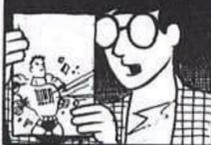
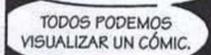


HISTORIETA

Bibliografía básica sobre la historieta

por **Lorenzo F. Díaz***

Somero repaso a la bibliografía que existe en nuestro país sobre la historieta que resulta, a todas luces, escasa y, en muchos casos, redundante en cuanto a planteamientos y conclusiones. Sin embargo, el autor separa el grano de la paja, y nos ofrece una rigurosa selección de obras que abordan el tema de la historieta desde perspectivas distintas: de los estudios semióticos o sociológicos, hasta las enciclopedias y diccionarios, pasando por las monografías sobre autores, períodos históricos o géneros.



SCOTT MCCLLOUD, CÓMO SE HACE UN CÓMIC. EL ARTE INVISIBLE, EDICIONES B, 1995.



Series clásicas del Chicago Tribune - N.Y., Daily News Syndicate: DICK TRACY, GASOLINE ALLEY, LITTLE ORPHAN ANNE (viñetas de planchas dominicales).

Los primeros Syndicates que siguieron el sistema de las planchas de estereotipia, sirvieron como campo de pruebas tanto para artistas, como para los temas en sí. Y en las dos primeras décadas del siglo enormes masas de público americano podían conocer sólo vagamente clásicos como *Alphonse and Gaston* y *Foxy Grandpa*, pero sí que conocieron y adoraron a *Hairbreadth Harry* y otras series ya casi olvidadas hoy.

Refiriéndonos de nuevo a las grandes ciudades, los Syndicates, comparativamente, avanzaban poco a poco. En 1895

el "New York Herald" vendía sus personajes a otros periódicos y más tarde llegó a ofrecer *Little Nemo*. Durante este mismo año, Hearst empezó a distribuir, cuando el "Pittsburg Press" pidió los derechos de reproducción de ciertas series. Sin embargo, no fue sino hasta 1914 cuando Hearst consolidó todas sus operaciones de distribución sindicada en un único Syndicate a gran escala. Este mismo año el Newspaper Feature Service, el Internacional News Features, el King Features Syndicate, el Premier Syndica-

te, y la Star Co., entre otros, fueron apinados por Hearst bajo el autocrático Moses Koenigberg con la King Features como agente de venta.

Desde luego, la afición y cariño personal del magnate de la prensa William Randolph Hearst para con el comic es un hecho del que se tienen muchas referencias. Era un guía genial que encontró, compró e hizo evolucionar nuevas fórmulas y logró captar los gustos populares. Antes de que organizase su Syndicate, los comics de Hearst se veían, en sus muchos periódicos, por toda la nación, y también en algunas reproducciones limitadas especiales. Antes de 1920, el personal estelar de Hearst era: R.F. Outcault, Rudolph Dirks, F.B. Opper, Jimmy Swinnerton, Bunny Carl Schultz, Winsor McCay, Cliff Sterrett, George McManus, George Herriman, y Tom McNamara.

El "New York World", siempre a la zaga de Hearst, emprendió sus movimientos en pro de la sindicación en 1898. A muchos de sus artistas los convenció económicamente Hearst para engrosar sus filas (incluyendo a Outcault y a McManus), pero, a su vez, durante la segunda década del siglo, el editor del "New York Joseph Pulitzer, atrajo a Bud Fisher y a Rudolph Dirks, ambos hasta entonces con Hearst. Las primeras series del "World" incluían algunas cosas como la obra humorística a partir de un "dialecto sueco",



Series clásicas del King Features Syndicate: THE KATZENJAMMER KIDS, HENRY, PETE THE TRAMP, PRINCE VALLANT (viñetas de planchas dominicales).



54

HISTORIA DE LOS CÓMICS FASCÍCULO 2, TOUTAIN, 1982.

A pesar de estar reconocida por todo el mundo como un medio de expresión legítimo, la historieta sigue sin gozar de una bibliografía decente que estudie y examine con amplitud sus características y su historia. Esto no quiere decir que no haya libros sobre historieta; sólo que por lo general escasean, que la mayoría de los que aparecen se limitan a repetir conceptos conocidos y lugares comunes

expuestos en libros anteriores, y que hoy pocos que realmente estudien y profundicen en el medio y/o sirvan de orientación y guía para estudiosos neófitos o autores en ciernes. Por no hablar de la gran cantidad de semióticos aficionados y críticos de salón que suelen escribir sobre el tema en los medios sin tener ni los datos correctos, ni una idea mínima de lo que hablan.

La bastardía que caracteriza a la his-

torieta al apropiarse de elementos pertenecientes a tres disciplinas artísticas distintas (pintura, literatura y cine) para articular su mensaje expresivo es algo que siempre ha dificultado su clasificación clara como arte lo que ha llevado a sus detractores a negar su cualidad de tal o, como mucho, a tacharla de *arte menor* (como si pudiera existir semejante cosa). Este conjunto de recursos teóricamente ajenos ha producido un medio único, de complejo mecanismo, enormemente expresivo y, sin embargo, de fácil asimilación que le permite ser comprendido por un público de diverso pelaje y condición. Pero su bastardía, el espejismo de su sencillez (para estudiarlo bien hay que tener conocimientos sobre las susodichas tres artes) y el que abunde en obras de calidad desigual han hecho que sea sistemáticamente ignorado por estudiosos serios y/o académicos (salvando las correspondientes y más que honrosas excepciones).

Por tanto, si bien se dispone de una abundante cantidad de textos en forma de críticas, ensayos y revistas especializadas, la mayoría de ellas son prescindibles o tienen una validez que hay que coger con pinzas, al estar mayoritariamente escritos por aficionados que apenas saben juntar dos letras y de quienes lo mejor que se puede decir es que «tienen buena voluntad». La excepción vendría a proporcionarla gente como Jesús Cuadrado, Carlo Frabetti, Francisco Naranjo, Ludolfo Paramio, Iván Tubau, etc... todos ellos veteranos en estas lides, muchos fuera de servicio, pero de indiscutible talento analítico al margen de filias, fobias y compromisos personales. La forma de distinguir a estos de aquellos es sencilla; basta con ver el nivel de redacción, que la mayoría de las veces suele coincidir con el de las ideas. Así pueden descubrirse nombres válidos como Jordi Costa o Antonio Trashorras, habituales en temas cinematográficos, que se revelan como amplios concedores y aficionados a la historieta, con una encomiable visión analítica. Por supuesto, todo se reduce a examinar las publicaciones que se encuentran en librerías especializadas y decidir por uno mismo, ya que muchos de los escritores actuales pueden llegar a dar mucho de sí con el tiempo.

¿Qué es y cómo se hace la historieta?

Al margen de los aspectos semióticos y sociológicos que dejamos para el final, si queremos plantearnos una aproximación bibliográfica al medio mínimamente ordenada, lo mejor es empezar por la base y hablar de *Cómo se hace un cómic*. *El arte invisible* de Scott McCloud (Ediciones B, 1995). Su título original de *Understanding Comics (Comprender el cómic)* define mucho mejor este ensayo brillantemente realizado en forma de historieta, que define el medio, perfila sus características, explica los recursos propios de que dispone y expone toda esa potencialidad inexplorada que lo convierten en el arte con más posibilidades expresivas que

existe (habitualmente infrutilizadas por una mayoría de autores que hacen historieta por instinto). Y, para colmo, es un ensayo que predica con el ejemplo, convirtiéndose en uno de los mejores tebeos que se han editado en los últimos años.

Tras este libro que aclara dónde se sitúa la historieta como arte o medio de comunicación, vendría la cuestión de su morfología. Si bien los elementos básicos del tebeo, tanto gráficos como cinematográficos se han examinado y listado profusamente en diversos libros de prestigiados comunicólogos de honda raigambre como Román Gubern (*El lenguaje de los cómics*, Península, 1972) o Luis Gasca (*Los héroes de papel*, Taber y Epos, 1969), autores de varios volúmenes sobre este medio, la eficacia teórica o real de esos elementos parece

quedar relegada a los muchos manuales didácticos dedicados a explicar cómo se hace un cómic.

Prácticamente todas las editoriales con una colección sobre comunicación o dedicada a la enseñanza tienen un texto sobre la construcción y asimilación lingüística del medio historieta, ya sea traducido u oriundo, y casi todos son válidos a su manera, aunque con una clara tendencia a ser incompletos en uno u otro aspecto. Cosa sorprendente si tenemos en cuenta que el veterano de todos ellos es *El arte de la historieta* de Juan Antonio De Laiglesia (Doncel, 1964), ya era claro, preciso y efectivo hace treinta años. Sin duda, el mejor de estos manuales es *Para hacer historietas* de Juan Acevedo (Popular, 1981), pensado para el profesorado y el aula;

LA CARA

La mayoría de los libros convencionales de anatomía humana acostumbran a tratar la cabeza como si fuera un apéndice. En el arte del cómic, esta parte de la anatomía solicita gran atención e interés. Para el asunto que nos ocupa, se estudia la faz sin tener en cuenta la personalidad individual.

El ejemplo siguiente demuestra la respuesta de los reflejos musculares (contorsiones) en la cara que reflejan o evidencian una emoción o sentimiento.



Dolor... un esfuerzo doloroso... un dolor en una parte del cuerpo.



Una molestia en una parte del cuerpo... acaso una molestia interna.



Un bienestar que se manifiesta en todo el cuerpo. Placer.



El cuerpo está preparado para entrar en acción, salir corriendo u otro movimiento.

La distinción entre postura y gesto no resulta fácil de definir sólo con la cara, debido a los límites de su anatomía. Salvo las orejas y la nariz, la superficie del rostro está en constante movimiento. Cejas, labios, mandíbula, párpados y mejillas responden a movimientos musculares accionados por una centralita emocional situada en el cerebro.

109

EJEMPLO (C) El tratamiento de esta historieta de Spirit, "EL OCTOPUS HA VUELTO" (publicada por primera vez el 11 de febrero de 1951), sucede en el interior de un metro, cuyo balanceo se intenta hacer "sentir" al lector. La inclinación de las viñetas y de los textos intenta crear ese efecto subliminal.



61

WILL EISNER, EL CÓMIC Y EL ARTE SECUENCIAL, NORMA, 1995.

un libro básico y sencillo que debe servir de guía para la creación de historietas en la escuela, pero que acaba siendo mucho más por su eficaz ordenamiento de recursos y elementos. Posiblemente sea lo más interesante que puede encontrarse en la actualidad, sobre todo por su amplitud de miras.

Una variante de estos manuales es el que representa *La técnica del cómic* de Josep María Beá (Intermagen, 1985) dedicado más a detenerse en obviedades del tipo de «esto es un primer plano» y «también puede darse el color con acrílico», cuyo dudoso interés debe reservarse para el historietista principiante poco leído. Cuestión aparte es *El cómic y el arte secuencial* de Will Eisner (Norma, 1994), interesante ensayo de este espléndido autor de historieta, centrado en la síntesis y la elipsis temporales que son la principal característica del medio, y que al estar construido en forma de manual de «cómo hacer historieta» con abundantes ejemplos y muestras sí sirve para situar y definir los recursos que la mayoría de los autores utiliza de forma inconsciente, y muchas veces desaprovecha.

Cuestiones históricas

Tras la sistematización de los elementos y características de la historieta y siendo conscientes de sus diferentes mecanismos y posibilidades, el siguiente paso es obtener una historia del medio. Tarea un tanto complicada al tener cada país su propia historieta y haber evolucionado ésta desde presupuestos muy diferentes en cada caso. Como principio generalizador resulta ideal partir de una obra genérica y amplia como *La Historia de los Cómic*s (Toutain, 1982), enciclopedia fascicular recopilada en cuatro tomos cuya abundancia de autores provenientes de todos los lugares del planeta la convierte en la más completa que se ha hecho hasta ahora. No obstante, su abundancia de datos no excusa la falta de rigor de muchos de sus capítulos, sus abundantes lagunas y la ausencia de perspectiva a la hora de proporcionar información. Una falta de perspectiva debida, sin ninguna duda, a su coordinador, Javier Coma,

estudioso de los medios más aficionado a proporcionar datos que análisis, poseedor de un amplio currículo de libros sobre el medio y que ha tocado con parecida fortuna temas como el jazz, el cine y la novela negra. Su discutible criterio histórico y su retorcida prosa suelen verse compensados por la abundancia en datos e información con que carga cualquier texto suyo, normalmente centrado en la historieta americana (que, según él, parece haber concluido en los años 50). Aunque dicho sea de

un enfoque de la secuencia de comics según lentas progresiones de movimientos donde se reitera la idea principal. Aunque a simple vista pueda parecer lo contrario, la serie *Feiffer* no cae en los peligros del esquematismo asumido por tantas obras de la prensa que pretenden cultivar un humor declaradamente intelectual. Sigue hoy en el vertice de la meditación ética, siempre bajo propiedad de su creador, y distribuida ultimamente por el Universal Press Syndicate.

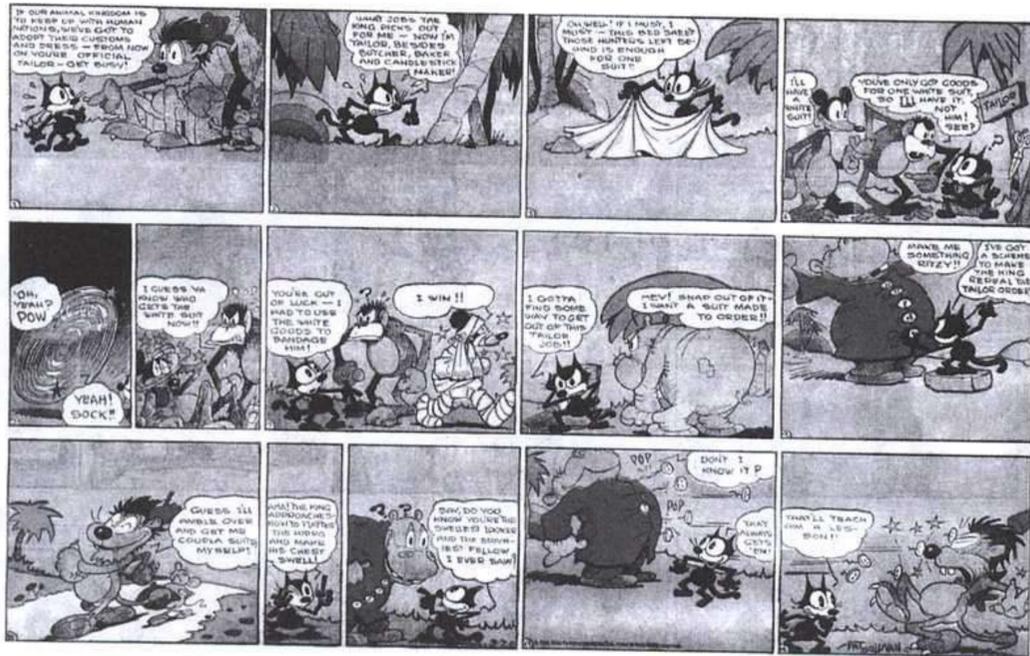
Felix the Cat

Adaptación de las aventuras de un imaginativo minino, con escenario predominantemente humano, que surgieron de los *cartoons* cinematográficos al finalizar la segunda década del siglo. El propio creador del gato de enormes ojos y pequeño cuerpo negro, Otto Messmer, cuido de los comics distribuidos a los periódicos por el King Features Syndicate, desde el 14 de agosto de 1923 las entregas dominicales, y a partir del 9 de mayo de 1927 las tiras diarias. Unas y otras aparecieron firmadas por Pat Sullivan, aun después de la muerte de este responsable de la producción de los dibujos animados, y por supuesto Messmer contó

con diversos colaboradores, entre ellos Bill Holman de 1932 a 1935. Cuando Messmer ya estaba acreditado desde varios años atrás, las entregas dominicales fueron clausuradas el 19 de septiembre de 1943. Joe Oriolo, que había tomado a su cargo la producción de los *cartoons* filmicos y las versiones en *comic-books*, compró los derechos del personaje al sobriño de Pat Sullivan y heredó en 1954, de Messmer, la realización de las *dailyes*, que continuaron hasta el 9 de enero de 1967. El gato reapareció en los comics de la prensa el 19 de noviembre de 1984 en la nueva serie *Betty Boop and Felix* y residió allí hasta 1987.

Felix, cuyo nombre provino de *felicitas*, felicidad, y *felino*, conjuntamente, fue, durante la época clásica de sus comics, un *outsider* con categoría de mito de la frustración y de la utopía. Solitario y marginado en un mundo de hombres, hacía partícipes de sus pensamientos a los lectores, y vivía por tanto en dos distintos niveles: como un simple gato ante la figuración humana, y como un antropomorfo (andaba, además, erguido so-

Dominical de *Felix the Cat*, 20 de marzo de 1932. Copyright King Features Syndicate



81

JAVIER COMA, DICCIONARIO DE LOS CÓMICOS, LA EDAD DE ORO, PLAZA JANÉS, 1991.

paso, su mejor trabajo hasta la fecha es *Diccionario de los cómics. La Edad de oro* (Plaza y Janés, 1991), compendio y resumen de todos los elementos válidos de sus obras anteriores (*Un arte del siglo XX, Del gato Félix al gato Fritz* y varias más, entre las que se cuenta *Cómics clásicos y modernos* publicado en fascículos en el diario *El País*), volviéndolas completamente prescindibles.

Y ya puestos, y a efectos de completar la visión parcial del cómic americano que ofrece la obra datográfica de Javier

Coma, me veo obligado a incluir en estas líneas el *Diccionario de Superhéroes* (Glénat, 1996) del firmante de estas líneas, donde se da una imagen distanciada, crítica y sesgadamente histórica del fenómeno de los superhéroes (cosa que espero haber conseguido). Igualmente, y abundando en el tema del cómic americano, hay que recomendar el clásico *La historieta en el mundo moderno* (Paidós, 1982) del historiador argentino Oscar Masotta que incluye en su estudio a Europa y Argentina, y *Marvel: cinco fabulosas décadas de cómics* (Planeta DeAgostini, teóricamente en 1996, pero todavía en imprenta al escribirse estas líneas) de Les Daniels, dedicado a la producción de esa editorial y curiosamente imparcial pese a estar editada por la misma Marvel.

Pero, en lo que a historiografía se refiere, lo mejor que se ha publicado en este país está centrado en la historieta autóctona. *Historia del cómic español* de Antonio Martín (Gustavo Gili, 1978) es un trabajo serio, documentando, contrastado, contextualizado histórica y sociológicamente, que puede considerarse un modelo en su género, y cuyo principal defecto vendría a ser que se acaba cuando a uno le gustaría que empezase: el final de la Guerra Civil española (en otro orden de cosas, Antonio Martín fue en los años 60 y 70 editor de la excelente *Bang!*, revista decana sobre historieta). A la espera de una continuación mil veces prometida, hay que conformarse con el excelente *Los cómics del franquismo* de Salvador Vázquez de Parga (Planeta, 1980), libro inteligente de claro tono divulgador que hace diáfana la compleja historia editorial de esos cuarenta años de tebeos.

Esto nos lleva a *La historieta cómica de postguerra* (Edicusa, 1975) del cateórico Juan Antonio Ramírez, centrado en las historietas de la escuela Bruguera, y que es un ejemplo de contextualización y sistematización histórica que repetiría en sus otros trabajos sobre historieta, como *El cómic femenino en España* (Edicusa, 1975) donde analizaba la situación de la mujer durante el franquismo mediante un análisis pormenorizado, sociológico y hasta estadístico de los tebeos realizados para chicas.

Otros libros históricos de interés son

Los tebeos de Granada (Ayuntamiento de Granada, 1984) de José Tito e *Historia del tebeo valenciano* (Prensa valenciana, 1992, publicado por entregas en el diario *Levante*), obras bien concebidas, medidas y resueltas que consiguen dar una eficaz visión de conjunto de sus respectivas tradiciones historietísticas.

Antes de cerrar este apartado, quisiera mencionar *Mangavisión* (Glénat, 1995) de Trajano Bermúdez, interesante y documentado trabajo sobre uno de los temas más polémicos de la actualidad

(además de ser uno de los peor tratados y más desconocidos por los periodistas actuales): la historieta japonesa. Por último, mencionar que se está cerrando un impresionante y exquisito *Diccionario de uso de la historieta española* coordinado por el especialista en medios Jesús Cuadrado y que publicará Compañía Literaria en noviembre de 1996. Compilará datos biográficos y bibliográficos de toda la historia de la historieta española y servirá de auténtico punto de partida para empezar a con-

tics) o El Escudo (de MLJ), fue el Capitán América, creado por Joe Simon y Jack Kirby en 1941 para luchar contra Hitler y las fuerzas del Eje, quien conoció el éxito casi inmediato, aguantando mecha hasta los años cincuenta. A diferencia de esos dos, el Capitán América obtuvo un compañero adolescente para ayudarlo en sus batallas, reflejando el dúo el estado anímico del país que simbolizaban, adecuándose a los tiempos que corrían hasta desaparecer en 1954, tras pasar por los años del miedo rojo con una actitud anticomunista que envidiaría el mismísimo senador McCarthy.

La historia del debilucho Steve Rogers que se somete a un experimento militar para convertirse en un supersoldado, un perfecto espécimen de ser humano con el que representar eficazmente a su país, parecía seguir siendo atractiva y válida para los años sesenta y Marvel Comics se dispuso a resucitar a su bandera con patas. En el nº 4 de *Avengers*, los Vengadores descubrieron un cuerpo congelado en el hielo que revelaba su identidad al deshelarse: El Capitán América. Éste contó a sus salvadores que llegó a ese estado cuando intentaba detener un misil creado por un enemigo suyo, un tal Barón Zemo. En la escaramuza murió su compañero Bucky y él cayó al mar, quedando congelado.

Capitán América

Marvel Comics

Símbolo americano por excelencia tan desfasado como increíble resulta hoy en día la Norteamérica que representa. Puntal de Marvel Comics y uno de los dos superhéroes de la compañía que consiguió sobrevivir a los años cuarenta. Aunque su papel de símbolo americano ya tenía antecedentes en patriotas de papel como el Tío Sam (de Quality Co-



El Capitán América según Jack Kirby.

22

LORENZO DÍAZ, DICCIONARIO DE SUPERHÉROES, GLÉNAT, 1996.

Últimas aportaciones

Este somero repaso a la bibliografía existente sobre historieta revela lo poco que hay sobre el tema. Los libros que se han dejado fuera por falta de espacio, suelen reincidir en los temas y las conclusiones que se pueden encontrar en las obras ya citadas. No obstante, a efecto completista y orientador, quisiera mencionar el hoy inencontrable *El apasionante mundo del tebeo* (Edicusa, 1968) del catedrático Antonio Lara, personal análisis estético y lingüístico todavía de interés y que en su momento causó sensación al aparecer incluso antes que el libro de Eco.

También debo mencionar el programa televisivo *El noveno arte* (Episa, 198-) editado en video y el suplemento fascicular *Gente de cómic* (Diario-16, 198-), el primero asesorado por Antonio Altarriba y el segundo realizado por Ricardo Aguilera y Lorenzo Díaz. El primero es excesivamente superficial por estar pensado como espectáculo visual para el ciudadano medio, y el segundo resulta incompleto y discutible por haberse cerrado antes de tiempo y ordenarse de una forma temática muy cuestionable, impuesta por una dinámica empresarial que buscaba un producto sobre todo ameno (aunque suele contextualizar, situar y analizar las obras de un modo más que correcto).

No quisiera acabar sin mencionar otra clase de libros escasos en nuestro país y cuyo principal representante (por no decir único en España) vendría a ser *Cómo nace un cómic. Espiando a Hergé* de Philippe Godin (Juventud, 1993) donde se cuenta la creación de la obra de un autor determinado. Es en libros como este, junto con las entrevistas que se realizan a autores varios, por donde realmente se puede llegar a vislumbrar el proceso creativo implícito en todo medio de expresión. Y, parafraseando a Scott McCloud, esto es básico para comprender a un medio que ofrece tantos recursos a escritores y dibujantes y tanta fidelidad y control de lo que se quiere decir. ■

*Lorenzo Díaz es guionista y crítico de historietas.



De esa época es el número 19-20 de la revista *Estudios de Información* (Editora Nacional, 1971), dedicado al tebeo en un intento globalizador del tema, acertado y bastante completo, con abundantes textos de comunicólogos, sociólogos y semióticos, que siguen gozando de validez hoy día. Pero, si bien en este apartado pueden encontrarse análisis con solera como el discutible *Para leer al Pato Donald* (Siglo XXI, 1972) de los chilenos Dorfman y Mattelart, sobre la influencia imperialista de los tebeos de Disney, cuesta encontrar alguno que sea más actual y esté a tono con las preocupaciones sociales recientes.

El libro *Comicsarias* de los catedráticos Remesart y Altarriba es el trabajo sociológico más reciente que se puede encontrar. Centrado en analizar la industria de los años 80 a través de textos de críticos y editores, fracasaba de plano para los no iniciados al carecer de una contextualización y una perspectiva apropiadas. (En cambio, sí resultan recomendables los cinco números de la revista *Neuróptica* editada anualmente a partir de 1983 por el Ayuntamiento de Zaragoza con dirección de Altarriba y que tocaban varios temas afines con diversas ópticas y un nutrido número de colaboradores).

feccionar una verdadera historia del medio en este país. Un trabajo arduo y admirable que agradecemos todos los interesados por la historieta.

Sociología del medio

Sin duda alguna el clásico de la semiótica es *Apocalípticos e Integrados de la cultura de masas* (Lumen, 1968) de Umberto Eco, que dedicaba una parte de este ensayo sobre mitologías populares a la historieta, efectuando análisis sociológicos y de imagen que hicieron ver a los comunicólogos del momento que la historieta era algo de interés, aunque sólo fuera como tema para escribir artículos aprovechando que el pop estaba de moda. En esa misma línea podría enclavarse el libro *Los Cómic. Arte para el consumo y formas pop* de Terenci Moix (Jarama, 1968), de no ser porque su evidente amor al género, su inteligencia y su excelente prosa convierten el texto en una curiosa defensa de las formas *menores* de arte.