novela gráfica *El día 3*, una obra basada en el libro escrito por la periodista Laura Ballester sobre el trágico accidente de metro ocurrido en Valencia el 3 de julio de 2006.

⁴⁹ Como hemos visto ya en (Imagen 1), donde Durán y Giner Bou (2015: 35) retratan a todo el equipo que en noviembre de 2013 viajó con ellos a Nicaragua.

⁵⁰ Puede verse la entrada completa de Xosecuns en <https://blogs.lavozdegalicia.es/nomepidancalma/2015/10/14/las-personas-primero-tambien-en-comic/>.



Imagen 6. Durán; Giner Bou (2015: 41).

Durán comenta asimismo que, al ser las niñas menores de edad, lógicamente no les pudo sacar fotos. De manera que la única imagen que realmente tiene de ellas es la que se ha quedado en su mente. Por consiguiente, la página viñeta donde las retrata es fruto de un ejercicio de memoria (Imagen 7). Su intento ha sido el de plasmar, sobre todo, las sensaciones que sintió. En este sentido, la dibujante considera que el cómic dispone una serie de herramientas plásticas que permiten expresar sentimientos que con las palabras no se puede. Durán, que recuerda con especial cariño esta superviñeta, señala que casi desde un primer momento tuvo clara esta imagen. Como se puede comprobar en (Imagen 7), la viñetista dibuja a las niñas con una serie de serpientes abajo en los pies, las culebras están en blanco y negro y a medida que van subiendo aparece el color en las niñas, no cabe duda de que la metáfora elegida para representar la amenaza y la esperanza es transparente y eficaz.

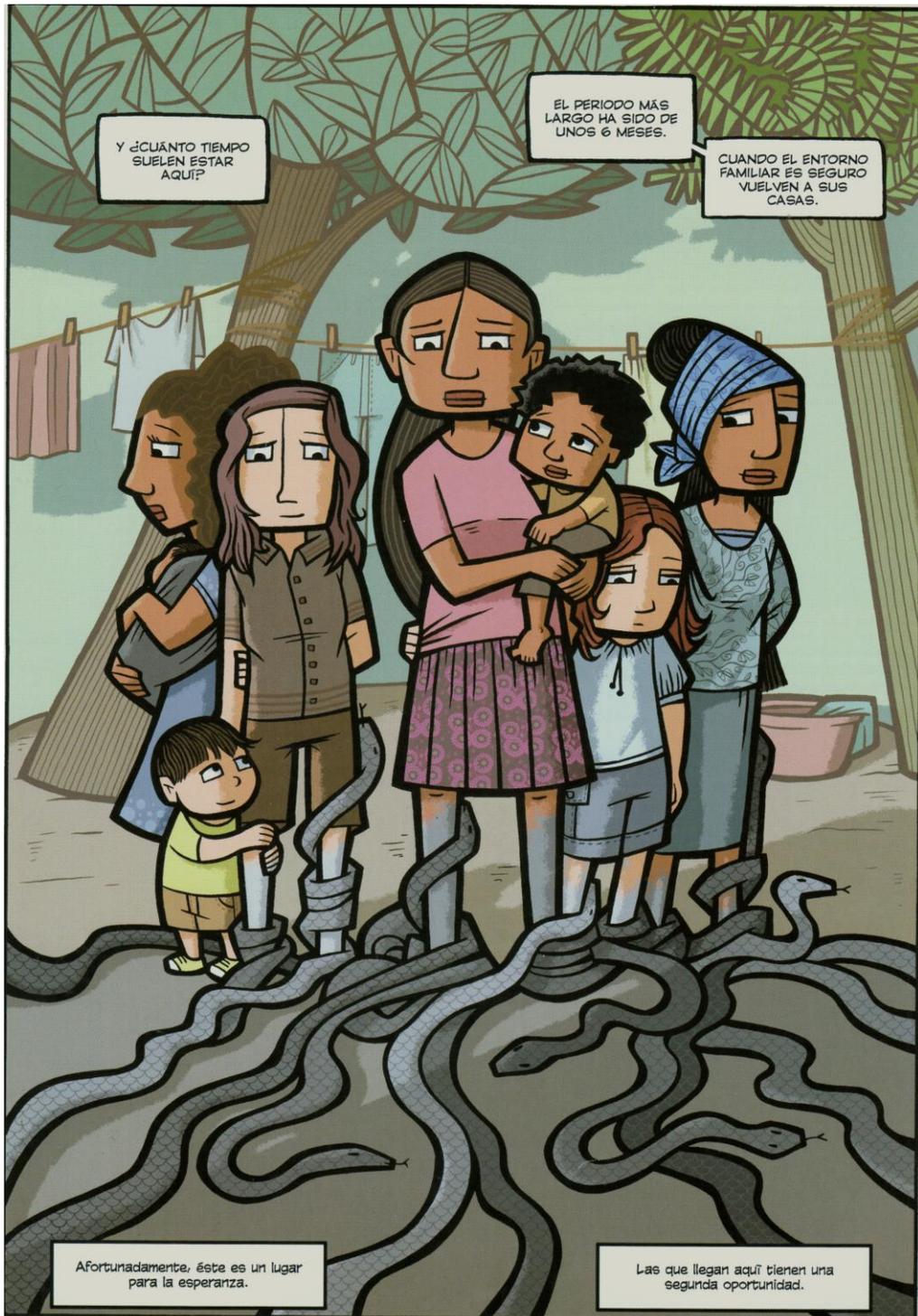


Imagen 7. Durán; Giner Bou (2015: 43).

Durán y Giner Bou subrayan que, a través de la experiencia narrada con los cooperantes en Nicaragua (un viaje que reconocen les ha dejado una huella indeleble), esperan poder concienciar al público en general sobre la labor de la cooperación internacional en la mejora de la situación de los diferentes colectivos porque, como ponen de relieve, “estamos todos en el mismo barco. Nadie es una isla completa en si mismo. Porque nadie elige el lugar donde nace y a menudo los olvidamos” (Xosecuns, 2015). De ahí que opten por terminar su relato con una superviñeta final en la que recogen el ruego de la directora de Oxfam Nicaragua para que den a conocer la situación de los diferentes colectivos, además, en el último cartucho de la misma, realizan una apelación directa a los lectores: “Movámonos, pues, tiremos una piedra al río, provoquemos ondas, ondas en el río” (Durán; Giner Bou, 2015: 49)⁵¹, instando así abiertamente a los lectores, como testigos directos de los hechos narrados, a que no sean meros receptores de información y que se animen a convertirse en agentes de cambio.

En cuanto a la cuarta narración gráfica, *Aquí vive Dios*, en ella Miguel Gallardo recrea a lo largo de ocho páginas (Gallardo, 2015: 50-57) el viaje que realizó a República Dominicana.



Imagen 8. Gallardo (2015: 51).

⁵¹ Las palabras del cartucho aluden a lo que les dijo alguien el primer día: “cuando tiras una piedra a un río, se hacen ondas, el agua se mueve, el río se transforma y ya no vuelve a ser el mismo...” (Durán; Giner Bou, 2015: 49).

Allí el viñetista pudo conocer, entre otras, la labor de colectivos como ‘Mujer y salud’ o las condiciones laborales de los trabajadores de los bateyes⁵². Gallardo, al igual que Pulido, Durán y Giner Bou, reconoce abiertamente que antes de partir apenas sabía nada del país (Imagen 8) y en una entrevista afirma:

Yo viaje a República Dominicana, un sitio del que, como explico en mi historieta, pocas cosas sabía antes de ir. Allí estuvimos en el lado contrario de donde van nuestros compatriotas de vacaciones, los resorts. Detrás de las postales de palmeras y playas hay otra República Dominicana que no sale en las fotos y que he intentado explicar en mi historieta *Aquí vive Dios*. (Jiménez, 2014)

Aquí vive Dios, como también la precedente narración gráfica sobre Nicaragua (Durán; Giner Bou, 2015), es un relato planteado en primera persona y también en este caso el historietista opta por autorrepresentarse a lo largo de toda la historia (Gallardo, 2015: 53, 56 y 57). Además, excepto en la portada y en las tres páginas iniciales (50-53), el dibujante adopta una distribución uniforme y de tamaño regular de las viñetas, esto es, cada página presenta una serie de nueve viñetas distribuidas en tres filas (54-57). A decir verdad, también las primeras tres páginas (50-53) siguen el mismo esquema, aunque con un elemento adicional en la cabecera: una viñeta apaisada que ocupa la primera tira de cada página⁵³. Un espacio utilizado por Gallardo para recoger los siguientes títulos: “Todo lo que sabía de República Dominicana antes de empezar el viaje” (51), “Lo que pensamos en general sobre las organizaciones de cooperación al desarrollo (más conocidas como oenegés)” (52) y “Lo que aprendí en República Dominicana” (53). Tiras que se caracterizan además por la presencia de tres colores que remiten claramente a los de la bandera del país: rojo bermellón, azul ultramar y blanco.

Los titulares de las tres planchas reflejan además el esquema argumentativo adoptado por el autor, un esquema cronológico y lógico. En la primera página, se proporcionan las informaciones de tipo histórico, geográfico, cultural etc., que suele tener el ciudadano medio español sobre este destino (51). En la segunda (52), se recogen los principales tópicos y prejuicios existentes sobre la cooperación al desarrollo. Nótese que tanto estas dos páginas como la portada se caracterizan por el uso del azul, el rojo y el blanco. En cambio, en la tercera página, “Lo que aprendí en República Dominicana” (53), aparte la primera tira, en toda la plancha se hace un uso prevalente del marrón, del blanco y del negro, colores que predominarán también, de manera más o menos marcada, a lo largo de las siguientes páginas (54-57). Así pues, se constata un uso simbólico del color. De modo que en la narración de la experiencia real predomina el uso de colores apagados, mientras que en las dos páginas iniciales (51 y 52), donde se recogen las ideas preconcebidas antes del viaje, se constata una estética diferente, mucho más colorista y juguetona. De hecho, el viñetista narra con humor el contraste entre los tópicos y la realidad vivida durante su estancia en ese país. Su relato además es

⁵² Para más información sobre Miguel Gallardo remito a <http://www.guiadelcomic.es/g/miguel-gallardo.htm>.

⁵³ Así, aparte la superviñeta de la imagen de portada (Gallardo, 2015: 50), también en las pp. 51-53 observamos una distribución muy parecida: una viñeta apaisada ocupa la primera tira de cada página y después sigue la misma organización reticular de tres por tres.

especialmente didáctico, aporta datos, cifras, testimonios, etc., sobre lo que aprendió durante su visita, señalando como conclusión que “lo que le pasa a mi vecino es importante para nosotros. Solo se trata de saber si a ti te da lo mismo”. Gallardo finaliza su recorrido por la realidad dominicana, una realidad que, como nos ha mostrado, difiere enormemente de la imagen paradisiaca que se suele tener desde el exterior, introduciéndose de nuevo en la narración (última viñeta de la p. 57) para recalcar, retomando el eslogan de la campaña de Oxfam, que a él no le da lo mismo y que sí le importa lo que sucede en el mundo. No es de extrañar pues que a la vuelta Gallardo admita que existe un antes y un después de su viaje a República Dominicana⁵⁴.

En el quinto relato, los dibujantes Antonia Santolaya y Enrique Flores rememoran su viaje a Filipinas tan solo seis meses después de que el tifón Haiyan, conocido localmente como ‘Yolanda’, azotará el país el 8 de noviembre de 2013 (Santolaya; Flores, 2015: 59-74)⁵⁵. En este caso nos hallamos ante una narración en imágenes muy densa en la que los autores afrontan el peor desastre natural jamás registrado en ese país. Una catástrofe de proporciones descomunales a la que los dibujantes tratan de poner cara y voz.

Los viñetistas inician su relato con una doble página en blanco y negro que muestra el reguero de desolación que el supertifón dejó a su paso por la región central de Filipinas (60-61). Murieron más de 8.000 personas, 400.000 personas se quedaron sin hogar y más de 8 millones de habitantes se vieron afectados de alguna manera por el ‘Yolanda’. En realidad, esa doble página inicial empieza de manera simbólica. En efecto, la monocromía se utiliza para reflejar la devastación provocada por el tifón, pero, al mismo tiempo, en esa doble página inicial localizamos también unos tonos de color para caracterizar a las dos personas que retiran escombros. El mismo efecto entre monocromo y pinceladas de color es utilizado también en (63). En cambio, en (64), la dibujante, para representar el desolador paisaje que imagina se encontrara a su llegada, se sirve exclusivamente del blanco y del negro, además, la disposición de las seis viñetas de tamaño regular sobre la superficie de la página conforma un único plano general. Así pues, como ya hemos señalado precedentemente (cfr. Pulido; Durán y Giner Bou; Gallardo) también en este relato se hace un uso simbólico del color, en concreto, aquí el color es utilizado como símbolo de la esperanza.

⁵⁴ De hecho, el dibujante afirma que “poder ir a un país y verlo por dentro es fascinante. Aunque no había imágenes impactantes, hay una gran desigualdad. La gente del sur no puede ir a las playas porque los peajes de la autopista equivalen al salario de un mes. Y luego está la discriminación que sufren los haitianos” (Constela, 2014).

⁵⁵ Flores afirma que fue algo complicado realizar una historieta a medias porque cada cual tiene su ego, así que, de común acuerdo, decidieron que Enrique haría el guion, la tipografía y la disposición de los bocadillos y Antonia se encargaría de las ilustraciones (excepto la doble página 66-67 realizada por Flores, el resto de ilustraciones es obra de Santolaya). Los ilustradores señalan que los dibujos que realizaron fueron fundamentalmente retratos, donde cada persona les contaba una historia más terrible que la anterior. Y, al mismo tiempo iban escribiendo también todo lo que podían, de hecho, al final recopilaron cinco cuadernos de apuntes. Para más información sobre su experiencia y proceso creativo, véase <https://www.youtube.com/watch?v=LWCFA-taLd8>.

Así, a través de las personas el cómic retoma el color para mostrarnos como la gente que ha sufrido el tifón es capaz de sobrevivir al desastre y organizarse para reconstruir sus vidas. Estos son los héroes y los protagonistas de este relato, gente a la que se trata de sacar de la invisibilidad a lo largo de toda la historia, personas a las que mediante el dibujo pone rostro y rinde su personal homenaje Flores en una doble página llena de retratos realizados durante su estancia en Filipinas (Imagen 9).

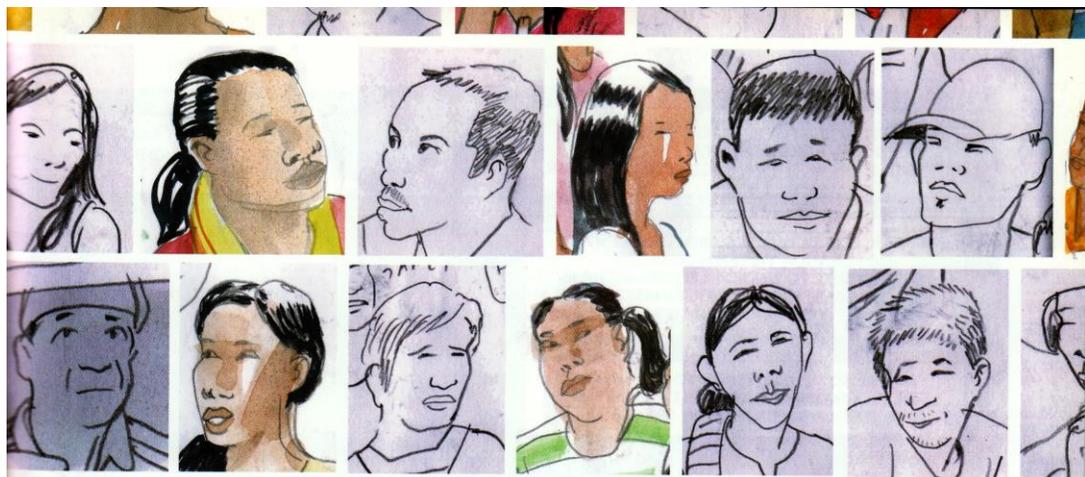


Imagen 9. Santolata; Flores (2015: 67).

Sin duda, nos hallamos ante un cómic fragmentario, denso, que tiene mucho para leer porque como reconocen los ilustradores: “había tantas cosas que contar” (Graf Cómico, 2014). Por ello, en realidad, su relato recoge solo una mínima parte de lo que vieron y del material con el que regresaron. Pinceladas de un viaje que, a pesar de la dura situación que estaba viviendo la población filipina, definen como ‘amable’⁵⁶, una estancia en la que destacan especialmente el trato ‘cómodo’ con los filipinos y su actitud positiva y combativa ante la adversidad. En definitiva, una historia que intenta visibilizar aquella tragedia olvidada y recordarnos al mismo tiempo que la cooperación internacional es necesaria en casos de catástrofes naturales como el ocurrido en Filipinas. Por ello, también esta narración se cierra con una petición directa de los autores recogida en los dos últimos cartuchos del texto: “Necesitan algo de ayuda internacional para reemplazar sus redes, comprar herramientas, reconstruir pozos. Del resto ya se ocupan ellos” (74).

En la sexta historia del álbum, *Un país sin conductor*, Paco Roca, uno de los autores más aclamados del panorama nacional español⁵⁷, cuenta su viaje a Mauritania donde visitó diferentes proyectos de desarrollo, como la construcción de pozos para facilitar las tareas de la agricultura o la ganadería en zonas desérticas (Roca, 2015: 76-87). En su

⁵⁶ Santolaya y Flores utilizan este adjetivo para caracterizar su viaje a Filipinas al compararlo con las vivencias de Sonia Pulido en Colombia o de Cristina Durán y Miguel A. Giner Bou en Nicaragua.

⁵⁷ Para Roca, entre otros, ha sido Premio Nacional de Cómic en 2008 y ha ganado el premio Eisner 2020 en la categoría de ‘mejor edición de material internacional’.

relato el viñetista utiliza diversos estilos plásticos y formas de composición. Por un lado, una serie de dibujos que recogen la observación directa sobre el terreno, en blanco y negro y sin líneas de demarcación, a saber, los apuntes de su cuaderno de viajes. Por otro lado, las viñetas en color, con una delimitación clara de los recuadros (Imagen 10).



Imagen 10. Roca (2015: 83).

La alternancia cromática y formal es utilizada para reflejar tanto su experiencia directa en Mauritania (monocromo) como la investigación realizada sobre el país (color). En la parte en color o sección documental, para dar una visión de conjunto de la República Islámica de Mauritania –un territorio de pasado esclavista (declarado ilegal solo en 1981) y de presente dictatorial– y explicar la actual situación del país africano el viñetista se sirve de gráficos, cifras, esquemas, tablas, mapas, etc. Es decir, esta parte se caracteriza por el abundante uso de viñetas y páginas diagramáticas (véase al respecto la p. 83, la p. 85 o también la doble página 80-81) donde el autor va revelando una serie de informaciones, en general, desconocidas para el gran público. Hay que señalar también que en esta sección ‘documental’ la relación que se establece entre texto e imagen no es simplemente representativa, sino argumentativa: los dibujos interpretan los datos que el texto nos va ofreciendo. En cambio, en la parte de ‘reportaje’, esto es, en blanco y negro, la relación entre el texto y la imagen es puramente representativa.

En resumen, Roca utiliza la monocromía para narrar sus vivencias con poblaciones y organizaciones locales, el acromatismo permite así identificar el núcleo narrativo que recoge su experiencia personal en el país. Con todo, incluso en esta parte el autor opta por invisibilizarse, tanto gráfica como lingüísticamente, para dar voz a las personas que va encontrando. En este sentido, hay que señalar que el dibujante admite

que eligió deliberadamente un relato de tono aséptico que reflejara los muchos aspectos de la cooperación⁵⁸.

En cambio, como ya hemos evidenciado, en las viñetas en color el narrador-dibujante asume un tono expositivo-argumentativo. De hecho, en la sección en color se afrontan diferentes temas relacionados con la cooperación internacional, entre otras cuestiones, por ejemplo, cómo funciona realmente la cooperación desde el momento en que el dinero sale de España –véase en este sentido la didáctica y sencilla doble página en (80-81)–, cómo el agua puede ayudar al desarrollo (78, 79 y 86) o la importancia de la ayuda humanitaria en un país donde el 60% de la población vive en la extrema pobreza.

Roca, al igual que sus otros compañeros de aventura solidaria (Pulido, Ortiz, Durán, etc.), demuestra por tanto que el cómic es un medio perfecto para contar la realidad y concluye su relato recogiendo la súplica de una mujer mauritana para que no dejemos de ayudar (Imagen 11). Además, con el objetivo de que su petición se oiga alto y claro, Roca se sirve también de la rotulación y destaca intencionalmente la última frase de la mujer mediante el uso de la negrita.



Imagen 11. Roca (2015: 87).

En la última narración en imágenes, *Los niños sin espejo*, David Rubín acude a Burundi para documentar la labor que la onegé está llevando a cabo en ese país (Rubín, 2015: 88-97)⁵⁹. Un país, como explica el propio dibujante, “asolado durante demasiado tiempo por guerras, milicias, intereses exteriores devastadores y gobernantes corruptos a base de machete, AK-47 y toque de queda” (89).

A través de su historia Rubín trata de abrir los ojos a los lectores sobre las duras condiciones que supone vivir en la más profunda de las pobrezas, focalizándose sobre

⁵⁸ Véase en este sentido la mesa redonda de presentación de “Viñetas de vida” en <https://www.youtube.com/watch?v=Y1bAV90k0PY>.

⁵⁹ Rubín declara abiertamente el objetivo de su viaje en la cuarta viñeta de la primera página cuando afirma: “Acudí a Burundi para documentar en este cómic la labor que Oxfam Intermón está llevando a cabo en el país” (89). Señala asimismo que fue virgen al país, no se informó y no iba con ninguna idea prefijada sobre lo que podría encontrarse allí, sobre este y otros aspectos de su viaje remito a “Charla *Viñetas de Vida*” de OXFAM Intermón (24 de septiembre de 2014) en <https://www.youtube.com/watch?v=jVZaLjHv0vs>.

todo en la situación en la que viven los niños, críos que no por no tener no tienen ni derecho a su reflejo, pues como nos cuenta en este cómic no han visto nunca su propia cara (Imagen 12). Este es el punto de partida para construir su narración. Por ello, no resulta extraño que elija para la imagen de portada de su historia, a modo de homenaje, varias fotografías de los chiquillos editadas digitalmente e integradas en forma de *collage* en la página (88).

Los niños son de hecho una figura omnipresente en todo el relato, son espectadores (93 y 94), víctimas (95) y, como no, también el futuro (97). Al respecto, cabe recordar que Rubín viajó a Burundi a punto de nacer su primera hija. El historietista confiesa que la experiencia le cambió la vida, que no dejaba de pensar en el futuro de su hija y en el de los niños de Burundi. Es más, como revela en la narración: “[...] este cómic lo he hecho para ti, Auría, y para los niños sin derecho a reflejo de Burundi” (sexta viñeta de la página 96). Es decir, dedica su historia a su hija y a los niños de Burundi.



Imagen 12. Rubín (2015: 93).

El dibujante opta también por estructurar su relato en imágenes en forma de carta a su hija –justo dos meses antes de nacer–, una íntima y entrañable misiva donde va desgranando su experiencia en el país africano evidenciando tanto los paralelismos como las chocantes diferencias que vio entre España y Burundi e incluso entre sus vivencias más personales y su experiencia en Burundi (un magnífico ejemplo de similitud entre realidades desiguales se aprecia en las viñetas dos y cuatro de la p. 90). De ahí que, aparte un anónimo globo inicial: ... *Now you are in my country* (89), un bocadillo donde recoge el saludo de un niño: ¡*Kinju!* (90) y las onomatopeyas: *smuack*, *shüpp* y *ras ras* (90, 93 y 95), el autor prescinda completamente de los textos dialogales.

La implicación emotiva del dibujante se trasluce a lo largo de toda la narración y, al respecto, cuenta que regresó ya de Burundi con el tema claro y con el texto de la carta a su hija en la cabeza. Rubín señala asimismo que con esta narración en imágenes se plantea concienciar de la importancia que tiene para el futuro de millones de niños y

niñas apoyar la cooperación y, a decir verdad, la obra se erige también en una declaración para su hija, en el sentido de que aspira a que cuando pueda leerla vea lo que vivió su padre y tenga la capacidad, ya desde niña, de crearse un modo de ver el mundo (Imagen 13).

Rubín reconoce además que no pretendía hacer algo solamente documental, no quería que lo que se lee en el texto se mostrara simplemente en imágenes. De ahí que, al contrario que los relatos precedentes, este sea un tebeo narrativamente muy abstracto, al que si le quitamos el texto probablemente no le encontremos sentido alguno, incluso podría darnos la sensación de que nos hallamos ante una serie de imágenes inconexas (véanse, a modo de ejemplo, las páginas 89, 90, 91 y 96). Con todo, si bien se trata de una obra de carácter experimental y abstracto, al encajar todas las piezas todo cobra sentido: tiene un ritmo, tiene un montaje y es sencilla de leer. Por ejemplo, por lo que se refiere a la diagramación y montaje, aparte la cubierta y la pedagógica superviñeta de (92), se constata una puesta en página muy estructurada, caracterizada por una idéntica composición simétrica de dos por tres a lo largo de todo el relato, en consecuencia, cada página se compone de seis viñetas (Imagen 13)⁶⁰.

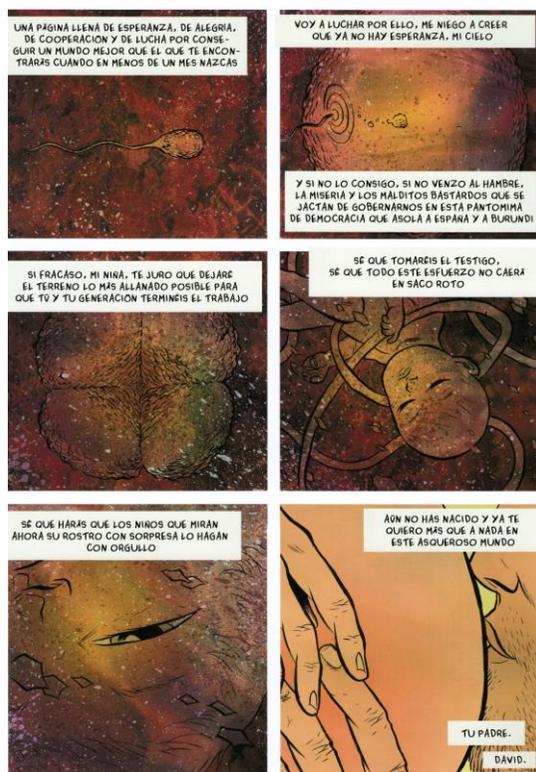


Imagen 13. Rubín (2015: 97).

⁶⁰ También Gallardo, como ya hemos visto, adopta una distribución uniforme y regular de las viñetas (2015: 50-57).

El viñetista se decanta asimismo por el uso del primer plano y del plano de detalle, privilegiando sobre todo el uso de tonos oscuros y del rojo para el relato del pasado, de su estancia en Burundi. Sin embargo, utiliza puntalmente el blanco y el negro para el tiempo narrativo del presente, ya de regreso en España (autorrepresentación del autor en la segunda viñeta de p. 93 y cuarta de p. 95)⁶¹. El color juega también un papel importante en la composición de la página, a modo de ejemplo véase la p.91, donde la variedad de colores revela en realidad una profunda conexión lógica entre las diferentes viñetas. Se inicia con el rojo oscuro (primera viñeta de la p. 91), color que en la imagen se erige en símbolo de la guerra, de la destrucción, etc. Después, se pasa paulatinamente al naranja (segundo recuadro), al azul verdoso que simboliza el trabajo, el esfuerzo (tercera imagen) y, a continuación, al verde, símbolo de esperanza representada a través de parte del logotipo de Oxfam (cuarta viñeta), esperanza que se materializa gracias a la ONG en una vaca que puede cambiar la vida de las familias burundesas (manchas de la vaca en el quinto recuadro y plano detalle de la misma en el sexto).

Con todo, por lo que se refiere al significado del color, cabe señalar que no está estandarizado pues cambia según la página y las viñetas, un claro ejemplo lo encontramos en la última página de la narración gráfica (Imagen 13). Se trata de una plancha llena de esperanza, donde del rojo intenso de la sangre de la primera viñeta se pasa al naranja, luego al amarillo hasta llegar al color de la piel humana. En definitiva, una obra que mezcla sentimientos de alegría y rabia, pero también de esperanza (Imagen 13). Un relato que se concluye además con el compromiso formal del dibujante de luchar “por conseguir un mundo mejor” (primer y segundo recuadro de Imagen13).

CÓMIC Y COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Como hemos subrayado al inicio de estas líneas, en los últimos tiempos no solo hemos asistido a la consolidación del cómic como un lenguaje expresivo de corte artístico (Trabado Cabado, 2019: 21) sino que también hemos visto como este se ha revelado como una de las más eficaces herramientas para el ensayo, el periodismo, la divulgación histórica, etc. Al mismo tiempo, como apunta Pons (2020: 29, “el cómic está siendo fundamental para muchas ONG, que están usándolo para difundir su labor y concienciar”⁶². Un perfecto ejemplo de este uso es el álbum colectivo *Viñetas de vida*, un cómic en el que diferentes creadores han dejado de lado la ficción para narrar y contar una realidad que han vivido en primera persona⁶³, un libro en el que se reúnen

⁶¹ Aparte Durán y Giner Bou que, como hemos señalado, nos ofrecen un relato autobiográfico, *stricto sensu*, de su experiencia en Nicaragua, Rubín es el segundo autor-narrador que más se autodibuja a lo largo de su relato (89, 90, 93, 94, 95, 96 y 97), introduciendo incluso una fotografía suya por medio de un *collage* (primera viñeta de p. 94).

⁶² A modo de ejemplo, señalamos los cómics *Gaza Amal* (2016) y *Puro Perú* (2019).

⁶³ En este sentido, el discurso del viaje es un elemento que acomuna todos los relatos porque, por una parte, atestigua la estancia física de los autores en los diferentes destinos. Por otra parte, el viaje en algunos relatos se revela también como una experiencia transformadora para los autores (por ejemplo, en Pulido, Gallardo, Durán y Giner Bou), es más, el viaje incluso puede desencadenar un compromiso formal para luchar por un mundo mejor (Rubín).

siete relatos con voluntad y resultado periodístico. Una obra que seguramente no dejará indiferente a los lectores, pues el álbum aporta elementos muy valiosos para la reflexión y la concienciación.

De hecho, en este relato en imágenes diez autores ponen de manifiesto su compromiso con los más desfavorecidos sirviéndose de sus cuadernos de viaje, sus lápices y sus sentidos para poner rostro y nombre a realidades lejanas, revelando y mostrando situaciones muy duras, aunando de este modo el cómic con la acción social. Como hemos visto precedentemente, en la obra se recogen siete testimonios con estilos y desarrollos distintos, muy personales y reconocibles según el autor. Siete relatos de gran calidad, siete narraciones en imágenes gráficamente muy diferenciadas, con un uso del color y una composición de las páginas muy variados en función de cada una de las historias que se está contando. Además, aunque los destinos fueron muy diferentes, a todos los autores le une la capacidad para expresar la labor de la cooperación, para transmitirnos el peso de experiencias que les ha quedado de ese viaje, para concienciarnos de que no basta con leer, sino que tenemos que ayudar y contribuir⁶⁴. En pocas palabras, un álbum testimonial y comprometido que utiliza magistralmente las posibilidades expresivas del cómic porque, en efecto, “tutto sta accadendo davanti a me, ora” (Barbieri, 2020: 19)⁶⁵. En suma, una obra que demuestra que el cómic es un medio válido para hablar de cualquier tema y que puede erigirse en un efectivo espacio de denuncia y de concienciación, en una herramienta apta para dar cobertura a cuestiones sociales que de otra manera probablemente no conoceríamos.

⁶⁴ En efecto, como ya hemos señalado, todos los relatos se concluyen con una apelación directa, de los propios autores o de algún personaje, en apoyo de la cooperación internacional.

⁶⁵ Es más, como subraya Barbieri (2020: 19), “il distacco spaziale viene sospeso: non c’è un *là* rispetto a un *qui*, perché non c’è nessun *qui* di riferimento, se non quello del lettore (dell’enunciatario)”.

BIBLIOGRAFÍA

- AA. VV. (2015): *Viñetas de vida*, Bilbao: Astiberri Ediciones.
- ALTARRIBA, Antonio (2008): “La historieta, un medio mutante”, *Quimera*, 293, pp. 48-55.
- ALTARRIBA, Antonio (2011): “Introducción sobre el origen, evolución, límites y otros debates teóricos en torno a la historieta”, *Arbor*, n. extra 2, pp. 9-14.
- ALTARRIBA, Antonio (2013): “La imagen y las mil palabras”, en Barrero, Manuel; López González, Félix; Gracia Lorén, Adolfo (eds.): *Gran catálogo de la historieta: inventario 2012*, Sevilla: ACyT Ediciones, pp. 9-10.
- ALTARRIBA, Antonio (2018): “Cincuenta años críticos”, en Gracia Lana, Julio Andrés; Asión Suñer, Ana (coords.): *Nuevas visiones sobre el cómic: un enfoque interdisciplinar*, Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, pp. 17-24.
- ARMADA MANRIQUE, Ignacio (2004): “Reseña de Merino, Ana (2003). *El cómic hispánico*, Madrid: Cátedra, y Alary, Viviane (2003). *Historietas, cómics y tebeos españoles*, Toulouse: Presses Universitaires du Miral”, *Doxa Comunicación*, 2, pp. 243-247.
- BARBIERI, Daniele (2020): “La vita e la Storia. *La novela gráfica e la Guerra di Spagna*”, Gambin, Felice: *Segni della memoria. Disegnare la Guerra civile spagnola*, Alessandria: Edizioni dell’Orso, pp. 13-23.
- BARRERO, Manuel (2015): *Diccionario terminológico de la historieta*, Sevilla: ACyT Ediciones.
- BARRIOS, Nuria (2010): “La ambición del dibujante”, *Babelia*, pp. 4-5.
- BEVERLEY, John (1987): “Anatomía del testimonio”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 25, pp. 7-16.
- BEVERLEY, John (2004): *Testimonio. On the Politics of Truth*, Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- BURGOS SEGARRA, Gemma (2016): “*Viñetas de vida*”, *Diablotexto Digital*, 1, pp. 322-325.
- CATALÁ-CARRASCO, Jorge (2015): *Vanguardia y Humorismo Gráfico en Crisis. La Guerra Civil Española (1936-1939) y la Revolución Cubana (1959-1961)*, New York: Tamesis.
- CATALÀ DOMÈNECH, Josep M. (2008): *La forma de lo real. Introducción a los estudios visuales*, Barcelona: UOC.
- CATALÀ DOMÈNECH, Josep M. (2011): “Reflujos de lo visible. La expansión post-fotográfica del documental”, *adComunica*, 2, pp. 43-62.
- CEBRIÁN, Isabel (2014): “Femmes des fraises” [<http://www.isabelcz.es/femmes-des-fraises/>].
- CONSTELA, Tereixa (2014): “El cómic de la conciencia”, *El País*, 28 de octubre.
- DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel (2004): “Viñetas arrugadas y con lamparones: acerca del cómic que encara la realidad”, *Mundaiç*, 68, pp. 81-137.
- DÍAZ DE GUEREÑU, Juan Manuel (2014): “Cuadernos de viaje y cómic: cruzando fronteras”, en Díaz de Guereñu, Juan Manuel (ed.): *Hacia un cómic de autor. A propósito de Arrugas y otras novelas gráficas*, Bilbao: Universidad de Deusto, pp. 103-128.

- DURÁN, Cristina; GINER BOU, Miguel A. (2015): “Ondas en el río”, en AA. VV.: *Viñetas de vida*, Bilbao: Astiberri Ediciones, pp. 34-49.
- EISNER, Will (2007): *El cómic y el arte secuencial*, Barcelona: Norma.
- ESCOBAR CIFUENTES, Ana María (2018): *Relato histórico de la violencia en cómic: una aproximación a sus potencialidades y retos a partir de un análisis aplicado a Barbarie (2010) de Jesús Cossio*, Pontificia Universidad Javeriana, trabajo de grado.
- FRANCESCHI, Alfredo (1929): “Nota sobre el concepto de realidad”, *Humanidades*, 19, pp. 91-100.
- GALARZA, Teresa (2017): “Benoît Peeters: ‘Lleva su tiempo aceptar un nuevo tipo de arte, pero al final se acepta’”, *Jot Down*.
- GALLARDO, Miguel (2015): “Aquí vive Dios”, en AA. VV.: *Viñetas de vida*, Bilbao: Astiberri Ediciones, pp. 50-57.
- GARCÍA, Fran (2014): “*Viñetas de vida*. Solidaridad ilustrada”, *Altair Magazine*.
- GARCÍA, Santiago (2010): *La novela gráfica*, Bilbao: Astiberri.
- HERNÁNDEZ CANO, Eduardo (2017): “La pulsión ensayística en el cómic español contemporáneo: una primera aproximación”, *Artes del ensayo*, 1, pp. 90-117.
- LLUCH-PRATS, Javier; MARTÍNEZ RUBIO, José; SOUTO, Luz C. (2016): “Propuestas entre la imagen y la palabra: el cómic y sus contornos”, en Lluch-Prats, Javier; Martínez Rubio, José; Souto, Luz C. (eds.): *Las batallas del cómic. Perspectivas sobre la narrativa gráfica contemporánea*, València: Anejos de *Diablotexto Digital*, pp. 6-14.
- NINE, Marcos (2010): *Radiografía de un autor de tebeos* [documental].
- FUNDACIÓN MAPFRE (2011): “Ciclo *Del tebeo a la novela gráfica. El cómic y sus relaciones con la literatura y el cine*”, ponentes: Martín Casariego, Álvaro Pons y Fernando Savater; moderador: Jesús Moreno [<https://www.youtube.com/watch?v=ilvaPm7AeD4>].
- GASCA, Luis; GUBERN, Román (2011): *El discurso del cómic*, Madrid: Cátedra.
- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, Rayco; SERRA, Marcello (2018): “Las funciones documentales en el cómic”, en Gracia Lana, Julio Andrés; Asión Suñer, Ana (coords.): *Nuevas visiones sobre el cómic: un enfoque interdisciplinar*, Zaragoza: Pressas Universitarias de Zaragoza, pp. 119-125.
- GRECO, Cristina (2017): “Dall’autobiografia al documento. Il *graphic novel* tra memoria archiviata e svelamento dell’illusione in *Anne Frank. The Anne Frank house authorized graphic biography*”, *Signa*, 26, pp. 711-728.
- GÓMEZ SALAMANCA, Daniel (2013): *Tebeo, cómic y novela gráfica: La influencia de la novela gráfica en la industria del cómic en España*, Universitat Ramon Llull, tesis doctoral.
- GRAF CÓMIC, IV GRAF (2014): “*Viñetas de vida*. Cómic on tour con Intermón” [<https://www.youtube.com/watch?v=LWCFA-taLd8>].
- GROENSTEEN, Thierry (2011): *Il sistema fumetto*, Genova: Progloedizioni.
- HERMOSO Borja (2017): “Will Eisner: del superhéroe al cómic literario”, *El País* (Cultura), 5 de marzo, p. 9.
- JIMÉNEZ, Jesús (2014): “*Viñetas de vida*, el cómic más solidario” [<https://www.rtve.es/noticias/20141229/vinetas-vida-comic-mas-solidario/1073823.shtml>].

- LIANO, Dante (2003): “Sobre el testimonio y la literatura”, en Collard, Patrick; de Maeseneer, Rita (eds.): *Murales, figuras, fronteras narrativas e historia en el Caribe y Centroamérica*, Madrid: Iberoamericana/Vervuert, pp. 205-217.
- MACKENBACH, Werner (2015): “El testimonio centroamericano contemporáneo entre la epopeya y la parodia”, *Kamchatka*, 6, pp. 409-434.
- MATOS AGUDO, Diego (2017): *Periodismo Cómic. Una historia del género desde los pioneros a Joe Sacco*, Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.
- MATUTE, Fran (2017): “Entrevistas. Antonio Altarriba: Lo que más me interesa del cómic es justo lo que no tiene de literatura”, *Jot Down*.
- MCCLOUD, Scott (2014): *Entender el cómic: el arte invisible*, Bilbao: Astiberri.
- MELERO DOMINGO, Xavier (2015): “El cómic como medio periodístico”, *Eu-topías*, 1-2, pp. 117-136.
- MICKWITZ, Nina (2016): *Documentary Comics: Graphic Truth-Telling in a Skeptical Age*, London: Palgrave Macmillan.
- MORGANA, Silvia (2003): “La lingua del fumetto”, en Bonomi, Ilaria; Masini, Andrea; Morgana, Silvia (eds.): *La lingua italiana e i mass media*, Roma: Carocci, pp. 165-198.
- ORTIZ, Álvaro; CEBRIÁN Isabel (2015): “Femmes de fraises”, en AA. VV.: *Viñetas de vida*, Bilbao: Astiberri Ediciones, pp. 20-32.
- PINTOR IRANZO, Iván (2017): *Figuras del cómic: forma, tiempo y narración secuencial*, Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- PONS, Álvaro (2020): “‘Gaza Amal’, tejiendo redes de mujeres”, *El País* (Cultura), 21 de marzo, p. 29.
- PULIDO, Sonia (2015): “La madeja”, en AA. VV.: *Viñetas de vida*, Bilbao: Astiberri Ediciones, pp. 7-18.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2017): *Diccionario de la Lengua Española* [<http://dle.rae.es/?w=diccionario>].
- ROCA, Paco (2015): “Un país sin conductor”, en AA. VV.: *Viñetas de vida*, Bilbao: Astiberri Ediciones, pp. 76-87.
- RUBÍN, David (2015): “Los niños sin espejo”, en AA. VV.: *Viñetas de vida*, Bilbao: Astiberri Ediciones, pp. 88-97.
- SANTAMARÍA, Eva (2020): “Sonia Pulido. Entrevista”, *Letras y Notas*.
- SANTOLAYA, Antonia y FLORES, Enrique ([2014] 2015): “Yolanda”, en AA. VV.: *Viñetas de vida*, Bilbao: Astiberri Ediciones, pp. 59-74.
- SWALES, John (1990): *Genre Analysis. English in Academic and Research Settings*, Cambridge: Cambridge University Press.
- TORRADO, Santiago (2020): “Colombia se asoma a una verdad sepultada de la Guerra”, *El País* (Internacional), 23 de febrero, p. 10.
- TRABADO CABADO, José Manuel (2013): “La novela gráfica en el laberinto de los formatos del cómic”, en Trabado Cabado, José Manuel (coord.): *La novela gráfica. Poéticas y modelos narrativos*, Madrid, Arco/Libros, pp. 11-61.
- TRABADO CABADO, José Manuel (2019): “Del quiosco al museo o cómo nace la conciencia de autor”, en Trabado Cabado, José Manuel (ed.): *Género y conciencia*

- autoral en el cómic español*, León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, pp. 9-38.
- VARILLAS, Rubén (2009): *La arquitectura de las viñetas (Texto y discurso en el cómic)*, Sevilla: Viaje a Bizancio Ediciones.
- VARILLAS, Rubén (2013): “El cómic, una cuestión de formato: de los orígenes periodísticos al *comic-book*”, *CuCo, Cuadernos de cómic*, 1, pp. 7-32.
- VARILLAS, Rubén (2017): “La novela gráfica española y la memoria recuperada”, en Scarsella, Alessandro; Darici, Katiuscia; Favaro, Alice (eds.): *Historieta o cómic*, Venezia: Edizioni Ca’ Foscari, pp. 103-122.
- XOSESCUNS (2015): “Las personas primero. También en cómic” [https://blogs.lavozdegalicia.es/nomepidancalma/2015/10/14/las-personas-primero-tambien-en-comic/?fbclid=IwAR1bxEFx889CyCnCaSx-rZNOVfF3_MD4j9DQsixUCG4fhktBxGagE5S9BQQ].