



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA **26**

AÑO 2014
ISSN 1130-0124
E-ISSN 2340-1451

SERIE V HISTORIA CONTEMPORÁNEA
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

HISTORIA Y CÓMIC
DANIEL BECERRA ROMERO (ED.)

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2014
ISSN 1130-0124
E-ISSN 2340-1451

26

SERIE V HISTORIA CONTEMPORÁNEA
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfv.26.2014>

HISTORIA Y CÓMIC
DANIEL BECERRA ROMERO (ED.)



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie V está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: dice, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, ULRICH'S, SUDOC, 2DB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2014

SERIE V - HISTORIA CONTEMPORÁNEA N.º 26, 2014

ISSN 1130-0124 · E-ISSN 2340-1451

DEPÓSITO LEGAL M-21037-1988

URL: <http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/ETFV>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN

Ángela Gómez Perea · <http://angelagomezperea.com>

Sandra Romano Martín · <http://sandraromano.es>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

LA PERVERSA MÁQUINA DEL OLVIDO: CÓMICS Y MEMORIA DE LA POSGUERRA EN LA ESPAÑA DE LOS 90

THE PERVERSE MACHINE OF OBLIVION: COMICS AND POST-WAR MEMORY IN 90'S SPAIN

Pedro Pérez del Solar¹

Recibido: 12/02/2014 · Aceptado: 23/06/2014

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfv.26.2014.14516>

Resumen

Este artículo es un análisis de la novela gráfica *El Artefacto Perverso* (Felipe Hernández Cava y Federico del Barrio, 1996). Este estudio muestra cómo, aprovechando al máximo los recursos del cómic, esta obra construye una compleja y potente reflexión sobre la memoria, especialmente la de los derrotados en la guerra civil española (1936–39). El tema de la memoria está al centro de *El Artefacto Perverso*. Los personajes hablan sobre él, las tramas pasan por él. La trama principal, el nivel de «la realidad», está ambientada en el Madrid de la posguerra. Ahí, los que perdieron la guerra civil tratan de olvidar su pasado, luchando por sobrevivir en un silencio que la guerrilla lucha por quebrar. Alrededor de esta trama, emergen otras historias que dialogan entre ellas. Una narra los recuerdos de un refugiado republicano en Francia. Otra muestra a un personaje que, mientras agoniza, delira sobre la desaparición de los perdedores de la guerra de las páginas de la Historia. Finalmente está el tebeo dibujado por el protagonista, donde el «héroe español» Pedro Guzmán, salva al mundo de una terrible máquina que borra la memoria. El contacto con la trama principal, carga de significado crítico a esta ingenua historia. El estilo también habla sobre la memoria: los borrosos recuerdos del campo de refugiados y los relatos delirantes tienen, cada uno, su correspondiente representación gráfica. Las aventuras de Pedro Guzmán recuerdan los años de la posguerra, al emplear uno de los estilos más reconocibles de los tebeos de esos años.

Todo esto tiene implicaciones sobre los años en que se publicó *El Artefacto Perverso* y sobre el presente. Este álbum fue publicado en los años en que el

1. Associate Professor, University of Texas at El Paso, EEUU. ppdsolar@utep.edu.

régimen democrático consolidaba un discurso que deliberadamente dejaba de lado el recuerdo (y, mucho más, la reflexión sobre) la guerra civil y la posguerra. *El Artefacto Perverso* confronta decididamente esta postura.

Desde *Maus* (Art Spiegelman) se sabe que los cómics pueden vehicular reflexiones sobre la memoria de formas muy distintas a las de la literatura o el cine; *El Artefacto Perverso*, lejos de cualquier fórmula, muestra que esa exploración continúa.

Palabras clave

cómics; Guerra Civil española; Posguerra española; memoria; *El Artefacto Perverso*; Felipe Hernández Cava; Federico del Barrio

Abstract

This paper analyses the Spanish graphic novel *El Artefacto Perverso* (*The Perverse Machine*, 1996) by Felipe Hernández Cava and Federico del Barrio. This study shows how, by employing comics resources at their best, this work constructs a complex and compelling reflection on memory, especially that of the losers of the Spanish civil war (1936–39). The subject of memory is at the core of *El Artefacto Perverso*. Characters speak about it; plots concur in it. The main one, the level of ‘reality’, is set in post-war Madrid. There, those who lost the civil war try to forget their past, struggling for surviving in a silence that the guerrilla strives to break. Around this one, other stories emerge and dialogue with each other. One narrates the memories of a Spanish republican refugee in France. Another shows an agonizing republican agent that speaks about the erasure of all the losers of the war from the pages of history. Finally, there is the comic book written by the main character, where an all-Spanish-hero, Pedro Guzmán, saves the world from a perverse machine that causes oblivion. The contact with the main plot, charges this ingenuous story line with critical significance.

Style also speaks about memory: Fading memories of refugee camp and feverish narrations have, each one, a correlated graphic representation. Pedro Guzmán’s adventures bring to mind the post-war by employing conventions of Spanish comics of the forties.

All of this has implications about contemporary Spain. There, *El Artefacto Perverso* confronts the official discourse of the democracy regime, where war and post war periods have been consciously neglected.

Since *Maus*, we are sure that comics can vehicle reflections on memory in ways different from those of literature or films; *El Artefacto Perverso*, far from any formula, shows how that exploration is not over.

Keywords

Comic-books; Spanish Civil War; Spanish Post-civil War; Memory; *El Artefacto Perverso*; Felipe Hernández Cava; Federico del Barrio

Durante meses y años los recuerdos reposan adormecidos en nuestro interior y siguen proliferando en silencio hasta que son evocados por cualquier pequeñez, y de una forma extraña nos ciegan para toda la vida.

W.G. Sebald, *Los Anillos de Saturno*

LA DÉCADA DE LOS 90 COMENZÓ para el cómic español en medio de una crisis que estaba mandando a la quiebra, una por una, a las revistas mensuales que habían sido el formato principal de difusión del medio durante más de diez años. Si en los años 80 publicaciones notables como *El Víbora*, *Cairo*, *Rambla* y *Madriz* le habían dado al medio una nueva visibilidad pública, en los 90 el cómic volvía a las catacumbas. De la enorme variedad de contenidos y formas que habían caracterizado a la historieta española durante la década anterior, en los 90 sólo parecía quedar un futuro comercial para la ultraviolencia, el manga más superficial, los superhéroes norteamericanos, y el porno (mejor si todo junto)². Muchos autores y editores dejaron el medio o se adaptaron a las nuevas tendencias, pero algunos otros las desafiaron abiertamente. Entre estos últimos estaba Felipe Hernández Cava, quien había dirigido la innovadora revista *Madriz*. Sus nuevos proyectos editoriales, las revistas *Medios Revueltos* y *El Ojo Crítico*, estuvieron dedicados a historietas exigentes, gráfica y temáticamente. A la vez, como guionista, Hernández Cava publicó junto con el dibujante Federico del Barrio las *Memorias de Amorós*, un exitoso intento de lograr una historieta accesible e inteligente³. Estos dos caminos (s sofisticación y accesibilidad) confluyeron en otro trabajo de estos mismos autores: *El Artefacto Perverso*, que recibió el premio a la mejor obra de autor español en el prestigioso Salón del Cómic de Barcelona, en 1997⁴.

Las *Memorias de Amorós*, protagonizadas por el periodista Ángel Amorós, están ambientadas entre los años de la dictadura de Primo de Rivera y la Segunda

2. Por ejemplo, para el caso de los autores valencianos, dicen Pons, Porcel y Sorni: «Las generaciones de autores valencianos, formadas en una radical visión de la experimentación gráfica y narrativa, tienen poco que hacer ante un mercado que se muestra impermeable a nuevas propuestas. Las revistas no pueden competir ante el avance incontenible de los tebeos de género superheróico que llegan de los EEUU, en un formato *comic-book* más asequible que, junto con una temática de indudable atractivo hacen que el joven lector se decante de forma masiva por estos tebeos» (181).

3. El guionista y editor Felipe Hernández Cava tiene una larga carrera, desde principios de los años 70 en que como parte del colectivo «El Cubri», mostró que la innovación gráfica y narrativa no tenía por qué estar reñida con la historieta de denuncia. Durante los 80 estuvo detrás de la innovadora revista *Madriz*, y posteriormente dirigió *Medios Revueltos* y *El Ojo Crítico*. Hasta hoy sigue manteniéndose muy activo como guionista, trabajando junto a autores tan diversos como Keko, Brocal, Castells, Sanyú, Laura o Seguí.

Desde *Madriz*, el dibujante Federico del Barrio participó con Hernández Cava en varios proyectos y, por su cuenta, continuó explorando y explotando las convenciones gráficas de la historieta (experimentos y reflexiones que llevó al extremo bajo su seudónimo de Silvestre). Hoy se dedica sobre todo a la ilustración.

Las biografías y la bibliografías más completas de Felipe Hernández Cava y Federico del Barrio se encuentran en la indispensable página web *Tebeosfera*:

http://www.tebeosfera.com/autores/felipe_hernandez_cava.html

http://www.tebeosfera.com/autores/federico_del_barrio.html

4. «Los dos autores, Cava/del Barrio (ya en solitario, ya ensamblados), a lo largo de casi veinte monografías, han buscado cómo involucrar más al lector en el compromiso estético (la lectura detenida), independientemente de los mensajes directos en la elaboración de la anécdota argumental» (CUADRADO, 150).

República⁵; *El Artefacto Perverso*, en el Madrid de los años 40. Es decir, estos relatos rodean la Guerra Civil⁶; de hecho, este ciclo de relatos construye desde la historieta una memoria crítica de los años que rodean la Guerra Civil; centro mencionado pero apenas representado en ellos⁷.

En este trabajo voy a analizar *El Artefacto Perverso*, la culminación de este ciclo narrativo, serializado en la revista *Top Comics* durante 1994, y publicado como álbum monográfico en 1996⁸. Me voy a detener especialmente en sus maneras de hacer de la memoria un tema de reflexión, no sólo desde su trama sino también desde sus características formales. Como afirma Jean Alsina:

la profunda coherencia de *El Artefacto Perverso* se fundamenta en la dinámica de un entramado sutil de narraciones y estilos gráficos que van progresivamente comunicándose entre sí, y que se traduce por un sistema de progresión a base, esencialmente, de yuxtaposiciones, contrapuntos y fusiones, tanto narrativos como gráficos (213)⁹.

Por su parte, Frattini y Pálmer califican a esta obra como

todo un *tour de force* en el que se multiplican las capas narrativas, llegando a entremezclarse hasta cuatro registros divergentes (ilustrándose cada uno en un estilo diferente y autónomo), que a la vez convergen en determinados momentos para potenciarse unos a otros (97).

5. El ciclo *Las Memorias de Amorós* está formado por los álbumes: *Firmado: Mister Foo* (1988); *La luz de un siglo muerto*; *Las alas calmas* y *Ars profética* (publicados en 1993), que están ambientados respectivamente en 1927, 28, 29 y 1934; es decir, tres durante la dictadura de Primo de Rivera y uno durante la Segunda República.

6. En lo que respecta a la narrativa española (novela, cuento, teatro, cine...), para los 90 ya existía en España una sólida tradición de relatos sobre la Guerra Civil y la posguerra. Se puede mencionar autores como Aub, Barea, Benet, Marsé, Llamazares, Muñoz Molina, Juan Eduardo Zúñiga, Sanchís Sinisterra, etc. En el trabajo de estos autores parece existir el consenso tácito de que sólo se puede dar fe de la complejidad de la contienda mediante una complejidad estructural o una complejidad en el lenguaje. Este conjunto de obras es otro corpus en el que puede ser pensado *El Artefacto Perverso*, cuya densidad está directamente relacionada con las exigencias del tema y un fuerte sentido de la responsabilidad. En este sentido, tal como las obras de los autores mencionados, *El Artefacto Perverso* se aleja de la aproximación *light* a la Guerra Civil que empezó a dominar la narrativa española a partir del nuevo siglo, cuando el tema se convirtió en un reclamo comercial. Por un lado hay una deseable actualidad del tema, hay discusiones, nuevos puntos de vista, buena voluntad por muchas partes, algunas novelas interesantes como *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (2001) o *El lápiz del carpintero* (1998) de Manuel Rivas. Por otro lado (o en el mismo lado, más bien) están los peligros de la moda: multiplicación de relatos banales hechos a prisa para no perderse el tema mientras esté de temporada, pues tiene fecha de caducidad.

7. Algunos de las más importantes series y álbumes sobre la guerra civil son *Eloy, uno entre muchos* (1979), de Hernández Palacios, «Episodios de la Revolución Española», de Roger y Montesol, publicada en la revista *El Víbora* (1980); la serie *La Guerra Civil española* con guión de Víctor Mora y distintos dibujantes (ocho episodios, publicado en la revista *Cairo* en 1986 y publicado en formato álbum el 2006); 36-39, *Malos tiempos*, de Carlos Giménez; *Un largo silencio* (1997) de Francisco Gallardo S. y Miguel Ángel Gallardo; la antología *Nuestra Guerra Civil* (2006), por autores de diversas generaciones, y la serie *Nuevas Hazañas Bélicas* (2011-) con guión de Hernán Migoya y diversos dibujantes. Esta guerra también ocupa una parte importante de la muy reconocida historieta *El arte de volar* (2009) de Altarriba y Kim.

8. Todas las citas a imágenes o textos de *El Artefacto Perverso* en este trabajo van a referir a la edición en álbum (1996).

9. El ensayo de Jean Alsina «La narración en *El Artefacto Perverso*. Algunas calas en un objeto inagotable» (2002), es, hasta donde he podido ver, el primer artículo académico publicado sobre este álbum. Para evitar cualquier malentendido, mi ensayo proviene de la presentación «The perverse machine of oblivion: reflections on memory in contemporary Spain», que hice en el 2005 en el International Comic Arts Festival, sin tener idea del interesante ensayo de Alsina que conseguí un par de años más adelante. Si bien, inevitablemente, coincidimos en parte del análisis formal del relato, las rutas de ese análisis y, especialmente, las conclusiones son muy diferentes.



FIGURA 1. P. 7. TODAS LAS FIGURAS, EXCEPTO DONDE ESTÁ INDICADO, PERTENECEN AL ÁLBUM *EL ARTEFACTO PERVERSO* (PLANETA-DEAGOSTINI, 1996)

Para organizar este trabajo voy a revisar primero cada una de estas capas narrativas y estilos por separado (sabiendo que esto es arbitrario y que están hechos para verse unos frente a otros), antes de ver todo el álbum en conjunto.

1. PRIMERA LÍNEA: ENRIQUE MONTERO

La línea narrativa principal de *El Artefacto Perverso* es la historia de Enrique Montero. Ésta ocupa la mayor parte de la historieta y las otras líneas dependen de ella. Sin narrador externo, las palabras que leemos e imaginamos oír, son las «voces» de los personajes, sobre la viñeta, fuera de ella y sin globos de texto¹⁰.

Enrique fue profesor antes de la Guerra Civil y durante ella fue combatiente republicano. En el presente de la historieta, bajo la dura represión franquista de los años cuarenta, Enrique está vetado para su profesión; sólo le queda silenciar su pasado y tratar de subsistir como pueda, primero como dibujante de viñetas humorísticas y luego como dibujante de tebeos de aventuras¹¹. Ésta es su situación cuando un día lo contactan unos ex-compañeros suyos, ahora guerrilleros comunistas, clandestinos en Madrid, para que los ayude a ubicar a Matías Bozal,

10. Cada texto se vincula con el personaje «hablante» mediante líneas breves y delgadas; una recta que va directa si el hablante está debajo; una en forma de rayo —por decirlo de algún modo— si el hablante está fuera del recuadro; otra entrecortada, cuando el personaje piensa.

11. Empleo el término español «tebeo» para referirme específicamente a las historietas españolas de los años 40 y 50 que aparecen referidas en el relato que analizo.



FIGURA 2. P. 27

otro ex-compañero, porque «...ha decidido actuar por libre: liquida a confidentes, coloca bombas... Todo sin directrices del Partido... Y lo que es peor, se queda con el dinero de algunos golpes» (23). Enrique acepta ayudarlos y logra ubicar a Bozal, quien le explica que por un lado «sigue la guerra», por otro, efectivamente, hace negocios: trafica con la escasa penicilina, vendiéndola a sobreprecio para financiar la guerra (35-36)¹². Mientras hablan, traicionados por un chivato (un soplón), son rodeados por la policía y deben huir en medio de un tiroteo. Enrique tiene que llevar a Bozal gravemente herido a su propia casa; ahí éste le narra su propia historia en el exilio francés. Más adelante, Enrique sale a buscar a los guerrilleros (que, sin que él lo sepa, han sido capturados por el comisario) para entregarles a Bozal; pero en el último minuto, sospechando una trampa, vuelve a casa. Pocos días después, incurable pero en condiciones de caminar, Bozal (después de despedirse de Enrique) intenta un atentado suicida y muere emboscado por culpa del chivato. Al final de la historieta están muertas todas las personas relacionadas con la misión de Enrique, quien queda a salvo, otra vez condenado al silencio pero, al menos, vivo y en su casa.

Junto al personaje principal en este nivel, Enrique Montero, el relato también sigue brevemente los movimientos brutales del comisario y su chivato tras Bozal y la célula comunista madrileña, que de pronto se convierten en una amenaza para Enrique y, por lo tanto, una de las tensiones del relato. Enrique se salva justamente porque el comisario jamás lo identifica. Otro personaje en el que se enfoca este nivel del relato es Bozal. Después de que se separa de Enrique hay un

12. Esto es perfectamente creíble; está registrado que el bar Chicote, donde Bozal vende la penicilina, era realmente un lugar donde esta era vendida de contrabando (<http://info.elcorreo.com/aniversario/centenario-el-correo/cien-noticias/pages/penicilina1944.htm>).

BOZAL SE ESCONDE. SABE QUE, ANTES O DESPUÉS, DAREMOS CON ÉL Y LE EJECUTAREMOS.



PIÉNSATELO. NO TIENES QUE DECIDIRLO AHORA MISMO. SOY CONSCIENTE DE LO QUE TE ESTOY PIDIENDO. PERO NOSOTROS NO TENEMOS TLI MOVILIDAD... NI SU CONFIANZA.



FIGURA 3. P. 23

seguimiento de sus acciones hasta su final, abaleado por la policía, como una manera heroica de completar su propio relato. Esta escena contrasta (y se intercala) con la de Enrique, quien pasa esos mismos instantes asomado a la ventana de su casa y tras los últimos balazos cierra la historia diciendo «fin».

Esta línea de *El Artefacto Perverso*, un relato policial en que se busca la explicación de una serie de «actos delictivos», entra en los territorios del *film noir* más aún de la propia «serie negra» de la historieta¹³, género en el que el guionista Hernández Cava tiene abundante experiencia¹⁴. En este género sin héroes, están al centro los problemas de la ley y la moral. Matías Bozal, como el asesino en *M*, de Fritz Lang, es perseguido por dos leyes distintas: en este caso, la del Estado policial y la de los guerrilleros comunistas, al margen de ese Estado. La ayuda que se le pide a Enrique al comienzo del relato es de carácter disciplinario: los guerrilleros quieren eliminar a un ex-compañero que está realizando atentados *por su cuenta*, por más que sus objetivos coincidan.

Por otro lado, la inmoralidad del tráfico de penicilina de Bozal, refiere fácilmente a la de Harry Lime (interpretado por Orson Welles) en el clásico *noir* *The Third Man* (1949) de Carol Reed, pero propone un problema ético distinto, ya que los negocios sucios de Bozal no tienen como finalidad el enriquecimiento propio sino el financiar la lucha contra la dictadura, una «buena causa» (los medios de Bozal son los que le ponen las comillas a la frase).

13. Es el blanco y negro (tirado hacia el negro) del *Alack Sinner* de Muñoz y Sampayo o el *Torpedo* de Bernet y Abulí, entre muchas historietas que se podrían mencionar.

14. Por ejemplo, con los álbumes *Sombras* y *Cadáveres de Permiso* creados por el colectivo «El Cubri». Tampoco es casual que *El Artefacto Perverso* venga prologado por un autor de «novela negra» como Manuel Vázquez Montalbán.

En lo gráfico, este nivel de *El Artefacto Perverso* también corresponde a la «serie negra», con su preponderancia de las sombras¹⁵ y un empleo dramático de la iluminación que crean una atmósfera asfixiante, potenciada por la abundancia de escenas en interiores. Estos espacios cerrados son los únicos donde los derrotados en la guerra pueden hablar libremente. Probablemente por eso son tan necesarias las ventanas desde donde estos personajes miran el amenazante exterior; los personajes hablan de una a otra, pasan largo rato mirando a través de ellas, son arrojados por ellas (18). Se aíslan del mundo cerrando las persianas. Las ventanas crean además superficies blancas para recortar las figuras de los personajes en sus oscuros escenarios¹⁶.

Los exteriores, por su parte, equilibran realidad e irrealidad. La realidad de las carteleras del cine, de la publicidad en los tranvías, del estraperlo (21) y las colas ante las panaderías (54), que sitúan claramente el relato en su época. La irrealidad sobre la que habla Hernández Cava en la solapa de *El Artefacto Perverso*:

DIME, ¿TÚ DIRÍAS QUE A MADRID ES COMO SI LE HUBIESEN PINTADO TODO DE GRIS?

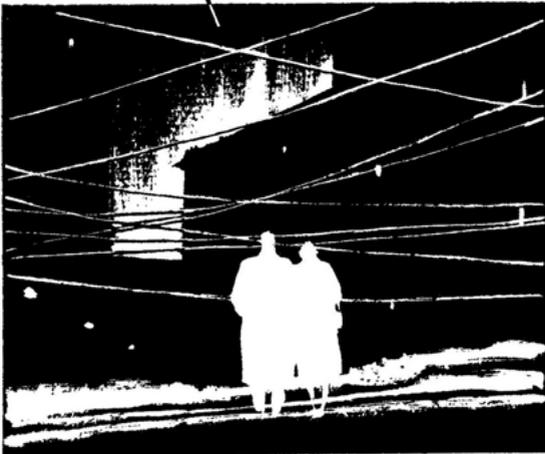


FIGURA 4. P. 28

Cuando Federico del Barrio y yo abordamos este álbum, quisimos recrear algunas de esas zonas sombrías sirviéndonos de una atmósfera especialmente opresiva, y en ocasiones irreal, para envolver a los personajes (a menudo, en historieta y en cine, la evocación de otras épocas se vale de una utilización demasiado aséptica de la documentación), de la que son elocuentes esos cables de tranvía que se ciernen sobre ellos como telas de araña.

Por otra parte, en las historietas de la «serie negra» es frecuente la deformación expresiva de los villanos (como ejemplo, podemos pensar en *Dick Tracy*). En *El Artefacto Perverso*, esta deformación suele

aparecer como una animalización que sirve para construir a los personajes. El jefe de policía es un bulldog; el soplón, una rata; el director de la revista de humor, una gallina; Raimundo, el guerrillero, es un felino, Bozal es un zorro. Frente a estos, se resalta el realismo de los rasgos de Enrique (ver FIGS. 2, 3 y 5).

Por medio de este uso expresivo de la caricatura y las sombras se subraya que, aunque esta línea narrativa (especialmente en contraste con las demás) represente

15. En esta 1ra trama se dice dos veces que el Madrid de post-guerra parece una ciudad «pintada de gris», una analogía elemental: sin color, sin vida, sin alegría; sólo aburrimiento, tedio. Sin embargo, no tiene un correlato en lo gráfico, en tanto no hay grises, sólo blanco y negro. No es necesario que el estilo gráfico persiga al texto escrito.

16. Es notable como las ventanas son claves para marcar el ritmo de la narración en las páginas 6 y 7. Esas ventanas a veces dejan salir los sonidos del interior a la calle (p.6) y a veces son silencios significativos, como la última viñeta de la página 7. Sobre otra mirada a este tema, ver Alsina, p. 224.



FIGURA 5. P. 43

en *El Artefacto Perverso* el nivel de «la realidad», los lectores se hallan ante una ficción¹⁷. Sobre esto, advirtió Juan José Saer:

Pero que nadie se confunda: no se escriben ficciones para eludir, por inmadurez o irresponsabilidad, los rigores que exige el tratamiento de la «verdad», sino justamente para poner en evidencia el carácter complejo de la situación, carácter complejo del que el tratamiento limitado a lo verificable implica una reducción abusiva y un empobrecimiento. Al dar un salto hacia lo inverificable, la ficción multiplica al infinito las posibilidades de tratamiento. No vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha. No es una claudicación ante tal o cual ética de la verdad, sino la búsqueda de una un poco menos rudimentaria.

La ficción no es, por lo tanto, una reivindicación de lo falso. Aun aquellas ficciones que incorporan lo falso de un modo deliberado, fuentes falsas, atribuciones falsas, confusión de datos históricos con datos imaginarios, etcétera, lo hacen no para confundir al lector, sino para señalar el carácter doble de la ficción, que mezcla, de un modo inevitable, lo empírico y lo imaginario (II-12).

17. Dice Juan José Saer sobre la ficción: «no podemos ignorar que en las grandes ficciones de nuestro tiempo, y quizás de todos los tiempos, está presente ese entrecruzamiento crítico entre la verdad y la falsedad, esa tensión íntima y decisiva (...) como el orden central de todas ellas, a veces en tanto que tema explícito y a veces como fundamento implícito de su estructura. El fin de la ficción no es expedirse en ese conflicto sino hacer de él su materia. (...) A causa de su aspecto principalísimo del relato ficticio, y a causa también de sus intenciones, de su resolución práctica, de la posición singular de su autor entre los imperativos de un saber objetivo y las turbulencias de la subjetividad, podemos definir de un modo global la ficción como una antropología especulativa» (12).



FIGURA 6. P. 14

2. SEGUNDA LÍNEA: PEDRO GUZMÁN

En la segunda línea narrativa de *El Artefacto Perverso* sí hay un héroe, y también hay villanos. Este es el nivel de «Pedro Guzmán, el intrépido aventurero español», el tebeo de aventuras que dibuja Enrique Montero mientras se va desarrollando su historia, dirigido (en la ficción del cómic) a un público infantil. En esta aventura, el alcalde le encomienda a Pedro Guzmán capturar al villano Belial, quien trama dominar el mundo con la ayuda del doctor Shao Sing y un aparato secreto. Este aparato, este «artefacto perverso», es una máquina que borra la memoria. Cuando Belial la emplea en el alcalde, lo vuelve su esclavo. Más tarde, Belial captura a Pedro Guzmán para hacerle lo mismo, pero, en el momento en que está a punto de ser pasado por la máquina, logra soltarse y hacerla explotar. Ahí mueren Belial

y Shao Sing, pero Pedro Guzmán —luego del tradicional suspense— sale vivo de entre las ruinas.

A diferencia del nivel de Enrique Montero, sin narrador, donde los diálogos son los que van permitiendo la construcción del relato, en el nivel de Pedro Guzmán, una voz narrativa fuerte, que habla desde recuadros de texto, narra, califica, resume y crea suspenses. Los personajes hablan en tradicionales globos, dentro de la viñeta.

A nivel gráfico. En abierto contraste con la oscuridad del entorno de Enrique, las aventuras de Pedro Guzmán no tienen sombras y casi no tienen rellenos en negro más que —significativamente— el de la capa del villano Belial (cuyo nombre es, por cierto, el de uno de los príncipes del infierno). Es un estilo esquemático pero muy legible, que sigue conscientemente al del tebeo *Roberto Alcázar*, uno de los más populares de los años 40 y 50¹⁸; las semejanzas incluyen la simplicidad del dibujo, el tipo de trama, la personalidad de los protagonistas e incluso el formato apaisado¹⁹ y la cantidad de viñetas por tira (tres, a diferencia de las dos del nivel de Enrique)²⁰. También hay resonancias de los tebeos de esos tiempos y los folletines literarios en el hecho de que *El Artefacto Perverso* fuera originalmente publicado por episodios («cuadernillos»): cinco entregas terminadas cada una en momentos de suspense y tituladas sonoramente; como, por ejemplo: «El refugio de la perfidia» o «La trompeta de Clío»²¹.

Todo esto le da mayor credibilidad al hilo narrativo principal. Primero, porque Enrique Montero dibuja un tebeo realmente posible en los años 40²². Segundo, por el contraste de ese mundo sin héroes, donde la misma localización del «mal» es compleja, con la evidente fantasía y los estereotipos presentes en las aventuras

18. Editorial Valenciana «Inicia la producción de cuadernos en el año 1940 con una obra netamente española: Roberto Alcázar y Pedrín, verdadero folletín de la profesión detectivesca, algo así como un Nat Pinkerton castizo, y que alcanzó inmediatamente gran éxito entre los lectores infantiles. Creado por Juan B. Puerto, Roberto Alcázar fue dibujado por Eduardo Vañó, y su análisis nos revela su honda raíz popular, tanto en los argumentos como en su vocabulario» (MARTÍN, 110).

19. En este formato de página, la historieta se extiende horizontalmente en sólo dos tiras.

20. En este sentido, la composición de página de *El Artefacto Perverso* es muy estable: tres tiras de dos viñetas cada una, siempre del mismo tamaño; con la mencionada excepción de algunas tiras en el nivel de Pedro Guzmán.

21. Esta organización facilita el funcionamiento ordenado del relato. Los «cuadernillos» son:

«La Ciudad en Peligro»: que es también el título de la aventura de Pedro Guzmán. Planteamiento de la historieta. Comienza por el misterioso asesinato de un sereno, luego se presenta a Enrique Montero y su situación, las primeras viñetas de Pedro Guzmán, y aparecen el comisario y el chivato.

«Un Mundo de Esclavos»: que es la frase del brindis entre los villanos Belial y Shao-Shing. Narra la continuación de la cacería del comisario, el encuentro de Enrique con los guerrilleros comunistas y, justo cuando la memoria asalta a Enrique, la aparición de la máquina borradora de la memoria en la aventura de Pedro Guzmán.

«El Refugio de la Pervidia»: Alude tanto al refugio de Belial como al de Bozal, a los que llegan los dos protagonistas en este episodio.

«La Trompeta de Clío»: Frase de Jordi: «Las más de las veces la trompeta de Clío [musa de la historia] toca con sordina» (48). Se concentra el relato de Bozal sobre el campo de refugiados y sobre Jordi. No aparece la aventura de Guzmán.

«A la desesperada»: Final. Se narran los intentos de salvarse de Pedro Guzmán, el ataque desesperado de Bozal, su muerte, y la vuelta a casa de Enrique.

22. Incluso la editorial que lo publica está ubicada en Valencia, tal como la Editora Valenciana, que publicaba *Las aventuras de Roberto Alcázar y Pedrín*.



FIGURA 7. VAÑÓ, ROBERTO ALCÁZAR Y PEDRÍN. VOL. 3. LIBRO 1. P. 11

de Guzmán, a las que Enrique se refiere diciendo: «unos tebeos que luego leerán unos chavales que creen que el mundo se divide en buenos y malos y que el bien siempre alcanza una recompensa» (61).

Aquí es importante volver sobre *Roberto Alcázar*. Esta serie, a partir de los primeros intentos de conformar una crítica de la historieta española, en los años 60, fue considerado uno de los tebeos del Régimen franquista²³. Estos análisis se basaban sobre todo en la prepotencia del protagonista, en que «su apellido coincidía con el nombre de una de las «gestas» del ejército franquista [la defensa del Alcázar de Toledo], y hasta el perfil físico del héroe parecía recordar al del inventor de la falange, José Antonio Primo de Rivera» (Vidal-Folch, 62). Ahora se sabe que José Jordán Jover, su principal guionista, había sido comandante del ejército republicano y sufrido la represión del régimen franquista²⁴. Si se tiene esto en cuenta, la historia de Pedro Guzmán funciona, como dice Hernández Cava en la presentación del álbum, como:

...una suerte de homenaje a muchos de aquellos historietistas de la posguerra, a los que su filiación republicana les apartó de sus inquietudes profesionales y les condujo a encontrar un refugio

23. Según Luis Gasca, *Roberto Alcázar y Pedrín* fue una de aquellas historietas en las que, durante la posguerra española, se sublimó «el culto del hombre fuerte» (174).

24. Es más, «En cuanto al modelo físico para el personaje de Alcázar era el propio dibujante, Vañó, quien por entonces, y como tantos otros españoles, gustaba de plancharse el pelo con gomina. Además el apellido «Alcázar» no respondía al Alcázar de Toledo (...), sino a una improvisación de última hora para evitar ofender a un vecino de Vañó que llevaba el mismo apellido que los autores habían pensado primero: Roberto Alcaraz...» (VIDAL-FOLCH, 62).

laboral en este medio de comunicación popular. Nuestra literatura de kiosco y nuestros tebeos estaban copados, en buena medida, por antiguos «rojos» que, como nuestro Enrique, terminaron por hallar en los calificativos como subgéneros narrativos una digna forma de subsistencia.

Otra referencia que, como el tebeo de Pedro Guzmán, permite situar a *El Artefacto Perverso* en la posguerra son la viñetas humorísticas que Enrique Montero dibuja al principio del relato. Mediante estas viñetas se introduce el tema de la censura y autocensura de las publicaciones, parte importante de ese ambiente²⁵. Con un humor basado en lo cotidiano, estas imágenes (aunque apenas un par) son otro más de los registros gráficos de *El Artefacto Perverso*, cercanas a las de publicaciones como *La Codorniz*, especialmente a la línea más sintética de sus primeros participantes como Tono, Mihura y Herreros²⁶. De hecho, *El Artefacto Perverso*



FIGURA 8 P. 07

es un muestrario de distintas maneras de «despojar» el dibujo, reducirlo a líneas básicas, como puede confirmar la tercera línea narrativa²⁷.

3. TERCERA LÍNEA: MATÍAS BOZAL

La tercera y la cuarta línea narrativa de *El Artefacto Perverso*, estrechamente ligadas entre sí, ocupan la gran mayoría del «cuarto cuadernillo» del álbum, titulado «La Trompeta de Clío». En la tercera línea, Matías Bozal narra, en primera persona²⁸, la relación que establece con Jordi, un exiliado frágil y enloquecido, en Argelès, un campo de internamiento de refugiados españoles en Francia.

Bozal, herido, le anuncia este relato a Enrique: «Me gustaría relatarte una historia. Es algo que viví en los campos de Francia, escucha...» (41)²⁹, y la siguiente página comienza directamente con ese recuerdo: Bozal (reconocible por la nariz)

25. Formalmente, como las viñetas de Pedro Guzmán, los *cartoons* proporcionan una pausa blanca entre recuadros negros.

26. El *cartoon*, como era tradicional, tiene los diálogos al pie, donde en vez de globos o líneas que los conecten con el personaje «hablante», contienen indicaciones al estilo teatral sobre quién habla.

27. «Cartooning is about simplification and the choices a cartoonist makes in simplifying his drawings lead to the look (or style) of his forms» (SETH, s/n).

28. En este nivel del relato, el mismo Bozal provee la voz narrativa y les «cede» (recrea) la voz a los personajes en sus diálogos; al fin y al cabo es su recuerdo.

29. El primerísimo plano de Bozal con el que termina la página, como en el cine, lleva a la «imagen de su recuerdo»;



FIGURA 9. P. 42

hablando con un personaje en cama: Jordi. Desde ahí va deteniéndose en el estado calamitoso en que llegó Jordi al campo, su costumbre de bañarse en el mar helado, sus bailes, sus manos finas, las burlas de los demás refugiados y su amistad con Bozal y con otro interno, Ángel Amorós, el otro interlocutor de Jordi (Ver FIG. 13).

El periodista Ángel Amorós es protagonista de *Las Memorias de Amorós*, la serie de álbumes que precede a *El Artefacto Perverso*. Esta presencia ancla este álbum a todo ese ciclo.

El estilo gráfico empleado para esta narración está tan en primera persona como las palabras; se caracteriza por los abundantes blancos, que marcan instantáneamente la diferencia con el claustrofóbico mundo de Enrique Montero; los bloques de negro se emplean especialmente en las ropas. Otra característica son sus líneas, mucho más libres; líneas variables, a veces delgadas pero definidas, otras veces gruesas y secas. Los personajes están hechos de estos trazos, con frecuencia reducidos al mínimo. El texto escrito es el que permite darle un sentido a espacios a veces apenas esbozados y reconocer a los personajes a lo largo del relato, especialmente a Jordi³⁰.

igual ocurre con la ampliación de la cara de Jordi en la segunda viñeta de la página siguiente, que funciona como un acercamiento cinematográfico, convención que anuncia la entrada en las imágenes de un recuerdo.

30. «La continuidad del texto verbal disfraza la discontinuidad del visual» (...), elude las brechas en la secuencia visual, haciendo que esta estilizada evocación del mundo parezca naturalista y nada forzada» (HATFIELD, 45. Mi traducción).



FIGURA 10. P. 43

4. CUARTA LÍNEA: JORDI

Jordi proporciona la cuarta línea narrativa, con su historia de cómo estuvo a punto de volar el tren que llevaba las pinturas del Museo del Prado de regreso a España al final de la guerra, y por qué finalmente no lo hizo (asunto que dejo para más adelante).

Gráficamente, la historia de Jordi posee también un estilo particular, con fondos hechos de manchones grises, los únicos del álbum. Las figuras se superponen unas con otras. Se contraponen en las viñetas la simplificación extrema del tren, el avión o Jordi³¹ con la cuidadosa figuración y caricaturización de las pinturas del Prado (por ejemplo, la del Carlos V de Tiziano). El mundo real parece estar más en las pinturas que en el mundo exterior a ellas.

En este relato hay un par de excepciones a la estricta composición de página del álbum: dos tiras con una sola viñeta alargada (enfrentadas, una página contra la otra), donde el tiempo también se extiende: Jordi viendo el tren de las pinturas, alejándose al otro lado de la frontera (50); don Diego de Acedo leyendo (51).

Jordi empieza su relato sobre viñetas que corresponden a las escenas de Bozal (se lo ve narrando). El lado verbal del relato de Jordi completa este delirio donde los personajes de las pinturas que viajan en el tren se animan, se relacionan entre ellos y con el mundo exterior. Por ejemplo, se refiere a los mamelucos de Goya, asustados por los aviones alemanes (47), o a Vulcano, sospechando que Marte

31. Aunque la imagen de Jordi está muy sintetizada, en este nivel sus rasgos son mucho más consistentes que en el de Bozal. En este nivel, las imágenes de Jordi, el tren y el avión (el mundo «real» del relato) son —más obviamente que en los otros niveles— signos (ver Figs. 11, 12 y 24).

...EL EMPERADOR DE LA CONTRARREFORMA RECUERDA UN DÍA DE 1547 JUNTO AL ELBA Y SIENTE LA VERGÜENZA DE TENER QUE HUIR DE LOS MALDITOS HEREJES...



...CASI CUATRO SIGLOS MÁS TARDE DE HABERLOS RENDIDO COMO SI DE UN NUEVO SOSIE SE TRATARA.



FIGURA 11. P. 45

...A AGLAE, EUFROSINA Y TALÍA ... DESNUDAS CON TRES CORZOS POR TESTIGOS...



FIGURA 12. P. 50

(el de Velázquez) había sobornado a los operarios suizos para que lo embalaran junto a Venus, «su cónyuge adúltera» (48). Otra cosa también queda muy clara; con todo y su locura, Jordi conoce bien las pinturas y las historias detrás de ellas³².

32. Por ejemplo, habla de «Doña María Agustina Sarmiento. Con su búcaro para la Infanta», como referencia a *Las Meninas* de Velázquez (51). También menciona «la aurora de Mühlberg (42) o «el Emperador de la Contrarreforma recuerda un día de 1547 junto al Elba y siente la vergüenza de tener que huir de los malditos herejes casi cuatro siglos después de haberlos rendido» (45), frases que se refieren al Carlos V de Tiziano, representado bajo el último texto, perfectamente reconocible y a la vez desproporcionado: un caballo mínimo, un enorme brazo armado, empuñando la lanza (45).

VULCANO, AMIGO AMORÓS, ESTABA ANSIOSO POR SABER EN QUÉ VAGÓN VIAJABA VENUS, SU CONYUGE ADULTERA...



...Y SI EL TRIUNFO DE MARTE HUBIERA CONSEGUIDO SOBORNAR A LOS OPERARIOS SUIZOS, QUE TAN ATROPELLADA PREPARACIÓN HICIERON...



FIGURA 13. PP. 48-49

5. LA CIUDAD EN PELIGRO

Volviendo sobre lo que he anotado, las cuatro líneas narrativas de *El Artefacto Perverso* son: la de Enrique Montero, la de las aventuras de Pedro Guzmán contra Belial, la de Bozal en el campo de internamiento francés, y la de Jordi en el tren de las pinturas. Estas historias no aparecen unas tras otras en orden sucesivo, sino que se intercalan; en la lectura se pasa de una a otra sin aviso, comparten páginas, inevitablemente se «contaminan» de información entre ellas; una historia enriquece la historia contigua, aumenta sus significados³³. Un caso en que esto ocurre constantemente es en el caso del tebeo de Pedro Guzmán, inserto entre las viñetas de la aventura de Enrique Montero.

La primera carilla de Pedro Guzmán, comparte la página con la primera aparición del comisario y el chivato (11). Como si fuera la introducción a un caso para Guzmán, el comisario habla sobre los últimos atentados, y la siguiente viñeta se mantiene en ese juego: en las reconocibles letras del tebeo de Guzmán se narra: «De tal magnitud eran las hazañas de Belial, que sembraron el terror en las gentes y la desesperación en las autoridades» (12). Así, se esboza una identificación entre el asesino misterioso en la historia de Enrique y el villano Belial, que tienen esperadas a las autoridades. Sin embargo, se diferencian en que en una el alcalde pide ayuda al héroe (Pedro Guzmán) y en la otra «la autoridad» pide ayuda a un sujeto infame (el chivato); esta diferencia abre la posibilidad de que el villano, en este nivel, no lo sea tanto³⁴.

33. Repitiendo la cita de Frattini y Palmer; estas líneas narrativas y estilos «a la vez convergen en determinados momentos para potenciarse unos a otros» (97)

34. En la página 14 se muestra la primera carilla de la aventura, propiamente dicha, de Pedro Guzmán, donde se



FIGURA 14. P. 54

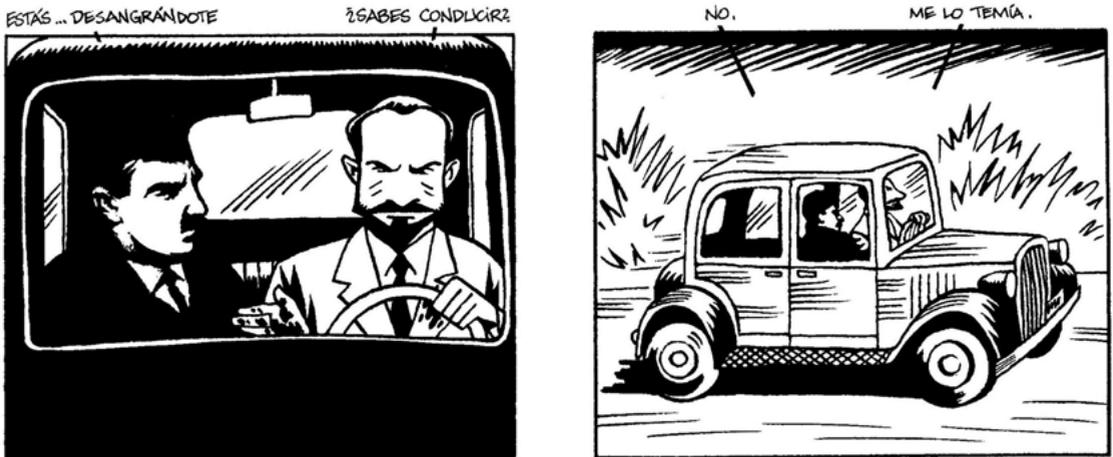


FIGURA 15 P. 39

Más adelante, cuando el asesino es identificado como Bozal, salta de inmediato la similaridad de su nombre con la de Belial. Cuando aparece como personaje en el relato (35), sus orejas puntiagudas y su barba afilada parecen confirmar el paralelo³⁵; más aún cuando Bozal le cuenta a Enrique sobre sus negocios sucios con la

repite las tres viñetas que se había intercalado antes. Eso refuerza la idea de que estaban puestas ahí a propósito para crear vínculos con la historia del asesino en el nivel de Enrique.

35. Estos atributos de ciertas representaciones del demonio conviven en Bozal con su caricaturización como zorro.

penicilina. Este paralelo se mantiene durante varias páginas; hasta que Guzmán logra entrar al escondite de Belial y el comisario logra entrar al de Bozal³⁶.

En la escena en que Bozal y Enrique huyen en automóvil del comisario y la policía, se va imponiendo en las viñetas, a lo largo de esa página, el grafismo del nivel de Guzmán. Las sombras ceden a las líneas sólidas, incluso en el caso de Bozal (que sin embargo mantiene el tipo de deformación caricaturesca del primer nivel). Enrique sigue dibujado como siempre, envuelto en lo que parece una aventura irreal, como de tebeo. Con esta irrealidad se cierra el tercer cuadernillo de *El Artefacto Perverso*, con Enrique y Josita atendiendo a un Bozal herido y con cola de zorro.

Cuando se retoman las aventuras de Pedro Guzmán, en el quinto cuadernillo, después del relato de Bozal, se ha perdido completamente el posible paralelo entre la policía «real» y Guzmán, así como el paralelo entre Bozal y Belial. Los parale-

los con Guzmán van y vienen de Enrique a Bozal. Por ejemplo, la viñeta en que Guzmán se libra de sus ataduras, viene inmediatamente después de la escena en que Enrique se despide de Bozal (58), después de haber logrado evitar a la policía unas páginas atrás (55). Tratando de no sobreinterpretar: Enrique se libra de sus ataduras; ha quedado fuera de peligro. Por otra parte, más adelante, la preparación del atentado suicida de Bozal coincide con la escena en que Guzmán decide morir haciendo estallar la máquina del olvido, llevándose de paso a Belial y sus secuaces. El primer final de la aventura de Pedro Guzmán parece aludir a la muerte de Bozal en la viñeta anterior: todos muertos, el héroe y el villano; lo que corresponde muy bien a la ambigüedad de Bozal.

El segundo final, con Guzmán milagrosamente saliendo de las ruinas, se enfrenta más bien a la viñeta siguiente, con Enrique acodado en la ventana cerrando todo el relato con la palabra «fin». Guzmán sobrevive «para emprender nuevas aventuras»; Enrique sobrevive, punto.

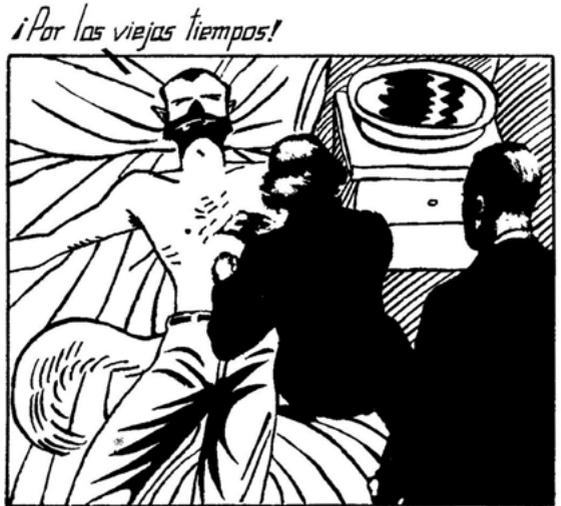


FIGURA 16. P. 40

36. Como parte de este paralelo, por ejemplo:

Guzmán averigua la localización de Belial a la vez que el chivato y el comisario consiguen el dato que les permitirá llegar a Bozal (30).

En una viñeta, Guzmán vigila de lejos la fábrica donde se esconde Belial, en la siguiente el comisario y el chivato vigilan de lejos a Leonardo, el limpia (31).

Guzmán sigue a uno de los esbirros de Belial para ver cómo logra entrar a la fábrica; el Comisario sigue al carro de Leonardo para llegar a Bozal (32-33).



FIGURAS 17 Y 18. P. 64



FIGURA 19 P. 64

Este final, resalta el contraste, como géneros, del tebeo de aventuras de Guzmán y la historieta «negra» de Enrique; el fracaso del paralelo de héroe y villano, con el de policía y criminal. La historieta «negra», incluso en lo gráfico, más cerca de la realidad, está dominada por la ambigüedad moral; la dificultad para establecer dónde está el bien y dónde el mal.

6. MIRADAS SOBRE LA MEMORIA

En general, toda narración (ya sea cuento, novela, película, historieta, etc.), tiene una relación evidente con la memoria. El relato imprime en la mente un recuerdo que es derivado de la experiencia de la lectura. Si éste relato es un cómic, el recuerdo está, además, reforzado por las imágenes. En este sentido, aunque estos sean recuerdos de segunda mano son —de cualquier modo— recuerdos. La lectura no sólo imprime en la mente personajes y circunstancias, les da una forma de existencia, los anima, en el sentido literal de esta palabra: les da vida. De aquí nace la frase «narrar para no morir», que está detrás de las narrativas de la memoria, incluyendo las de la Guerra Civil española. En este sentido básico, por medio de la ficción y la estilización gráfica, *El Artefacto Perverso* construye (recupera/vuelve memorable) el Madrid de los años cuarenta como un espacio oscuro, tenso, difícil, marcado por la escasez y la represión; un espacio habitado por personajes verosímiles, como Enrique o Josita, que sobreviven en ese entorno amenazante, donde la memoria es tanto una liberación como un enorme peligro. Por medio de personajes ficticios como éstos, o como Bozal o Jordi, *El Artefacto Perverso* narra a los derrotados de la guerra, a quienes la Historia ha negado la visibilidad; los narra para que no desaparezcan definitivamente, darles una existencia, al menos en un cómic. Enfrentada al olvido y las deliberadas simplificaciones, esta narración no puede ser más que crítica; los «años de paz tras la Victoria», son años de miedo y silencio bajo la vigilancia del comisario-bulldog³⁷.

En este sentido, Hernández Cava y del Barrio recuerdan lo que Assmann llama la figura del «anticuario»:

Dos almas convivían en el anticuario, la imaginativa y la histórica, que fueron separadas durante el siglo diecinueve en dos discursos diferentes que desde entonces fue dividido por instituciones y géneros. El poeta de la ficción histórica aspiraba a devolver a la vida el pasado perdido mediante un acto de la imaginación; el otro heredero era el historiador, quien restauraba el pasado mediante actos de metódica reconstrucción. Mientras el primero estaba interesado en crear la ilusión de un pasado devuelto de algún modo a la vida, el segundo reconocía su distancia y diferencia (123–24, mi traducción)³⁸.

37. «Felipe Hernández Cava es probablemente uno de los escritores españoles que mejor se ha aplicado a una búsqueda de la memoria, de la colectiva y de la individual, eligiendo rescatar los momentos y las injusticias que, juzga, merecen ser recordadas pese a que la historia las haya ignorado, o quizá precisamente por eso. Y lo hace desde un medio vilipendiado como el cómic, porque sigue siendo en el que más a gusto se encuentra, aunque sepa que eso le resta audiencia y, probablemente, beneficios. Es un compromiso que los lectores no podemos sino agradecerle» (FRATTINI & PALMER, 97–98).

38. «The two souls living together in the antiquarian, the imaginative and the historical, were separated during the nineteenth century into two different discourses that were henceforth divided by institutions and genres. The poet of historical fiction aspired to restore a lost past to life by an act of the imagination; the other inheritor was the historian, who restored a past by acts of methodical reconstruction. While the former was interested in creating the illusion of a past somehow recalled to life, the latter acknowledged its distance and difference» (ASSMANN, 123–24).

A su manera, en *El Artefacto Perverso*, los autores vuelven a reunir ambos discursos: la ilusión de la recuperación de un pasado y el reconocimiento de su distancia y diferencia, mediante la problematización de esa misma memoria. Lo que hace sobresaliente a *El Artefacto Perverso* es precisamente no haberse limitado al «narrar para no olvidar», que puede estar presente en casi cualquier relato. Cada una de las líneas narrativas de *El Artefacto Perverso* trata sobre la memoria de un modo más o menos directo; cada una tiene su propia versión sobre ella, a veces opuesta, al de las líneas que la rodean. La memoria aparece como algo complejo, material de discusión, un tema que confronta al lector de muchas maneras.

Para comenzar, el «narrar para no olvidar» convive con otras posiciones sobre el tema. Una es la que aparece en la reflexión final de Enrique Montero y que compartieron miles de derrotados:

Ya había olvidado ya casi todo. Y de repente.../ Lo único que quiero es vivir ¿Es eso egoísmo, Josita? Ver pasar los días desde la ventana, trabajando horas y horas en hacer unos tebeos que luego leerán unos chavales que creen que el mundo se divide en buenos y malos y que el bien siempre alcanza una recompensa (61).

LO ÚNICO QUE QUIERO ES VIVIR. ¿ES ESO EGOÍSMO, JOSITA?



VER PASAR LOS DÍAS DESDE LA VENTANA, TRABAJANDO HORAS Y HORAS EN HACER LINCS TEBEOS...



FIGURA 20. P. 61

Esta es una situación en lo que la prioridad ya no es resistir sino seguir vivos. Como dice Vázquez Montalbán, Enrique:

no quiere resistir pero tampoco quiere sobrevivir gracias a la traición y desea sobre todo sobrevivir gracias al olvido, a la desmemoria. (...) él trata de afrontar ese riesgo sin perder la dignidad pero también sin perder la vida (4).

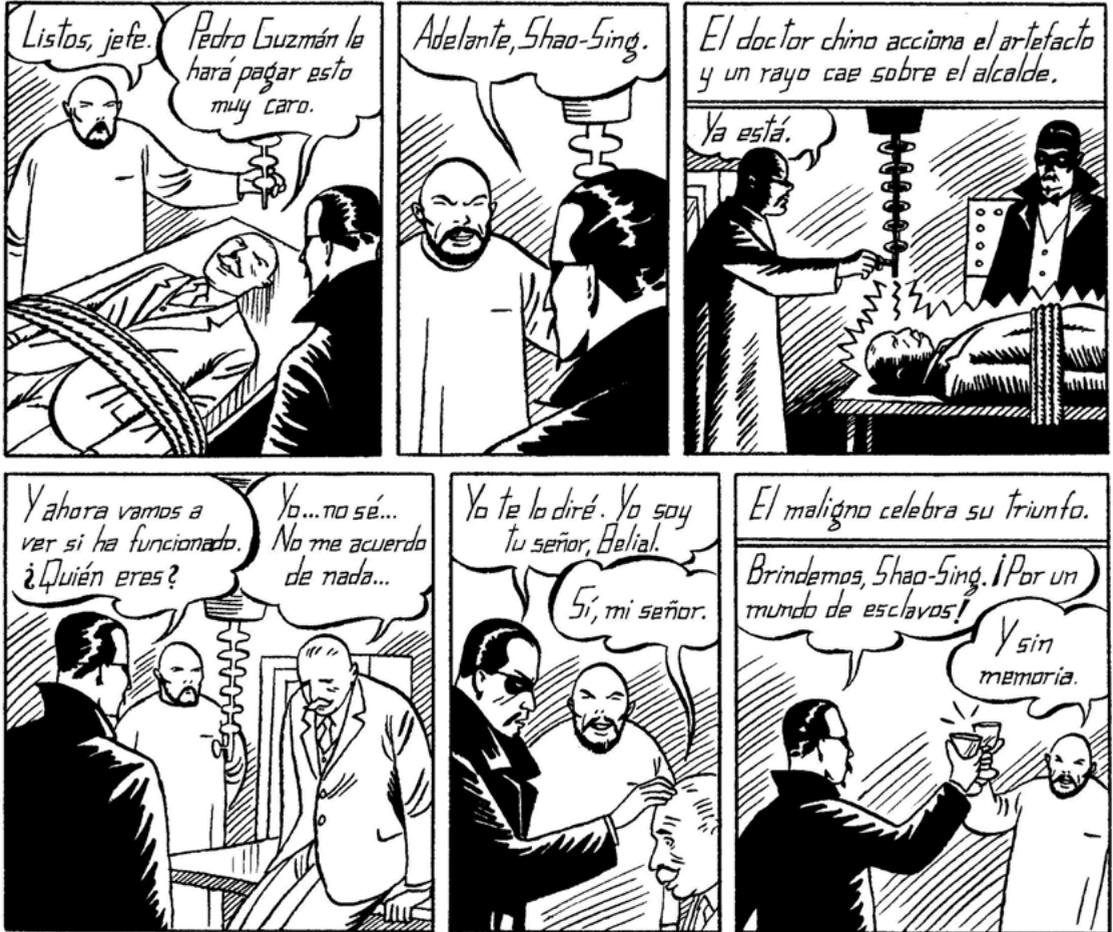


FIGURA 21. P. 25

Así, frente al mencionado «recordar para no morir», esta posición es la de «olvidar para sobrevivir». Olvidar quién fue uno, y que los demás también lo olviden, permite seguir con vida en estas particulares circunstancias.

Esta posición es, sin embargo, cuestionada a su vez por el tebeo de Pedro Guzmán, que afirma decididamente que, aunque el que olvida sobrevive, la pérdida de la memoria convierte a las personas en esclavos. Aplicado al presente de Enrique, esto implica que la gran masa de republicanos que opta por la desmemoria logrará sobrevivir y evitar la cárcel, pero a costa de mantenerse a merced de una dictadura y de soportar durante décadas la violencia impuesta por ésta y el recorte de sus libertades. Enrique, como autor del tebeo, lo sabe. La primera aparición de la máquina que borra la memoria en la historia de Pedro Guzmán es simultánea en el relato a la vuelta de la memoria de Enrique a partir de su encuentro con los guerrilleros.

Incluso en su estado inicial en el álbum, aparentemente olvidado de todo y dedicado a las viñetas de humor, se muestra que Enrique sigue perseguido por «los fantasmas del pasado». Un par de viñetas, que radicalizan el contraste del blanco y negro³⁹, muestran sus sueños o las imágenes que su imaginación le pone delante. En la primera, después de leer en el periódico la noticia del asesinato del sereno, intuye quiénes podrían estar detrás. La viñeta muestra a Enrique de rodillas ante el cadáver del sereno asesinado, un hombre de pie y de espaldas ante el cuerpo le confirma: «Sí, Enrique, soy yo quien le ha matado»(10). Más tarde, cuando Enrique ya está trabajando en la serie de Guzmán, el mismo personaje (sigue sin estar seguro de su identidad), ahora encarándolo pero cubierto con un antifaz y apuntándolo con una pistola, le pregunta «Dime ¿Quién es Guzmán? ¿Tú o yo?» (16). Esto hace más complejo el posible paralelo entre la historia de Enrique y las aventuras de Guzmán. ¿Dónde pone el heroísmo Enrique Montero? ¿En su propia supervivencia o en ese asesino misterioso que continúa la resistencia?.



FIGURA 22. P. 16

Por otra parte, el estilo gráfico del relato de Bozal (sus abundantes blancos y la sensación de inestabilidad del dibujo) revela la condición de la memoria: «...recordar es inseparable de distorsionar y olvidar. Recuperar el pasado es también codificarlo» (Resina 88; mi traducción)⁴⁰. En este relato, los espacios en blanco del olvido que, paradójicamente, hacen visibles de una manera más nítida lo que Manuel

39. Esta radicalización del contraste entre blanco y negro no es muy diferente del que se puede hallar, por ejemplo, en la última viñeta de la página 8, donde no se presenta ningún sueño aunque los contornos de los personajes en blanco y el horizonte de cables producen un efecto de irrealidad en lo que no es más que un paseo por Madrid a la vuelta del cine. De hecho, recuerdan a las imágenes de *El Eternauta* de Oesterheld dibujado por Alberto Breccia: la ciudad irrealizada por los juegos de luces y sombras, amenazante y, a la vez, casi muerta.

40. «For most human beings, remembering is inseparable from distorting and forgetting. To retrieve the past is also to encode it» (RESINA, 88).



FIGURA 23: DISTINTAS CARAS DE JORDI. PP. 43, 46 Y 48, RESPECTIVAMENTE

Vázquez Montalbán llama «las confusas siluetas del pasado» (4). En este sentido, el dibujo en sí ya es un comentario sobre la memoria, sobre la importancia y los límites de la transmisión de los recuerdos. Sobre esto es muy significativa en la narración de Bozal la figura de Jordi, tremendamente variada, reconocible más por su posición en el relato que por su aspecto físico, definido apenas por los pelos parados y la delgadez (ver FIGS. 9, 10, 13, 23 y 24). Simultáneamente, en las imágenes del relato de Jordi, el estilo revela una memoria (doblemente) afectada por el tiempo y que es, además, espacio del delirio.

Finalmente, en *El Artefacto Perverso* se puede hallar otra postura más sobre la memoria (que profundiza sobre la de «escribir para no morir»), que proviene del relato de Jordi en el campo de internamiento de Argelès. Este relato, es necesario recordarlo, proviene en primera instancia de Bozal y es de algún modo una explicación de sus actividades recientes. Bozal herido le dice a Enrique: «lo que te conté el otro día de los negocios...» Enrique lo detiene diciéndole «Déjalo. No quiero saber más» (41); pero Bozal continúa y le cuenta su historia con Jordi.

Como ya mencioné, Jordi iba a volar el tren cargado con las pinturas del Museo del Prado antes de que llegaran a la España de Franco. Agonizando, le contó a Bozal y Amorós: «yo dejé escapar indemne aquel tren... Me apeé en la frontera... y ahora lo tienen ellos» (50). Luego explicó: «El enano me lo impidió». El enano era don Diego de Acedo «El Primo», personaje de una pintura de Velázquez transportada en el tren. En el delirio de Jordi, Diego de Acedo lee y lee unos pliegos. Las viñetas muestran a Jordi, parte del fondo gris, acercándose y asomándose a esos papeles. El episodio se cierra con sus últimas palabras y una viñeta completamente en blanco:

En esas hojas estaba escrita la historia de Argelès y la de Amorós, y la tuya, Matías, y la mía... Era aterrador, pero allí estaba todo escrito. Todo lo que iba a sucedernos. Todo lo que quedaría de nosotros. Hojas y hojas en blanco (51).

EN ESAS HOJAS ESTABA ESCRITA LA HISTORIA DE ARGELÈS, Y LA DE AMOROS...



...Y LA TEIYA, MATÍAS... Y LA MÍA... ERA ATERRADOR, PERO ALLÍ ESTABA TODO ESCRITO.



TODO LO QUE ÍBA A SUCEDERNOS. TODO LO QUE QUEDARÍA DE NOSOTROS.



HOJAS Y HOJAS EN BLANCO.

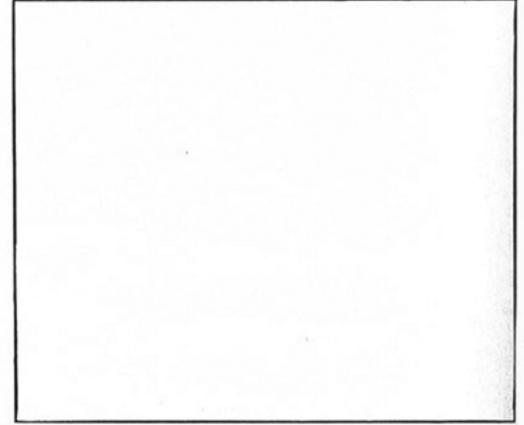


FIGURA 24. P. 52

Esta última frase aparece acompañada por una viñeta en blanco. Un recuadro vacío que es tanto el contenido de los papeles de Diego de Acedo como, probablemente, la muerte de Jordi; la misma viñeta cierra tanto el relato de Jordi como el de Bozal.

La anunciada conexión del relato de Jordi con la decisión de Bozal de embarcarse en negocios sucios no es explícita, pero es deducible. El texto que lee Diego de Acedo resulta una especie de oráculo; memoria del futuro⁴¹. Ese futuro es un

41. Poco antes Jordi decía algo que prefiguraba esto: «Porque así es la historia, Matías: las más de las veces la

vacío para los que perdieron la guerra. No hay destino para ellos, sólo esfumarse, desaparecer; no quedaría nada de ellos. Esta revelación descorazona tanto a Jordi como luego a Bozal y explica sus reacciones posteriores: Jordi no vuela el tren (¿para qué...?). Bozal, por el contrario, se vuelca frenéticamente a la actividad: su voluntad de enriquecerse y hacer mucho ruido, su violencia extrema, son intentos desesperados de *escribir su historia a la fuerza*⁴².

Esas páginas en blanco, también interpelan al lector contemporáneo; lo obligan a constatar que esas páginas siguen vacías⁴³.

7. EL PRESENTE: FOLIOS EN BLANCO

Poner en primer plano el tema del olvido, de la desaparición de los derrotados en la Guerra Civil, es una toma de posición importante tanto hoy como en los años en que se publicó *El Artefacto Perverso*, los últimos del gobierno de Felipe González.

Felipe González escribió que consideraba acertada la decisión de no rescatar la memoria histórica durante la transición española, lo cual ha permitido la reconciliación entre vencedores y vencidos de la Guerra Civil y entre los que sostuvieron la dictadura y los que lucharon por la democracia, aun cuando tal reconciliación se realizara a costa del olvido de lo que fue el golpe militar, la Guerra Civil y el régimen dictatorial que les siguió (Navarro, 1).

En su gobierno (más aún en el siguiente) se prolongó un discurso oficial que propugnaba el olvido de la guerra y la posguerra mediante «la tesis oficial, intencionada y profundamente errónea, de que todos fuimos culpables» (Prados, 2)⁴⁴ o la versión de la Guerra Civil como un periodo de «locura colectiva», lo que «exime colectivamente a la sociedad, pues acepta que todos estaban locos por igual. Se pasa del «todos tuvimos la culpa» al «ninguno fuimos del todo culpables», pues no éramos conscientes y, por tanto, responsables de nuestros actos» (Aguilar Fernández, 285–86). Así, eliminando (por su generalización) la figura del culpable, se

trompeta de Clío toca con sordina» (48). Clío es la musa de la historia, la trompeta que puede acompañar su representación sirve para convocar y para anunciar la proclamación de los hechos de la historia. La sordina, mencionada por Jordi, baja el volumen y cambia el timbre de la trompeta; así, pocos se enteran de lo que ella anuncia. La figura de Clío, además, resuena en la representación de don Diego de Acedo: «Clío aparece representada con un libro empastado en el que está anotando información para la generación siguiente o en el que está leyendo información de una generación previa» (www.memphis.edu/history/clio.htm). En cualquiera de los casos, el vacío de las páginas demuestra la no-escritura de la historia de los derrotados.

42. Aunque el contacto con el dinero y su propia violencia extrema «desheroiza» sus actos.

43. Para una interpretación distinta de esta viñeta en blanco, ver Alsina, p. 222.

44. En *Memoria y olvido de la Guerra Civil Española*, un libro significativamente contemporáneo a *El Artefacto Perverso*, Paloma Aguilar Fernández afirma que «hay reconciliaciones que se vuelven imposibles sin el recurso al olvido, de forma que la amnesia puede cumplir una función equivalente al perdón (amnistía y amnesia tienen la misma raíz). Esto suele ocurrir cuando las ofensas que deben ser perdonadas son tan indigestibles que solo cabe la reconciliación mediante el olvido, como en el caso de la Guerra Civil en la transición española, y tras el reconocimiento de la culpabilidad por parte de quien cometió la ofensa; en nuestro caso son las dos partes en liza quienes piden perdón globalmente por sus agresiones y quienes se reconocen igualmente culpables de lo que ocurrió.» (46–47).

eliminaba la figura de la víctima. La versión de los derrotados, ni siquiera bajo la democracia, encontraba un lugar en la historia oficial. «Mientras España forjaba su posmodernidad (entendida ahí como ultramodernidad), el pasado se convirtió en un país donde los viejos vivieron alguna vez: una irrelevancia» (Resina, 92). Así, afirma Hernández Cava, «a los jóvenes se les negó la memoria de lo que fue el régimen franquista y sus antecedentes». Es decir, a la desmemoria obligatoria de los sobrevivientes republicanos se sumó la desmemoria de las generaciones crecidas desde la transición⁴⁵.

Dice justamente Vinçen Navarro que

La única razón por la cual tal olvido podría moralmente justificarse sería en caso de que los dos bandos del conflicto civil y de la dictadura tuvieran idéntica responsabilidad por lo ocurrido y hubieran realizado la misma cantidad de violaciones de los derechos humanos. Esta equidistancia en la atribución de responsabilidad de nuestro pasado es el argumento más utilizado por las derechas de nuestro país para justificar tal olvido. La realidad histórica, sin embargo, no apoya tal postura. Un bando luchó para destruir la democracia y el otro luchó para instaurarla. La gran mayoría de los perdedores de la Guerra Civil pedían el establecimiento de un sistema democrático (1-2).

El Artefacto Perverso muestra y enfrenta el vacío creado por este olvido, que es el mismo de las páginas de don Diego de Acedo. La propia escritura de esta historia es una propuesta de llenado de esos folios en blanco. Su contenido subraya que los españoles del presente tienen la responsabilidad de llenar esas páginas en blanco. Y que ese «llenar páginas» (ese devolverle la existencia a los derrotados y olvidados) consiste en narrar, pero también en interpretar, y generar reflexiones que se traduzcan en actos.

45. «El olvido ha sido no sólo una gran injusticia, sino también un gran error político, con costes muy elevados, incluyendo el desconocimiento por parte de nuestros jóvenes de nuestra propia historia. Una de las sorpresas mayores que me he encontrado a la vuelta a mi país (del que tuve que irme por razones políticas en 1962) fue el desconocimiento por parte de nuestra juventud de lo que fue la Guerra Civil y la pesadilla y horror del régimen franquista. La juventud española no sabe la historia de su país en los últimos cincuenta años. Y los datos lo muestran. En una encuesta reciente de conocimiento por parte de los jóvenes europeos de su pasado reciente, España y Austria (los dos países que han silenciado su pasado reciente) eran los países donde la juventud tenía menos conocimiento de lo ocurrido en su país durante sus regímenes dictatoriales. En otros países que sufrieron regímenes semejantes, como Alemania e Italia, la juventud fue educada sobre lo que fue el nazismo y el fascismo, y son conscientes de los horrores impuestos por aquellos regímenes. No así España» (NAVARRO, 3).

BIBLIOGRAFÍA

- ALSINA, Jean. «La narración en *El Artefacto Perverso*. Algunas calas en un objeto inagotable». En: ALARY, Viviane (ed). *Historietas, comics y tebeos españoles*. Presses Universitaires du Mirail. Université de Toulouse/Le Mirail, 2002: pp. 210-227.
- AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma. *Memoria y olvido de la Guerra Civil española* Alianza Editorial. Madrid, 1996.
- ASSMANN, Aleida «Texts, Traces, Trash: The Changing Media of Cultural Memory». En: *Representations* 56, Special Issue: The New Erudition (Autumn, 1996), pp. 123-134.
- DEL BARRIO, Federico & HERNÁNDEZ CAVA, Felipe. «El Artefacto Perverso». *Top Comics*, números 6 al 10. Ediciones B. Barcelona, 1995.
- . *El Artefacto Perverso*. Planeta-DeAgostini Comics. Barcelona, 1996.
- CUADRADO, Jesús. *Psicopatología de la viñeta cotidiana*. Barcelona: Glénat, 2000.
- FRATTINI, Eric & PALMER, Óscar. *Guía básica del cómic*. Nuer Ediciones, Madrid, 1999.
- GASCA, Luis. *Los Comics en España*. Barcelona: Lumen, 1969.
- HATFIELD, Charles. *Alternative comics. An emerging literature*. University Press of Mississippi. 2005.
- MARTÍN, Antonio. *Apuntes para una historia de los tebeos*. Barcelona: Glénat, 2000.
- PONS, Álvaro, PORCEL, Pedro & SORNÍ, Vicente. *Viñetas a la luna de Valencia. La historia del tebeo valenciano 1965-2006*. Alicante: De Ponent, 2007.
- RESINA, Joan Ramón. «Short of Memory: The reclamation of the past since the Spanish Transition to Democracy». En: RESINA, Joan Ramón (ed.). *Disremembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Amsterdam, Rodopi, 2000: pp. 83-97.
- SAER, Juan José. *El concepto de ficción*. Planeta. México, 1999.
- SEBALD, W.G. *Los Anillos de Saturno*. Debate. Madrid, 2000.
- SETH (Gregory Gallant). «My Girl Pearl...». En: BRUNETI, Iván. *An Anthology of Graphic Fiction, Cartoons, & True Stories*. Yale University Press. 2006 (solapa).
- VAÑÓ, Eduardo. *Roberto Alcázar y Pedrín. Obra completa*. Barcelona: Carbonell Bartra, 2001.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, Manuel. «La Memoria, esa novela». En: DEL BARRIO, Federico & HERNÁNDEZ CAVA, Felipe. *El Artefacto Perverso*. Planeta-DeAgostini Comics. Barcelona, 1996, pp. 3-4.
- VIDAL-FOLCH, Ignacio. «Políticamente incorrectos». *Viñetas* 6, (Junio 1994). Glénat, p. 62.

**Dossier: Daniel Becerra Romero (ed.),
Historia y Cómic**

15 DANIEL BECERRA ROMERO & SORAYA JORGE GODOY
Un acercamiento didáctico a la primera mitad del s.
xx a través de los cómics

41 CARLOS VADILLO
De la Historia a la Historieta: Yo, René Tardi, prisionero
de guerra en el Stalag 11 B

65 JUAN JOSÉ DÍAZ BENÍTEZ
La mitificación del combatiente en las *Hazañas Bélicas*
de Boixcar

89 MANUEL BARRERO
Nueva mirada sobre la producción editorial de tebeos
durante los años cuarenta

115 JOSÉ JOAQUÍN RODRÍGUEZ MORENO
Peligrosamente bella: el mensaje en las aventuras
de Catwoman durante la edad de oro del cómic estadouni-
dense (1940-1954)

135 M.^A INMACULADA CONCEPCIÓN MARFIL DÍAZ
Luces y sombras de la amazona de cómic Wonder
Woman, la mujer maravilla

149 ÁLVARO M. PONS MORENO
Un retrato de las tipologías sociales de la España
de los años 50 a través de *El DDT contra las penas*

167 ÓSCAR GUAL BORONAT
La España de *Rosas Blancas*

183 ANTONI GUIRAL
Introducción a «la otra» novela gráfica para adultos

227 PEDRO PÉREZ DEL SOLAR
La perversa máquina del olvido: cómics y memoria
de la posguerra en la España de los 90

257 ANTONIO MARTÍN
Apuntes alrededor de la historieta política en la
transición, 1973-1978

297 ARMICHE CARRILLO DELGADO
La historieta como transmisora de ideología: *Es-
paña Una, Grande y Libre* (Carlos Giménez)

315 PABLO DOPICO
Cómics, viñetas y dibujos de la Movida madrileña:
de los setenta a los ochenta, pasando por el Rastro

355 MARIAN DE CABO BAIGORRI
El *manga*, su imagen y lenguaje, reflejo de la so-
ciedad japonesa

377 ROMÁN GUBERN GARRIGA-NOGUÉS
De los cómics a la cinematografía

Miscelánea · Miscellany

403 MIGUEL ÁNGEL GIMÉNEZ MARTÍNEZ
Los inicios de la diplomacia parlamentaria en Espa-
ña durante la Legislatura Constituyente (1977-1979)

417 DAVID RUBIO MÁRQUEZ
La denuncia de prevaricación como forma de des-
gastar a un gobierno: el caso Juan Macías del Real

435 MACARIO HERNÁNDEZ NIETO
ETA y «la resistencia vasca» durante los últimos
años del franquismo en la prensa clandestina del nacionalismo
vasco moderado

451 PAULA BORGES SANTOS
Religião e política no salazarismo: o problema do pa-
trimónio da Igreja Católica e a resolução da «questão religiosa»

Reseñas · Book Review

475 MCKINNEY, Mark (ed.): *History and Politics in
French-Language Comics and Graphic Novels*.
(HUGO FERNÁNDEZ)

479 HOWE, Sean: *Marvel Comics: la historia jamás
contada*. (ADEXE HERNÁNDEZ REYES)

483 Barrero, Manuel (dir.) & López, Félix (coord. ed.):
Gran catálogo de la historieta: inventario 2012. (JOSÉ
JOAQUÍN RODRÍGUEZ MORENO)

485 LARRINAGA, Carlos: *Diputaciones provinciales e
infraestructuras en el País Vasco durante el primer
tercio del siglo xx (1900-1936)*. (RAFAEL BARQUÍN GIL)

489 CAÑELLAS, Antonio (coord.): *Conservadores y tra-
diconalistas en la España del siglo xx*. (CRISTINA
BARREIRO GORDILLO)