

«Esto (no) ha sido». La influencia y el uso de la fotografía en el cómic en español

8

PEPO PÉREZ

UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



La compleja relación entre cómic y fotografía puede rastrearse hasta finales del siglo XIX, con casos como el estadounidense A. B. Frost (1851-1928), que dibujó varias historietas entre 1879 y 1883 bajo el influjo de las series fotográficas de Eadweard Muybridge (Smolderen, 2014: 120). La misma fotonovela, como género comercial, emerge en los años cuarenta a partir del cómic. Este capítulo aborda la influencia y el empleo de la fotografía en el cómic en español, pero antes de examinar los casos de estudio aquí planteados, conviene ofrecer cierta panorámica general.

Cómic y fotonovela, un aire de familia

La emergencia de la fotonovela europea tiene lugar tras la II Guerra Mundial, en el «cruce de caminos» entre dos tradiciones, cine y cómic (Sohet, 1997: 106). Adaptaciones o seudoadaptaciones de películas en viñetas fotográficas, estas narraciones con actores posando incorporaban recursos narrativos que el cómic ya había popularizado: globos y cartuchos de texto, diseños de página, rotulación manual (más tarde se impuso la tipográfica). Se suelen indicar como primeras fotonovelas las publicadas en Italia a partir de 1947 —aunque en México aparecen años antes, como enseguida veremos—, un caso complejo de intermedialidad e hibridación de medios puesto que surgieron como actualización fotográfica de las «novelas dibujadas», de gran éxito hacia 1945-1950

(Baetens, 2013). Estas novelas dibujadas eran cómics que imitaban personajes y argumentos del cine de Hollywood, el cual, tras su prohibición en los países ocupados por Hitler, al acabar la II Guerra Mundial retornó a Europa de manera ubicua, en las pantallas y remediado en formato impreso. Las novelas dibujadas, serializadas en semanarios italianos femeninos como *Grand Hôtel* (1946, con «Anime incatenate», iniciada en su primer número), estaban ejecutadas con aguadas y medios tonos: viñetas de realismo romántico que aspiraban a emular fotogramas del cine sin ser adaptaciones de películas existentes (Baetens, 2019: 12).

La fórmula tuvo éxito, fue copiada y pronto condujo a los competidores de *Grand Hôtel* a adoptar sus propias estrategias: usar fotografías en vez de dibujos. Así, las primeras fotonovelas europeas se publican en revistas femeninas italianas, primero en *Il mio Sogno* («Nel fondo del cuore», 1947) y enseguida en *Bolero-Film*, *Grand Hôtel* y otras, como «traslación» fotográfica de la novela dibujada, ya en sí misma una mezcla de cómic y (seudo)cine novelado. Historias originales en modo melodrama cuyo tema recurrente era el descubrimiento del «amor verdadero» frente a decepciones y desventuras, con secuencias fotográficas de actores posando, como unas jóvenes Gianna Loris (luego Gina Lollobrigida) o Sophia Loren.

Si una fotografía es un índice de la realidad que nos dice «Esto-ha-sido» (*Ça-e-été*), pues nos sugiere que algo real *ha estado allí*, frente al objetivo (Barthes, 2006: 91), en la fotonovela cada fotografía nos revela constantemente su condición de simulacro: literalmente, actores posando ante la cámara. El uso de globos de diálogo es habitual en estas primeras fotonovelas, lo mismo que ciertos efectos dibujados. En los cincuenta, el género se extendió a Francia —en revistas como *Festival* (1949) y *Nous Deux* (1950)— y otros países europeos; también se nutrió de auténticas adaptaciones de películas en fotonovelas que tendieron a la exageración, tratamiento melodramático que puede emparentarse con buena parte del cómic del siglo xx. Para los sesenta la fotonovela era un medio asentado con numerosas cabeceras autónomas y diversos géneros de ficción. V.gr., las «fotostories per adulti» con chicas ligeras de ropa de *Killing* (1966-1969), serie inspirada en antihéroes del *fumetto nero* (cómic negro) italiano como *Diabolik* (1962) o *Kriminal* (1964), lo que señala de nuevo la inspiración de la fotonovela en el cómic. *Killing* fue un éxito internacional y se tradujo en varios países de Europa y Latinoamérica.

Para entonces las fotonovelas se habían extendido desde Italia y Francia hacia Bélgica, España y Portugal. Entre finales de los sesenta y los setenta este género aspiraba a un mayor estatus cultural y prestaba mayor atención a decorados, escenarios y diseños de página; también se generalizaron los encuadres

inusuales y la fotografía en color para competir con la televisión. El auge de la fotonovela como medio popular duró precisamente hasta mediados de los sesenta, cuando la penetración de la televisión afectó seriamente al impacto y circulación del género (Baetens, 2019: 2). Pero aún en 1962 el mediometrage experimental *La jetée*, realizado casi por completo con fotos fijas (aunque usaba *voice-over* y música) se calificaba en los créditos iniciales como «un photo-roman de Chris Marker». El uso provocativo del término en una época en que la fotonovela era despreciada, en particular en medios cinéfilos, indica su relevancia popular; *La jetée* también es uno de los más influyentes ejemplos de su reapropiación en el ámbito artístico. Un género de masas surgido a partir de cómics dibujados que imitaban el cine.

México: las primeras fotonovelas y el «café con leche»

Entre los cuarenta y ochenta del siglo xx, las fotonovelas también gozaron de éxito comercial en Latinoamérica, desde México y Centroamérica a Brasil, Argentina o Chile. En México en concreto tuvieron un gran impacto social, con géneros diversos: romántico, criminal, erótico o aventuras de estrellas de la lucha libre como Santo; en 1976 se publicaban casi catorce millones de ejemplares al mes.¹ En México habían florecido previamente fenómenos como la combinación de fotos, historietas y caricaturas en revistas eróticas de los años treinta (Aurrecoechea y Bartra, 1993: 149-160). O los cómics dibujados al estilo de las fotonovelas, con las que competían en el quiosco, destacando los melodramas escritos por Guillermo de la Parra y/o Yolanda Vargas Dulché, esposos y guionistas, y dibujados por Antonio Gutiérrez para la revista *Lágrimas, risas y amor* (1962-1995), semanario donde se publicaron series tan populares como *Amor en Oriente* (1963) / *El pecado de Oyuki* (1975-1977) o *Rarotonga* (1973-1979). En realidad, igual que en Italia, primero hubo cómics de pretensión fotorrealista —dentro de la creciente orientación al público adulto de los pepines² durante los últimos treinta y cuarenta (Bartra, 2001: 79)— y después, en su estela, se generalizaron las fotonovelas.

1 13.706.000 (Herner, 1979: 115).

2 *Pepín* (1936-1954) fue un semanario mexicano de historietas de tanto éxito que su



Fig. 1. Carlos del Paso y Antonio Gutiérrez, *Don Proverbio: Marinka*, en la revista *Pepín* (1947-1948). Reproducido en el Catálogo de historietas de la Hemeroteca Nacional de México <<https://pepines.iib.unam.mx/serie/248>> [26 de marzo de 2022].

a la realidad, en blanco y negro por supuesto, y lo mismo ocurre en la prensa ilustrada (Aurrecoechea y Bartra, 1993: 183). Así, el medio tono resultaba ideal tanto para explotar en la imprenta el rotograbado como para que las historias resultasen más verosímiles. «Se comentaba que parecían fotografías», recordaba Ramón Valdiosera (Aurrecoechea y Bartra, 1993: 192). De ahí a realizar historietas con auténticas fotografías había poco trecho, y con esa aspiración verista se empiezan a generalizar los «fotomontajes» (fotonovelas) en 1943, adelantándose varios años a los italianos (Herner, 1979: 25).³

nombre se tomó como genérico para las revistas de historietas, pepines, como el *TBO* lo fue para los tebeos españoles.

3 Existen fotonovelas mexicanas previas, desde 1898, piezas sueltas y breves normalmente, sin globos de diálogo y a veces con didascalias al pie. Armando Bartra indica como primera fotonovela (se refiere a nivel mundial) a *La herencia maldita*, de Estudios Otero, una serie criminal que empieza a publicarse en 1936 en el semanario *Sucesos para todos* y que ya emplea globos de diálogo, retoques y líneas dibujadas de movimiento (Bartra, 1999: 45, 48).

El mencionado Antonio Gutiérrez (1920-2006) había llegado a Ciudad de México con 16 años y lo puesto desde San Luis Potosí; pronto se incorporó a Artistas Unidos, un estudio humilde fundado por Ramón Valdiosera que al comienzo le sirvió de vivienda y donde los principales modelos historietísticos eran estadounidenses (como para tantos moneros de la época): Harold Foster, Alex Raymond, Milton Caniff. A partir de ellos Gutiérrez desarrolló un personal dibujoseudofotográfico que combinaba sabiamente la impresión realista con recursos simbólicos y caricaturescos, en series como *Don Proverbio* (1941-1948), melodrama moralizante publicado en la revista *Pepín* que contó con guiones de Carlos del Paso (luego de Yolanda Vargas Dulché) [Fig. 1]. Con su dibujo de realismo estilizado, ejecutado con acuarelas y carboncillos, Gutiérrez se convirtió en el maestro del medio tono, llamado «café con leche» por la impresión en tinta sepia, un estilo predominante en el cómic realista mexicano hasta los años ochenta. En los cuarenta la fotografía y el cine eran sinónimos de fidelidad



Fig. 2. Izquierda: José G. Cruz, *Encrucijada*, en la revista *Pinocho* (1943). Derecha: Ramón Valdiosera e Ignacio Sierra, *Pokar de ases*, en *Pinocho* (1943). Reproducidos en el Catálogo de historietas de la Hemeroteca Nacional de México <<https://pepines.iib.unam.mx/serie/590>> <<https://pepines.iib.unam.mx/serie/749>> [27 de marzo de 2022].

Es llamativo aquí el eurocentrismo del relato histórico. Aún hoy numerosas fuentes, incluso académicas, señalan como primera fotonovela «sin duda» (Baetens, 2017: 9) a la italiana «Nel fondo del cuore» (1947), pero en México habían comenzado a generalizarse años antes, en 1943.⁴ Son secuencias fotográficas de actores con globos de diálogo, cartuchos narrativos, líneas de movimiento y otros retoques dibujados; fotonovelas que Aurrecochea y Bartra consideran «una ampliación del lenguaje del cómic, desarrollada por moneros⁵ profesionales que encuentran en el *collage* fotográfico una fructífera extensión de la pluma y el pincel» (1993: 194). La intención era introducir verismo en historias pensadas para lectores adultos y ahorrar tiempo de producción; la competencia comercial entre revistas hizo el resto [Fig. 2].

La paternidad de los primeros fotomontajes mexicanos se la disputan Ramón Valdiosera, que en 1943 realiza *Pókar de Ases* para la revista *Pinocho*, y José G. Cruz, que por las mismas fechas publicaba series fotográficas como *Remolino* y *Tango* en

4 Véanse Pepines. *Catálogo de historietas de la Hemeroteca Nacional de México*, <<https://pepines.iib.unam.mx>>; en concreto, entre otras series: Cruz 1943, Cruz 1943b, Valdiosera y Sierra 1943.

5 En México se denomina moneros a quienes realizan caricaturas e historietas.

las páginas de *Pepín*. En todo caso lo cierto es que a partir de ese año la nueva técnica es adoptada también por historietistas como Francisco Flores, que comienza a intercalar fotografías entre las viñetas dibujadas de *Gitanillo*, serie taurina publicada en *Pepín* (Aurrecochea y Bartra, 1993: 194-195).

En concreto, José Guadalupe Cruz (1917-1989) y sus asistentes realizaron imaginativos fotomontajes de «arrabal» (crimen-romance) o de aventuras del luchador Santo, el Enmascarado de Plata; híbridos entre el cómic y la fotonovela «pura» que crearon escuela y fueron adaptados a cine y radio. Viñetas fotográficas y viñetas dibujadas en la misma página, rostros fotografiados sobre cuerpos dibujados, fotos de cuerpo entero con fondos dibujados, a veces combinadas con recortes, grabados antiguos y otros materiales apropiados. El resultado se alejaba de las pretensiones realistas iniciales hacia un antinaturalismo casi «surrealista».

Mientras esto sucede en el mundo del fotomontaje, los dibujantes que cultivan el medio tono, como Antonio Gutiérrez, se esfuerzan por darle verismo a sus viñetas. El resultado son revistas de historietas donde las series fotográficas parecen dibujadas y los dibujos semejan fotografías. La paupérrima impresión de los pepines hace el resto, homogeneizando los preciosismos del pincel y del *collage* en plastas borrosas y sepías donde las diferentes técnicas resultan indiscernibles (Aurrecochea y Bartra, 1993: 198).

La paradoja es que en los pepines de los cuarenta una historieta como *Don Proverbio*, dibujada por Antonio Gutiérrez, resulta «más naturalista y fotográfica que las fotocomposiciones de Cruz» (Bartra, 1999: 49).

México: *Los agachados* de Rius, pionero del ensayo gráfico

Un caso diferente es el del mexicano Rius (Eduardo del Río, 1934-2017), que yuxtapuso dibujo y fotocollage con intención didáctica y documental en *Los agachados* (1968-1977). Esta serie surgió debido a los problemas con su editor en su anterior cabecera, *Los Supermachos* (1965-1967), tebeos dibujados semanales, grapados y en color ambientados en el pueblo imaginario de San

Garabato, una colección inspirada por *La familia Burrón*, de Gabriel Vargas, *Los Supersabios*, de Germán Butxe, y *Pogo*, de Walt Kelly. En la aldea de San Garabato, Rius escenificó en clave humorística problemas sociales de México como la pobreza, la represión política o la corrupción, alcanzando unas ventas semanales de unos 250.000 ejemplares, lo que implicaba alrededor de un millón de lectores por número (Sánchez González, 2017). El editor de *Los Supermachos*, Octavio Colmenares, alegó presiones del Gobierno para pedirle a Rius que moderara el tono de crítica política; luego comenzó a cambiarle textos sin permiso. Para el autor, el éxito de la serie radicaba justo en eso (Rius, 2005: 10). Cuando el monero, con la idea de buscar otro editor menos conservador, le comunicó que renunciaba, descubrió que Colmenares le había despojado de *Los Supermachos*, registrando el título de la serie y encargando su continuación a otros autores que rebajaron el tono; la letra pequeña del contrato de Rius le impedía publicar los personajes, registrados a su nombre, con otra editorial. Así, tras realizar 101 números, diversas protestas y un pleito judicial infructuoso, Rius hubo de crear nuevos personajes con otro editor.

Lo hizo en la serie *Los agachados*, nuevo tebeo semanal a color con tiradas de 250.000 copias (Mansilla Torres, 2017: 48), cuyas historietas se enfocaron pronto hacia el comentario humorístico de toda la historia de México (algo parecido haría Forges en España con su *Historia de aquí*, ya en los años ochenta). Al principio *Los agachados* seguían siendo enteramente dibujados, pero Rius comenzó a introducir algunas fotografías para apoyar las alusiones a la realidad y la historia. Con el tiempo, la serie evolucionó a algo aún más innovador:

[...] el nuevo editor me garantizaba algo que no había tenido con el anterior: libertad absoluta sin llegar al suicidio. Con *Los Agachados* la historieta se enfocó más a un lenguaje didáctico y politizador, manejando temas que eran tabú en los medios, como la religión, Cuba, las luchas de liberación, el marxismo y la corrupción oficial, por dar algunos ejemplos. También me permití manejar elementos gráficos diferentes y nunca usados en el cómic como grabados antiguos, fotografías, dibujos ajenos, recortes de prensa y cosas así. Eso —creo— le dio una personalidad nueva a la historieta y la volvió *diferente* a *Supermachos* (Rius, 1995: 161).

En el cómic sí se habían usado previamente grabados y fotos intervenidas con fines humorísticos, como en los casos de *La ametralladora* y *La codorniz* o en revistas satíricas estadounidenses dirigidas por Harvey Kurtzman como *Humbug* (1957-1958) o *Help!* (1960-1965), aunque puede que Rius no las conociera. Sí es cierto que no se habían empleado en formatos «monográficos»

tan extensos, un tebeo completo, pues cada cuadernillo «temático» de *Los agachados* tenía 24 páginas. Rius tiene razón cuando afirma:

Ya no era la clásica historieta que desarrolla una trama y narra una historia. Era otra cosa, no sé si buena o mala, pero al menos diferente de todo lo que se había hecho en el mundo de la historieta. Y por los resultados y la respuesta del público, me parece que el «nuevo» género que había resultado tuvo éxito y empezó a ser copiado e imitado hasta fuera de México (1995: 161).

Los agachados giró así desde la historieta narrativa tradicional hacia el ensayo gráfico de no ficción, y en esto Rius es un pionero en el cómic mundial.⁶ Sus viñetas dibujadas se combinan sin jerarquía con fotografías, grabados y dibujos ajenos, a menudo intervenidos con bocadillos y textos de apoyo para articular información y opinión; el tono predominante es didáctico y a veces panfletario.

Cada número de *Los agachados* se dedica a un tema distinto de actualidad, y se trata con un tono expositivo y pedagógico —condimentado con humor, claro— y con una diversidad de técnicas gráficas que incluyen la apropiación de fuentes ajenas. Rius, que es, entre otras cosas, un erudito de lo artístico y de lo literario y que posee un enorme archivo documental, echa mano de todo lo que le viene bien para reproducirlo, modificarlo y mezclarlo con sus propios textos y dibujos en un discurso ensayístico que creo que todavía no ha sido asimilado por la vanguardia comiquera actual, aún demasiado lastrada por la servidumbre a la ficción, la representación y el «entretenimiento» (García, 2010b).

Los temas serán cada vez más diversos: política, religión, arte, economía, deportes, filosofía, sexo, racismo, divulgación científica, ecología, defensa del socialismo; denuncia del imperialismo, de la corrupción o de la represión política. El propio Rius, amenazado previamente, fue víctima de un intento de secuestro y, en enero de 1969, de una detención ilegal para simular su asesinato, un «aviso» para que dejara de criticar al gobierno y al ejército mexicanos. *Los agachados* continuaría hasta 1977 (310 números); a partir de cierto momento, los temas monográficos aparecían en portada: «La discriminación en México», «Los homosexuales», «El fracaso de la ‘revolución mexicana’», «Franco y

⁶ Previamente, Rius había publicado su primer ensayo gráfico, *Cuba para principiantes* (1966), también el primero de sus posteriores libros de cómic temáticos «para principiantes», novelas gráficas *avant la lettre*.



Dios, S.A.», «Los vascos», «Esa idiotez llamada moda» [Fig. 3], etc. Como indica Merino, es un tipo de historieta que ya no desarrolla una trama:

Fig. 3. Rius, «Esa idiotez llamada moda», en *Los agachados* nº 279 (1976).

Ahora la temática la fabrica una realidad sobre la que los personajes meditan. El didacticismo historietístico de Rius no es como el cubano, que está enfocado sobre todo hacia un público infantil. A Rius le interesa utilizar los cómics como vehículo educativo para los adultos. Su manera de narrar con viñetas inaugura un nuevo tipo de novela gráfica que se recoge en sólidos libros enfocados a explicar diversos temas: desde los políticos hasta los de carácter nutricional (2003: 236).

Rius se convierte en uno de los intelectuales populares más importantes de México; su prolífica obra, con más de cien libros, configura un nuevo estilo de cómic político de gran fuerza didáctica ideológica que genera escuela en el


cómic latinoamericano (Merino, 2003: 238). Hasta el Subcomandante Marcos declaraba a la prensa en 1994 que entre sus primeras lecturas políticas estuvieron *Los agachados* y *Los Supermachos* (reproducido en Rius, 2008: 278). En España, el modelo de *Los agachados* puede reconocerse en autores como Alfons López y la revista *Butifarra*, y el de *Los Supermachos* en Trallero con su serie *Las tierras del señorito* para la revista *El Jueves* (García, 2010b).

España: del franquismo a la Transición y la Movida

La ametralladora (1937-1939) fue un semanario de humor gráfico creado e impreso durante la Guerra Civil española por instituciones del bando rebelde. Pensada para los soldados del frente, al comienzo fue una publicación de propaganda destinada a ridiculizar al adversario republicano y ensalzar el ideario del Movimiento Nacional, pero luego giró hacia el humor absurdo, en sintonía con las vanguardias de la época, de la mano de Miguel Mihura (1905-1977). Director artístico, redactor y dibujante en *La ametralladora*, Mihura se desmarcó en su línea editorial de la propaganda franquista, lo que provocó críticas falangistas y choques con la censura (tras la Ley de prensa de 1938 de Serrano Suñer). Uno de los recursos empleados en esta revista por Mihura o Tono (Antonio Lara, 1896-1978) fue descontextualizar fotografías —Mihura tuvo acceso a un amplio fondo documental fotográfico (Llera, 2007: 120)— con pies de texto o diálogos que tergiversaban humorísticamente el sentido de las imágenes, algunas de ellas retocadas para darles un aspecto caricaturesco. El recurso de acompañar fotos con textos disparatados que provocaban un extrañamiento cómico fue también frecuente en el semanario que fundó después Mihura, *La codorniz* (1941-1978), donde dibujantes como Tono o, especialmente, Enrique Herreros (1903-1977, colaborador en la última etapa de la *La ametralladora*) practicaron el fotocollage con dibujos en las portadas de la revista. De hecho, las cubiertas de Herreros a base de collages con fotos y dibujos se convirtieron en marca de estilo de *La codorniz*.

Ya en la España del tardofranquismo y la Transición democrática, revistas satíricas y de humor político como *Por favor*, *Muchas gracias* o *El Papis* usaron combinaciones de fotografías con elementos dibujados, sobre todo en portada, como recurso humorístico. En el caso de la «revista satírica y neurasténica» *El*

Papus (1973-1987), el fotocollage con bocadillos rotulados manualmente se convierte desde su primer número en marca de la casa, en parte por influencia de la revista francesa *Hara-Kiri* (1960-1989) —con sus portadas y fotonovelas interiores del Professeur Choron— y en parte como reclamo erótico. Para algunos autores de *El Papus*, los «destapes» femeninos⁷ en esas portadas intervenidas y en las fotonovelas interiores («Papunovelas», una de ellas motivó el primer secuestro judicial de la revista en enero de 1975) suponían la garantía de ventas⁸ que permitía calzar la crítica política contra las estructuras franquistas, religiosas o capitalistas; para el poder de la época, el erotismo era la excusa para censurar y sancionar reiteradamente a las publicaciones por sus contenidos políticos (Vilches, 2020: 51). Como es sabido, la revista sufrió un atentado terrorista en 1977 con paquete bomba, reivindicado por el grupo ultraderechista Triple A, que mató al conserje del edificio.

Por su parte, Luis García (Puertollano, 1946), uno de los autores del *boom* de cómic adulto de la Transición, practicó po de historieta dibujada con base fotográfica en series como *Las crónicas del Sin Nombre* (1973-1980), realizada con el guionista Víctor Mora para la revista francesa *Pilote*,⁹ en *Etnocidio* (1977-1979), con guiones de Felipe Hernández Cava, y, en solitario, en *Nova-2* (1981-1982). Concebida bajo la influencia del hiperrealismo pictórico de los setenta y el «desencanto» de la izquierda española al final de la Transición, *Nova-2* partía de una premisa fantástica para girar pronto hacia preocupaciones metalingüísticas sobre «la dialéctica autor-obra y autor-realidad» (Lladó, 2001: 123), desarrollando ideas apuntadas en «Love Strip» (1974), historieta de *Las crónicas del Sin Nombre* que contó con la colaboración de Carlos Giménez. En estos cómics García experimentó con el collage y otras técnicas; una de ellas fue tomar fotografías, a veces de colegas y personas de su entorno, para dibujar a partir de ellas. Hay aquí una identificación entre temas adultos y representación fotorrealista, pero también algo de «fotonovela dibujada»; García, de hecho, había sido actor en auténticas fotonovelas a finales de los sesenta.

7 El sexismo de *El Papus* ha sido analizado en Iranzo y Gómez, 2020.

8 *El Papus* gozó de éxito comercial en esos años, líder de las revistas de humor en España con tiradas entre 100.000 y 200.000 ejemplares, superando a publicaciones de información general como *Triunfo*. Su mayor difusión fue en marzo de 1976, con una tirada de 236.000 ejemplares, de los que se difundieron 213.182, justo antes de la segunda suspensión administrativa del semanario, de cuatro meses (datos en Iranzo, 2014).

9 *Chroniques de l'innomé*, inédita casi por completo en España hasta su traducción en un álbum (Toutain Editor, 1978); la historieta «Love Strip», de la misma serie, se había publicado antes en *Bang!* (n.º 12, 1974). Nueva Frontera reeditó algunos episodios en la revista *Totem*, y completa en un álbum de 1982.

Creadores señeros del *comix underground* barcelonés y la Movida madrileña acudieron también a la fotonovela. En declive como género comercial desde finales de los sesenta, parecía el momento para revisarlo desde posiciones irónicas contraculturales o posmodernas, un poco como había ocurrido con las fotonovelas caseras del fanzine neoyorquino *Punk* (1976-1979).¹⁰ Es el caso de dos fotonovelas publicadas en la revista de cómic para adultos *El Víbora*: «La Caperucita Encantada en el Bosque Rojo» (1980), delirante fotomontaje con guion de Nazario realizado en los bosques barceloneses de La Floresta que incluía princesas, violadores y una Caperucita «*queer*»; y «Toda tuya» (1982), con guion y dirección de Pedro Almodóvar y fotografías de Pablo Pérez Mínguez, protagonizada por Patty Diphusa (encarnada por Fabio «McNamara») y publicada el mismo año que el cineasta estrenaba *Laberinto de pasiones*.

La novela gráfica española y la fotografía

En 1997 aparecía una de las obras precursoras de la novela gráfica en España, *Un largo silencio*. Las memorias de Francisco Gallardo Sarmiento (1909-1997) como oficial republicano durante la Guerra Civil española, narradas en texto literario tipográfico, eran iluminadas con dibujos e historietas por su hijo, Miguel Gallardo (1955-2022). El peculiar diseño del libro evocaba un cuaderno de los años cuarenta, e incluía algo infrecuente entonces en el cómic: tras el prólogo, una doble página incluía fotografías y documentos personales para demostrar la veracidad de la historia y sellar el pacto autobiográfico (Mitaine, 2012: 158). Aún más significativo es el final [Fig. 4].

Tras la narración de los horrores de la guerra, las penurias en los campos de refugiados en Francia y el humillante retorno a la España franquista, la «nueva etapa» de Francisco Gallardo se inicia cuando «ocurrió el suceso más feliz de mi vida y que la cambió por completo: conocí a la que había de ser mi MUJER».

10 Los ochenta también vieron un *revival* de la fotonovela comercial en una revista clásica del cómic británico, *Eagle*, con las series *The Invisible Boy* (1982-1983), escrita por Scott Goodall con fotografías de John Powell, y *Doomlord* (1982-1989, traducida en España como *Exterminius*), serie de ciencia ficción creada por Alan Grant y John Wagner, realizada como fotonovela en una primera etapa; a partir de 1983, como cómic dibujado por varios autores.



Fig. 4. Francisco Gallardo Sarmiento y Miguel Gallardo, *Un largo silencio* (1997).

El texto aparece iluminado con un dibujo que representa, demacrado, a Francisco Gallardo («Yo, al terminar la guerra», dice el pie). En la página de al lado, solo una fotografía con este pie: «Lola, mi mujer» (Gallardo Sarmiento y Gallardo, 1997: 58-59). La nueva vida del protagonista tras la guerra, pues, se resume con una foto de su futura esposa, madre de Miguel Gallardo. El individuo es constituido en el espacio de la familia mediante la mirada (Hirsch, 1997: 9); en este caso, particularmente, la del hijo. «Para representarse a sí mismo completamente», indica Nancy K. Miller, «el hijo debe representar a su madre» (citada en Hirsch, 1997: 17).

El recurso de incluir fotografías como extras finales será incorporado en cómics de otros autores españoles,¹¹ y la nueva edición ampliada de *Un largo silen-*

11 Como la trilogía de memoria familiar de Jaime Martín *Las guerras silenciosas* (2013), *Jamás tendré 20 años* (2016) y *Siempre tendremos 20 años* (2020), tres novelas gráficas en formato de álbum francobelga (se publicaron antes en Francia, por Éditions Dupuis, que en España). Martín (Barcelona, 1966) forma parte de la «diáspora de historietistas españoles» (Jiménez Varea, 2021) porque, tras una larga trayectoria publicando en España, particularmente en *El Víbora*, tras su cierre buscó trabajo en la industria francobelga (su primer álbum con Dupuis data de 2008).

cio en 2012, un momento en que la novela gráfica española se ha consolidado, incluirá un verdadero álbum familiar de fotos de Francisco Gallardo.

La fotografía muestra; el dibujo testimonial evoca, una síntesis cuya pretensión es: «sucedieron cosas *como estas*» (Sontag, 2010: 46). El contraste entre dibujos y fotos supone una antinomia entre la *invención* que implica todo dibujo y el índice de la realidad que implica toda fotografía. El caso más relevante en la novela gráfica de tensión entre esos dos sistemas de representación acaso sea *Le photographe* (2003-2006), de Didier Lefèvre, Emmanuel Guibert y Frédéric Lemercier, construida a partir de las fotografías y recuerdos del reportero gráfico Lefèvre sobre una expedición de Médicos Sin Fronteras en el Afganistán de 1986, durante la invasión soviética. Su testimonio sobre los desastres de esa guerra —su memoria— se representa en las viñetas dibujadas por Guibert, narradas en primera persona y en el tradicional presente continuo del cómic. Pero entre ellas se intercalan las fotografías de Lefèvre, el pasado, huella indicial de que todo aquello sucedió realmente. El conocimiento mediante fotografías fijas tiende a ser una suerte de sentimentalismo, cínico o humanista, no ético o político (Sontag, 2009: 33), elementos que puede añadir un texto complementario, aquí en las viñetas dibujadas. La secuencia del cómic, que implica presencia simultánea de imágenes en la página, invierte los términos habituales de iconicidad: paradójicamente, las fotografías y contactos de Lefèvre (en blanco y negro, que estilizan de manera antirrealista), al situarse junto a los dibujos subjetivos e imaginarios de Guibert (viñetas en color con un estilo de línea clara realista; *Le photographe* podría verse como un *Tintín* para adultos), parecen más *irreales* que las viñetas dibujadas, cuestionando la aparente realidad fotográfica frente a la ficción del dibujo.

El impacto de *Le photographe* en ciertos autores españoles no tardaría en hacerse notar. En septiembre de 2006, Juanjo Sáez (Barcelona, 1972) comienza en la revista *Rockdelux* su serie *Hit emocional*, cómic experimental de memoria musical, familiar y autobiográfica. La inaugura con una historieta que relaciona el *look* juvenil de su padre con el de Alex Kapranos, cantante de Franz Ferdinand [Fig. 5]. «Mi padre de joven era un tío *cool* como Kapranos. Le gustaba bailar el rock, y en el barrio lo rechazaban por ‘moderno’» (Sáez, 2015: 43). El autor dibuja con un minimalismo de apariencia naïf y monigotes sin rostro, y usa el color para las viñetas del presente; en grises, las del pasado. La historieta se abre y cierra con sendas fotos juveniles del padre de Sáez en blanco y negro, tomadas en el barrio humilde de Barcelona donde creció, El Buen Pastor. El contraste entre la textura fotográfica y el dibujo es acusado; una línea a mano alzada enmarca la última foto para integrarla en el conjunto. «No me gustan Franz Ferdinand. Son unos antiguos. Pero me recuerdan a mi padre y eso me

encanta» (Sáez, 2015: 43). Entrevistado para este ensayo, el autor explica:

Recuerdo el impacto que nos causó *El fotógrafo* cuando lo vimos en un stand del Festival de Angulema de 2004, en la edición francesa. Primero de rechazo, esa mezcla de viñetas dibujadas con fotos nos parecía muy fea. Ya cuando lo leí al año siguiente, en la edición española, comprendí el sentido; creo que *El fotógrafo* abrió una puerta que nos autorizó a hacer eso.¹² Las fotos de mi padre joven las usé en ese primer *Hit emocional* con cierto sentido testimonial, para anclar la memoria. También coincidió con que había conseguido todas esas fotos suyas en una cajita; no tengo ni idea de quién se las hizo pero son de mucha calidad profesional. Para narrar, dibujo, y para indicar que «esto sucedió de verdad», foto. Mientras no muestre acción, la fotografía funciona en un cómic. Pero si hay secuencia, ostras, con fotos se ve estático, ortopédico, como en una fotonovela (Sáez y Pérez, 2021).



Fig. 5. Juanjo Sáez, *Hit emocional*, en *Rockdelux* nº 243 (2006).

En otras historietas de *Hit emocional*, Sáez acude al uso combinado de fotografía y dibujo para enlazar recuerdos musicales y autobiográficos con el documento de aquello que estuvo frente a la cámara. También emplea capturas de un viejo videoclip en YouTube con cierto efecto cómico en su historia sobre la banda Obús, o fotos de Moscú y Putin para relacionar un viaje del autor a Rusia con la canción «O Superman (For Massenet)» (1981) de Laurie Anderson. En el *Hit emocional* que alude a «Mediterráneo» (1972) de Serrat, una foto de la orilla del mar *continúa* entre las viñetas, dividida por marcos manuales; el

12 El autor de estas líneas también empleó fotocollages en historietas realizadas en solitario entre 2009 y 2016 para las revistas *El Estafador* (diversas colaboraciones) y *Rockdelux* (sendas historietas de 2016 sobre el fallecimiento de David Bowie y Prince, respectivamente), y junto con Santiago García en una historia breve sobre el movimiento 15-M «Spanish Revolution #2: Barcelona» (2011). Los modelos inspiradores fueron *Le photographe* y dos novelas gráficas de Eddie Campbell, *The Fate of the Artist* (2006) y *The Lovely Horrible Stuff* (2012), todas por su uso de la fotografía en combinación con el dibujo de cómic.



Fig. 6. Rayco Pulido, *Sin título* (2008-2011) (2011).

texto superpone recuerdos de la infancia del autor, a modo de poesía gráfica. En otra historieta un monigote dibujado sin rasgos vuela sobre paisajes fotográficos, un poco como en el posterior *Monologues for Calculating the Density of Black Holes* (2009), de Anders Nilsen, que Sáez no conocía hasta ahora.

En el prólogo en viñetas de su novela gráfica *Yo* (2010), Sáez interpela al lector para explicarle la intención del libro. Su autorretrato es otro monigote dibujado; de fondo, fotos de su estudio. Por esos años usaba fondos fotográficos con dibujos superpuestos en sus colaboraciones para la revista satírica digital *El Estafador* y en escenas de la serie animada *Arròs Covat* (2009-2012), creada por Sáez. El autor sigue explicando:

Eso es diferente, algo más punki que otra cosa. Para intentar salirme de la «academia», que es algo que siempre me ha interesado. Si tengo una foto que puedo

usar de fondo, para qué voy a dibujarlo. En estos casos es más una cosa mía de jeta, patillera, de morro, que conceptual. También he usado dibujos con fotos de fondo en alguna campaña publicitaria porque al cliente le gustó el recurso tras verlo en *Arròs Covat* (Sáez y Pérez, 2021).

Pero en su empleo de fondos fotográficos quizá hubo otra influencia más profunda, procedente del *comic book* de superhéroes:

Creo que los primeros collages con fotos que vi en un cómic, de niño, fueron los de Kirby, los de la Zona Negativa, en el álbum *El vástago de Los 4 Fantásticos*.¹³ Era algo *megaloco* pero integrado. Puede que el recurso lo sacara también de ahí, inconscientemente (Sáez y Pérez, 2021).

La fotografía reaparece, con otros usos y formas, en varias novelas gráficas experimentales de autoría española. *Sin título (2008-2011)* (2011), de Rayco Pulido (Telde, 1978), «no es tanto una historia como una crítica a una historia» (García, 2011: 86), un poco como el filme *Adaptation* (2002), dirigido por Spike Jonze con guion de Charlie Kaufman. La razón es que Pulido incluye una historia dentro de la historia, «Pie de trinchera», un *thriller* con temas sociales —inmigración clandestina, violencia de género, corrupción en la Guardia Civil— contado de manera convencional en viñetas dibujadas. Sin embargo, la narración es interrumpida a veces por una fotonovela¹⁴ protagonizada por el propio autor, su «novia» y un «analista de guiones» que critica la construcción de «Pie de trinchera» [Fig. 6]. Dicha crítica parte de fórmulas de manual de guionista, tan cuestionables como los trucos narrativos de ficción de «Pie de trinchera». En una última pirueta, lo que parece «real» por el índice de las fotografías, la fotonovela, resulta también ficción (representada por Rayco Pulido, Inés Álvarez y Manuel Henríquez, fotografiados por Luis M. González Cruz). La portada resume visualmente el concepto: un collage con el protagonista de

13 Se refiere a «Let There Be... Life!», en *Fantastic Four Annual* nº 6 (1968), de Stan Lee y Jack Kirby, traducido en el álbum *El vástago de Los 4 Fantásticos*, Madrid, Montena, 1981. Kirby usó el fotocollage en sus tebeos de superhéroes a partir de 1964, en viñetas y páginas puntuales, a veces en cubierta, en las series Marvel *Fantastic Four* y *The Mighty Thor*, y después, en los primeros setenta, en colecciones DC como *Superman's Pal Jimmy Olsen* y otras.

14 La trama metaficcional, fotografiada, fue pensada al principio para ser dibujada también, aunque con un estilo diferente, pero las pruebas de dibujo no convencieron al autor, así que «tras mucho meditarlo me lancé a hacer la fotonovela» (Pulido, 2011b).

«Pie de trinchera» dibujado, superpuesto a una fotografía invertida de Pulido de cuya boca sale un bocadillo con el título del libro.

Marcos Prior (L'Hospitalet de Llobregat, 1975) ha empleado la fotografía de manera diferente para la sátira de las democracias en el capitalismo tardío que es su novela gráfica *Necrópolis* (2015). En la página 50, Prior retoca una foto con Photoshop buscando un dibujo de apariencia «fotográfica», parodiando una entrevista de *magazine* (a un autor de cómics llamado Franz K. Müller, parodia a su vez de Frank Miller). Tras todo el frenesí coral de la historia, en la tradición de cómic satírico experimental de Bill Sienkiewicz o Howard Chaykin, un capítulo mudo titulado «Tierra quemada» cierra el libro: 16 páginas desoladas de viñetas dibujadas a partir de fotos de solares y locales abandonados [Fig. 7]. Si *Necrópolis* está ambientada en New Poole, una ciudad imaginaria que funde nuestro presente digital con la Nueva York de los setenta y ochenta, estas últimas páginas remiten a paisajes urbanos autóctonos, sugiriendo las consecuencias del aleteo de la mariposa estadounidense en las provincias de su imperio. Preguntado para este capítulo, Prior explica:

Sí, son fotos de solares reales. Las tomé yo mismo en plan «trabajo de campo» en cuatro de los cinco municipios de la comarca barcelonesa, de los cuales he vivido en tres: L'Hospitalet de Llobregat —donde nací y residí desde mi infancia a la mayor parte de mi «juventud»—, Badalona y Sant Adrià de Besòs, donde actualmente vivo. Dibujé utilizando Photoshop, con las fotos como base y referencia. La finalidad del último capítulo era dejar constancia documental de lo que yo percibía como los estragos materiales y casi postapocalípticos de la crisis económica iniciada en 2008. Que fuese «palpable» el nivel de destrucción provocado por operaciones especulativas asépticas sobre el paisaje que nos circunda y habitamos (Prior y Pérez, 2022).

Prior no quiso introducir las fotografías directamente sino *dibujar* a partir de ellas, «quizá buscando dejar constancia de mi huella», pero sí quería partir de la realidad como documento gráfico. «Para mí era importante salir a la calle y hacer labor fotográfica de documentación en lugar de buscar ese tipo de solares en algún banco de imágenes» (Prior y Pérez, 2022).

Por su parte, Dea Gómez (Salamanca, 1989) y Diego Omil (Pontevedra, 1988), conocidos como Los Bravú, investigan en *Mujer!* (2016) la relación entre disciplinas artísticas con viñetas pintadas al acrílico entre las que a veces intercalan fotografías, de sus propias esculturas o bien de «cosas» *random*: una paella, una pareja de novios bajo la Torre Eiffel. Con sus estilemas cambiantes, la obra practica un «humor de los estilos» en el que «cada imagen de mal gusto late un poso de verdad e incluso de melancolía»

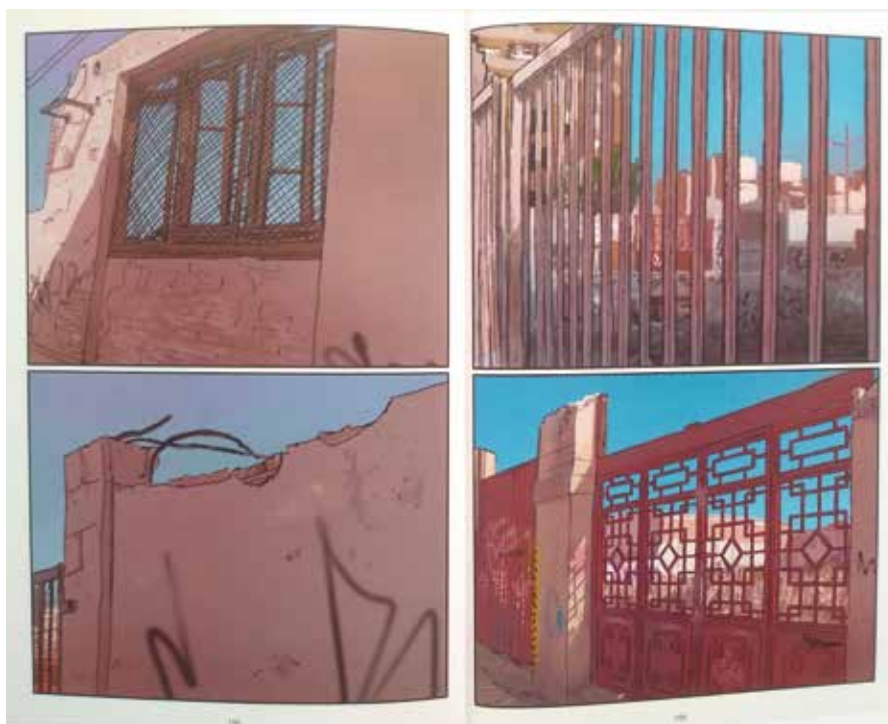


Fig. 7. Marcos Prior, *Necrópolis* (2015).

(Fernández Porta, 2016: 34). *Mujer!* capta el espíritu epocal de la conversación pública en el espacio digital hiperreal y «postfotográfico» generado vía *smart phones* y redes sociales. Internet y la tecnología digital han sustituido la materialidad y calidad convencional de la fotografía tradicional sobre papel (fotografía-objeto) por la sobreabundancia, inmediatez y conectividad de las (post)fotografías electrónicas que compartimos en la red:

Si la fotografía ha estado tautológicamente ligada a la verdad y a la memoria, la postfotografía quiebra hoy esos vínculos: en lo ontológico, desacredita la representación naturalista de la cámara; en lo sociológico, desplaza los territorios tradicionales de los usos fotográficos (Fontcuberta, 2016: 15).

Un caso diferente es *La grieta* (2016), una obra singular del fotógrafo Carlos Spottorno (Budapest, 1971) y el reportero Guillermo Abril (Madrid, 1981) que puede encajarse en cierta tendencia a retomar el lenguaje de la fotonovela para el periodismo de investigación, en sintonía con el rechazo de nuestra época a la ficción en favor del documental (Baetens, 2017: 245). Se trata de un



Fig. 8. Carlos Spottorno y Guillermo Abril, *La grieta* (2016).

reportaje sobre las fronteras de la UE y la crisis de refugiados de 2015, desarrollado a partir de una serie comenzada en 2014 en *El País Semanal*. Inspirada de manera confesa en el lenguaje de la novela gráfica —*Maus*, *Persépolis*, los cómics periodísticos de Joe Sacco— y en particular en *Le photographe*, *La grieta* está confeccionada solo con fotografías, dispuestas en el diseño de página como en un cómic. A diferencia de la fotonovela tradicional, aquí no hay globos de diálogo, ficción de género o actores posando: es un reportaje de no ficción que respeta los códigos profesionales del periodismo [Fig. 8]. Las fotografías, en las que no se añadió o eliminó digitalmente nada, fueron seleccionadas de un total de 25.000 y luego dispuestas en páginas de cuidado diseño, con cartuchos de texto en primera persona, entre el testimonio y el ensayo. Las imágenes sí fueron tratadas digitalmente para desaturar ciertos colores y contrastar negros, reduciendo el efecto paradójico de irrealidad que generan las representaciones

realistas en la secuencia de cómic (Medley, 2010: 53-70). Retocadas así, las fotos presentan mayor «bidimensionalidad» y cierta abstracción «simbólica» propia del dibujo que facilita su lectura, sin perder el índice de la realidad de la fotografía: «Esto ha pasado». Spottorno y Abril han publicado en 2022 *La falla*, una «secuela» que surge tras una exposición sobre el Tirol creada por invitación de un programa artístico austríaco. En torno a dicha región fronteriza entre Italia y Austria, su pasado bélico y su presente pacífico, *La falla* funciona como contrapunto temático a *La grieta*: formalmente similares, entre la novela gráfica y el fotolibro, si *La grieta* pivotaba sobre los conflictos fronterizos externos de la UE, *La falla* pone el foco en los logros de la paz europea tras la desaparición de fronteras internas.

Paco Roca (Valencia, 1969) ha acudido a la fotografía de otras formas para sus novelas gráficas. En *El invierno del dibujante* (2010), una memoria de la profesión de historietista durante el franquismo sobre la marcha de varios dibujantes de Editorial Bruguera para fundar la revista *Tío Vivo*, Roca utiliza como referencia diversas fotografías de la Barcelona de los cincuenta, que dibuja para abrir cada capítulo. De hecho pensó incluirlas como extras finales, idea que descartó. «Casi todas son fotos de [Francesc] Català-Roca», aclara Roca para este texto. «En una de ellas me equivoqué, en realidad es de la Gran Vía madrileña [se ríe]» (Roca y Pérez, 2022). Son viñetas a toda página con una referencia temporal (v. gr., «Navidad de 1958») que Roca dibuja para que se perciba su base fotográfica, esto es, para anclar la reconstrucción ficcionada a la investigación documental.

El autor valenciano también usará referentes fotográficos en *Los surcos del azar* (2013), su novela gráfica sobre La Nueve, la compañía de republicanos españoles que combatió en el frente aliado durante la II Guerra Mundial, muy evidentes en las escenas de la liberación de París (véase Coale, 2021: 351). La portada de la edición francesa, luego empleada en una edición especial española de 2019, se basa claramente en fotografías del desfile en agosto de 1944 bajo el Arco de Triunfo parisino. Hay que tener en mente que su aproximación inicial al proyecto fue un relato de «aventuras bélicas», pero la documentación le llevó a un tono más realista e histórico.

Tras la elegía al padre que fue *La casa* (2015), Roca realiza en *Regreso al Edén* (2020) un retrato social de la posguerra franquista a partir de una biografía de su madre, aunque nunca diga expresamente que lo sea. Nancy K. Miller de nuevo: «Para representarse a sí mismo completamente, el hijo debe representar a su madre, su otro, sin omitir una sola palabra» (citada en Hirsch, 1997: 17).¹⁵

15 «In order to represent himself completely, the son must represent his mother, his other, without omitting a word» (traducción propia). Véase asimismo Miller, 1992: 43-54.

Roca construye la narración en torno a una foto de familia tomada en 1946 en una playa valenciana, buscando respuestas a enigmas familiares [Fig. 9] que terminan convirtiendo a dicha foto en sinécdoque de la posguerra española en clases humildes. La «mirada afiliativa» que provocan las fotos de familia indica además la importancia de la esfera privada para mantener viva la memoria de aquello que no se puede discutir en público (Labanyi, 2007: 100).¹⁶ Roca reproduce esa y otras fotos antiguas junto a las viñetas dibujadas, lo que implica de nuevo contraponer el índice de la realidad con la *creación* del dibujo (la construcción de memoria). Le pregunto por posibles influencias de cómics previos con fotocollages:

Recuerdo *El vástago de Los 4 Fantásticos*. Y no entender nada —se ríe—. Me parecía muy sugerente y extraño. Y un cómic español de los setenta, una adaptación de *El Quijote* donde los fondos eran fotográficos y los personajes dibujados. También era muy inquietante.¹⁷ De *El fotógrafo* no recuerdo una influencia consciente, pero quizá me sirvió para perder el miedo a mezclar sin complejos fotografía con dibujo (Roca y Pérez, 2022).

Lo más llamativo quizá es que *al fin* se atreve a introducir fotografías en sus páginas, en lugar de dibujarlas (en su nuevo cómic, aún inédito y en proceso, Roca también usa algunas fotos).

El punto de partida de *Regreso al Edén* era una fotografía —explica Roca— y el deseo de querer saber más sobre ella. Quería entrar y salir a lo largo de la historia en esa vieja fotografía llena de misterios para mí. Esa foto era un elemento recurrente en la historia, no cabía la posibilidad de no mostrarla. Si la redibujaba perdía la veracidad; podía ser la foto tal cual, pero puestos a dibujarla podía haberla manipulado para el dramatismo de mi historia. Usar la foto real me daba esa pátina de realidad, aunque también es cierto que me condicionó lo que podía contar. Además de que ver a los mismos personajes dibujados en una fotografía creo que entorpece algo la empatía abstracta que sentimos por un dibujo (Roca y Pérez, 2022).

Un uso distinto de la fotografía lo encontramos en dos novelas gráficas de Ana Penyas (Valencia, 1987), igualmente de memoria histórica: *Estamos todas*

16 La «mirada afiliativa» (*affiliative look*) es un término de Hirsch (1997: 9).

17 Se refiere a *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, adaptación en cómic dibujado con fondos fotográficos, guion de Antonio A. Arias, fotografías de José Luis Rodríguez, dibujos de A. Albarrán, Juan Sarompas *et al.*, 1971, Madrid, Marketing Ibérica.

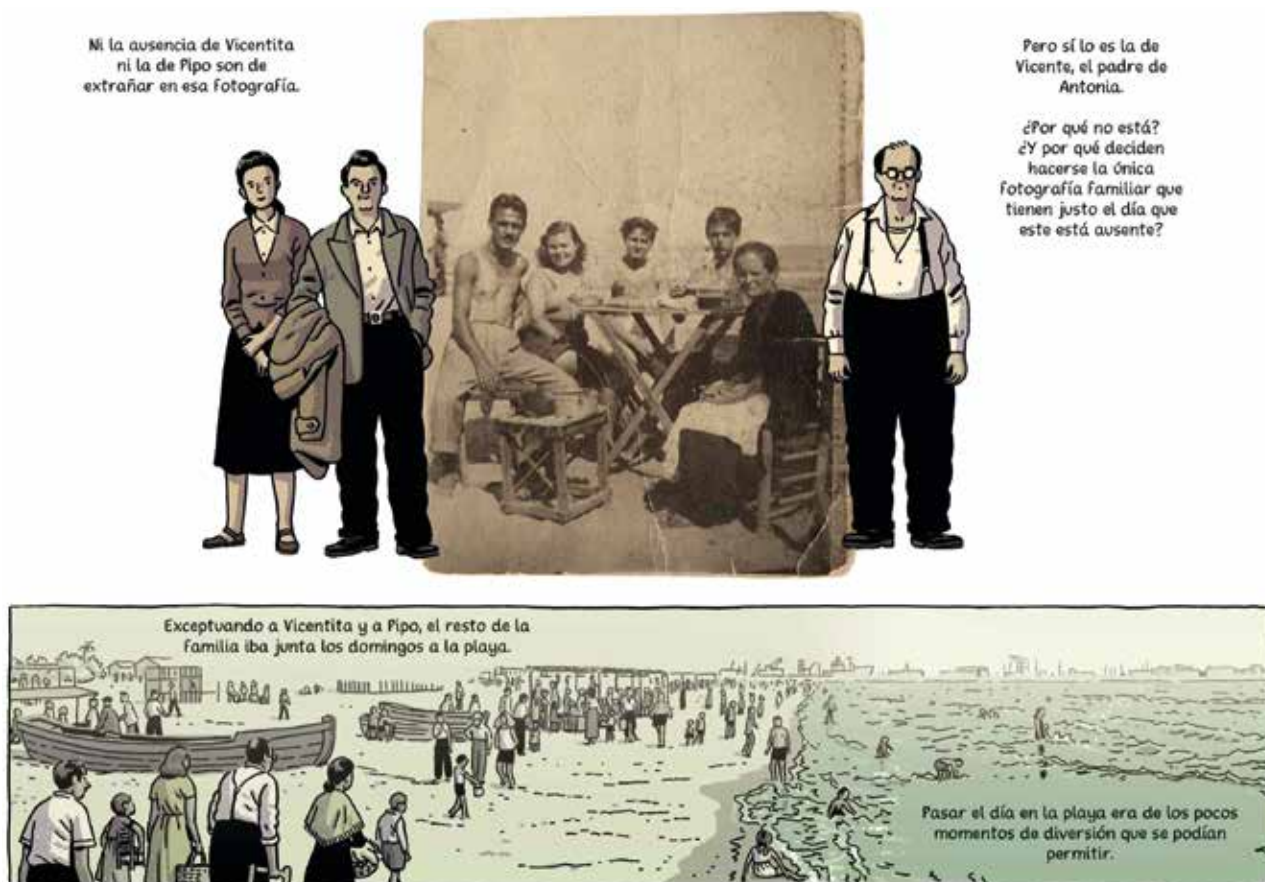


Fig. 9. Paco Roca, *Regreso al Edén* (2020).

bien (2017) y *Todo bajo el sol* (2021).¹⁸ La primera pretende dar voz a sus abuelas, mujeres sometidas a los roles tradicionales de género de la sociedad franquista; la segunda atraviesa seis décadas en la costa del Levante español, desde el desarrollismo de los sesenta hasta la especulación inmobiliaria y la gentrificación turística del presente, con diversos registros formales que incluyen la apropiación intervenida de documentos e imágenes [Fig. 10]. Ambas obras combinan recursos de la ilustración, el archivo y el collage, que «fundan» fotografía y dibujo para articular memorias colectivas: unas veces con ánimo documental, otras veces con intención cómica o de extrañamiento; a veces Penyas dibuja

18 En un trabajo previo, *Los días rojos de la memoria* (2014), Penyas ilustró las memorias de Longinos Lozano sobre la Guerra Civil y la dictadura franquista con una mezcla integrada de dibujos, *transfers* de fotos y reproducciones del cuaderno manuscrito de Lozano.

sobre el transfer de fotos para introducir un elemento caricaturesco. Preguntada para este capítulo, la autora explica su método de trabajo que incluye a menudo la fotocopia y el transfer, técnica que permite transferir la tinta de una imagen impresa a otro soporte (papel en su caso) de manera artesanal:

Antes preparo la imagen con un boceto en el ordenador; luego hago un transfer de la imagen impresa de manera analógica, usando disolvente universal y presión. El resultado lo escaneo y retoco con ordenador. El transfer tiene algo muy interesante, y es que no lo controlas del todo, hay un elemento arbitrario e inesperado. Cuando me enseñaron la técnica en la carrera de Bellas Artes me di cuenta de que era lo mío (Penyas y Pérez, 2021).

El resultado son *fotos convertidas en dibujos*. «Tengo mucho interés en el collage, en su mezcla entre lo documental y lo expresivo», añade Penyas. «Pienso en mi trabajo como una fotógrafa, antes que como ilustración y cómic; soy una fotógrafa frustrada» (Penyas y Pérez, 2021). Para *Estamos todas bien*, la autora tomó fotos en casa de sus abuelas de los objetos que luego representaría en el libro; para la investigación artística de *Todo bajo el sol*, estudió a fotógrafos que han abordado el tema turístico como Txema Salvans, Ricardo Cases o Martin Parr.

Todo bajo el sol, un cruce entre el territorio y la memoria histórica con el turismo, incluye una doble página que se apropia de fragmentos escaneados (esto es, *fotografiados*) de *España para usted*, de Máximo, guía editada en 1964 por la Subsecretaría de Turismo franquista. También hay numerosos transfers de anuncios publicitarios y de fotogramas de concursos televisivos de diversas décadas. O de la secuencia de *I Am Curious (Yellow)* (1967), de Vilgot Sjöman, en que se pregunta a unos turistas suecos que viajan a España sobre la situación política en el país. Penyas explica:

Todo eso habla de cada época. De cómo va cambiando el paisaje, los medios, la publicidad. La estética de lo que se vende y cómo se vende, el uso de las marcas. Algunas marcas las tergiversé para evitar problemas de derechos. Por ejemplo, Terra Mítica. Pero sí pedí permiso a Nivea y Fanta. Para los fotogramas del documental de los suecos también tuve que pedir permiso para incorporar el diálogo y varias imágenes, me costó encontrar a quién pedirlo pero lo pedí y me lo dieron (Penyas y Pérez, 2021).

En 2022 Penyas ha publicado junto con el ilustrador Seisdedos «Asturias, Dear Homeland», una historieta breve para el libro colectivo *Illustrating Spain*



*in the US*¹⁹ sobre la ola de emigración española a Estados Unidos de comienzos del siglo xx. La historia, que parte de un encuentro de emigrantes asturianos en Florida en 1962, acude de nuevo a la tensión de lenguajes visuales entre el dibujo y la textura fotográfica, vía transfer y fotocollage. La secuencia final está construida con una fotografía antigua, intervenida con bocadillos superpuestos que establecen un diálogo entre el ayer y el hoy, entre las viejas aspiraciones de la II República y el crudo presente del exilio, político o económico; entre los ideales y la realidad. La vida y la Historia.

Fig. 10. Ana Penyas,
Todo bajo el sol (2021).

Conclusión: realidad y ficción en cómics fotografiados y fotografías dibujadas

El uso de la fotografía en el cómic no es unívoco y depende de cada caso de estudio y del contexto histórico, pero justo por eso revela tendencias estéticas, estrategias comerciales e implicaciones intermediales. Si en los años cuarenta el cómic realista mexicano (también el italiano) recurría a estilos seudofotográficos dibujados con aguadas con pretensiones de «veracidad» en historias

19 Un proyecto expositivo, comisariado por Ana Merino para Spain Arts & Culture, cuyo catálogo ha consistido en la publicación del citado libro.

dirigidas a adultos o jóvenes adultos y, también, como remediación del cine, las fotonovelas siguieron la misma corriente, sustituyendo dibujos por fotografías. Paradójicamente, en ellas el índice de la realidad es puesto en crisis continuamente, por la evidencia de que no son fotografías de «hechos ocurridos» sino de actores posando, pero también por los globos de diálogo y otros retoques, que en las fotonovelas del monero José Guadalupe Cruz llegaron a extremos «surrealistas». Frente a esa *ficción fotográfica*, en un cómic de los setenta como *Los agachados* de Rius la apropiación de fotos y otros materiales gráficos apropiados se hace con intención opuesta, la no ficción. Sus preocupaciones por la historia, el documental, la divulgación y la crítica política —es decir, temáticas adultas sobre la *realidad* propias de la futura novela gráfica— permiten señalar a Rius como uno de los pioneros mundiales del ensayo en cómic, aún hoy poco desarrollado por la novela gráfica contemporánea.

En la Transición española se recurre a las formas de la fotonovela con finalidades humorísticas y satíricas (caso *El Pápus*), de revisión posmoderna desde discursos contraculturales y alternativos (Nazario y Almodóvar) o por identificar temas adultos serios con hiperrealismo dibujado (Luis García). Ya en la novela gráfica española de las últimas dos décadas puede constatar un denominador común en ciertas obras: el recurso de introducir fotografías puntuales, a menudo en contraste con los dibujos, para testimoniar y documentar la historia, la (auto)biografía o la memoria intergeneracional. Son los casos aquí examinados de Miguel Gallardo, Juanjo Sáez o Paco Roca. Otros acuden al dibujo con base fotográfica con una intención entre lo documental y lo expresivo: Marcos Prior, vía ordenador, o Ana Penyas, vía collage y transfer analógico. También hallamos secuencias fotográficas en novelas gráficas experimentales recientes, bien para cuestionar los mecanismos convencionales de la ficción (Rayco Pulido con su fotonovela metaficcional), bien como comentario sobre la conversación pública de internet en la era postfotográfica (Los Bravú). Por último, los reporteros Carlos Spottorno y Guillermo Abril han conseguido lenguajes híbridos de notable solidez —entre la fotonovela, la novela gráfica y el fotolibro— en trabajos que aplican y amplían el modelo de *Le photographe* en el campo del periodismo de investigación sobre nuestro presente. El tema, por supuesto, no se agota aquí, pero sí nuestro espacio en este libro. Queda pendiente para futuras investigaciones.

Bibliografía citada

Autores

- ALMODÓVAR, Pedro, y Pérez Mínguez, Pablo (1982): «Toda tuya», en *El Víbora* nº 32-33 (Extra Verano), pp. 73-82.
- CRUZ, José G. (1943): *Cementerio*, en *Pinocho* nº 354-373, reproducido en *Pepines. Catálogo de historietas de la Hemeroteca Nacional de México* <<https://pepines.iib.unam.mx/serie/745>> [26 de marzo de 2022].
- (1943b): *Encrucijada*, en *Pinocho* nº 369-408, reproducido en *Pepines. Catálogo de historietas de la Hemeroteca Nacional de México* <<https://pepines.iib.unam.mx/serie/590>> [26 de marzo de 2022].
- GALLARDO Sarmiento, Francisco, y Gallardo, Miguel Ángel: *Un largo silencio*, Alicante, De Ponent, 1997.
- GARCÍA, Luis (2004) [1981-1982]: *Nova-2*, Barcelona, Glénat.
- GARCÍA, Luis, y Mora, Víctor (2005) [1973-1980]: *Las crónicas del Sin nombre*, Barcelona, Glénat.
- GARCÍA, Luis, y Hernández Cava, Felipe (1979) [1977-1979]: *Etnocidio*, Madrid, Ediciones de la Torre.
- GUTIÉRREZ, Antonio, Del Paso, Carlos, y Vargas Dulché, Yolanda (1941-1948): *Don Proverbio*, en *Pepín* nº 2401-3533, reproducido en *Pepines. Catálogo de historietas de la Hemeroteca Nacional de México* <<https://pepines.iib.unam.mx/serie/busqueda?criterio=Gráfica:%20Antonio%20Gutiérrez.&campo=500>> [26 de marzo de 2022].
- LEFÈVRE, Didier, Guibert, Emmanuel, y Lemercier, Frédéric (2003-2006): *Le photographe*, París, Dupuis, 3 vols.
- LOS BRAVÚ (2016): *Mujer!*, Logroño, Fulgencio Pimentel.
- MARTÍN, Jaime (2014) [2013]: *Las guerras silenciosas*, Barcelona, Norma.
- (2016): *Jamás tendré 20 años*, Barcelona, Norma.
- (2020): *Siempre tendremos 20 años*, Barcelona, Norma.
- NAZARIO et al. (1980): «La Caperucita Encantada en el Bosque Rojo», en *El Víbora* nº 8-9 (Extra Verano), pp. 57-72.
- PENYAS, Ana (2014): *Los días rojos de la memoria. Memorias de Longinos Lozano*, Valencia, autoedición.
- (2017): *Estamos todas bien*, Barcelona, Salamandra Graphic.
- (2021): *Todo bajo el sol*, Barcelona, Penguin Random House.
- PENYAS, Ana, y Seisdedos (2022): «Asturias Dear Homeland», en Ana Merino (ed.), *Illustrating Spain in the US*, Seattle, Fantagraphics, pp. 37-44.
- PULIDO, Rayco (2011): *Sin título (2008-2011)*, Alicante, De Ponent.
- (2011b): «Historia de una página 2», en *Nunca trabajes solo* <<http://nuncatrabajessolo.blogspot.com/2011/06/historia-de-una-pagina-2.html>> [13 de marzo de 2022].
- ROCA, Paco (2010): *El invierno del dibujante*, Bilbao, Astiberri.

- (2013): *Los surcos del azar*, Bilbao, Astiberri.
- (2020): *Regreso al Edén*, Bilbao, Astiberri.
- RÍUS (1995): *Rius para principiantes*, México D.F., Grijalbo.
- (2005): *Mis Supermachos*, México D.F., Grijalbo.
- (2008): *Los agachados de Rius. Selección de la gran historieta de los años setentas*, México D.F., Grijalbo.
- SÁEZ, Juanjo (2010): *Yo*, Barcelona, Random House Mondadori.
- (2015): *Hit emocional*, México D.F. / Madrid, Sexto Piso.
- SÁEZ, Juanjo et al. (2009-2012): *Arròs covat*, Barcelona, Escándalo Films / Televisió de Catalunya.
- SPOTTORNO, Carlos, y Abril, Guillermo (2016): *La grieta*, Bilbao, Astiberri.
- (2022): *La falla*, Bilbao, Astiberri.
- VALDIOSERA, Ramón, y Sierra, Ignacio (1943): *Pokar de ases*, en *Pinocho* ns° 420-507, reproducido en *Pepines. Catálogo de historietas de la Hemeroteca Nacional de México* <<https://pepines.iib.unam.mx/serie/749>> [26 de marzo de 2022].

Estudios

- AURRECOECHEA, Juan Manuel, y Bartra, Armando (1993): *Puros cuentos II. Historia de la historieta en México. 1934-1950*, México D.F., Grijalbo.
- BARTRA, Armando (1999): «La narrativa fotográfica en la prensa mexicana», en *Luna Córnea* n° 18, pp. 30-52.
- (2001): «Debut, beneficio y despedida de una narrativa tumultuaria (1). Piel de papel. Los pepines en la educación sentimental del mexicano», en *Revista latinoamericana de estudios sobre la historieta* vol. 1 n° 2, pp. 67-90.
- BAETENS, Jan (2013): «The photo-novel, a minor medium?», en *Necsus* <<https://necsus-ejms.org/the-photo-novel-a-minor-medium-by-jan-baetens>> [6 de diciembre de 2021].
- (2017): *Pour le roman-photo*, Bruselas, Les Impressions Nouvelles.
- (2019): *The Film Photonovel. A Cultural History of Forgotten Adaptations*, Austin, University of Texas Press.
- BARTHES, Roland (2006) [1980]: *La cámara lúcida*, traducción de Joaquim Sala-Sanahuja, Barcelona, Paidós.
- COALE, Robert S. (2021): «De la historia a la historieta, testimonio de una aventura documental en *Los surcos del azar*», en Isabelle Touton, Jesús Alonso Carballés, Anne-Claire Sanz-Gavillon y Claudia Jareño (eds.), *Trazos de memoria, trozos de historia. Cómic y franquismo*, Madrid, Marmotilla, pp. 347-355.
- FERNÁNDEZ Porta, Eloy (2016): «Los Bravú. Mujer!», en *Rockdelux* n° 356, p. 34.
- FONTCUBERTA, Joan (2016): *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

- GARCÍA, Santiago (2010): *La novela gráfica*, Bilbao, Astiberri.
- (2010b): «Supermachos», en *Mandorla* <<https://santiagogarciablog.blogspot.com/2010/12/supermachos.html?m=0>> [9 de enero de 2022].
- (2011): «Rayco Pulido. *Sin título (2008-2011)*», en *Rockdelux* n° 299, p. 16.
- HERNER, Irene (1979): *Mitos y monitos. Historietas y fotonovelas en México*, México D.F., Universidad Autónoma de México / Editorial Nueva Imagen.
- HIRSCH, Marianne (1997): *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Harvard University Press.
- IRANZO Cabrera, María (2014): «*El Papus: una revolución satírica que copó la crítica humorística española de julio de 1975 a marzo de 1976*», en *Tebeosfera* (2ª época, n° 12) <https://www.tebeosfera.com/documentos/el_papus_una_revolucion_satirica_que_copo_la_critica_humoristica_espanola_de_julio_de_1975_a_marzo_de_1976.html> [13 de marzo de 2022].
- IRANZO Cabrera, María, y Gómez Mompert, Josep Lluís (2020): «El sexismo en la revista satírica *El Papus* (1973-1987). La lacra que cuestiona su papel liberador en la Transición española», en *Historia y comunicación social* n° 25 (2), pp. 399-413 <<https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/download/72272/4564456554959/>> [7 de enero de 2022].
- JIMÉNEZ Varea, Jesús (2021): «Migraciones ilustradas: sobre la diáspora de los historietistas españoles», ponencia invitada en *Congreso Unicómic XXIII. II Congreso internacional de estudios universitarios sobre cómic* (11-13 marzo 2021). Inédita.
- LABANYI, Jo (2007): «Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War», en *Poetics Today* n° 28.1, pp. 89-116.
- LLADÓ, Francesca (2001): *Los cómics de la transición (El boom del cómic adulto 1975-1984)*, Barcelona, Glénat.
- LLERA, José Antonio (2007): «Documentos inéditos sobre *La ametralladora* y *La codorniz* de Miguel Mihura», en *Anales de Literatura española* n° 19, pp. 115-135.
- MANSILLA Torres, Jorge (2017): «Rius y Bolivia», en *Archipiélago. Revista cultural de nuestra América*, vol. 25, n° 98, pp. 48-49.
- MEDLEY, Stuart (2010): «Discerning Pictures: How We Look At and Understand Images in Comics», en *Studies in Comics* vol. 1 n° 1, pp. 53-70.
- MERINO, Ana (2003): *El cómic hispánico*, Madrid, Cátedra.
- MILLER, Nancy K. (1992): «Cartoons of the Self: Portrait of the Artist as a Young Murderer – Art Spiegelman’s *Maus*», en *M/E/A/N/I/N/G* n° 12, pp. 43-54.
- MITAINE, Benoît (2012): «Memorias dibujadas: la representación de la Guerra Civil y del franquismo en el cómic español. El caso de *Un largo silencio*», en Georges Tyras y Juan Vila (eds.), *Memoria y testimonio. Representaciones memorísticas en la España contemporánea*, Madrid, Verbum, pp. 148-167.
- PENYAS, Ana, y Pérez, Pepo (2021): Entrevista a Ana Penyas realizada vía videoconferencia el 10 de noviembre de 2021.
- PRIOR, Marcos, y Pérez, Pepo (2022): Entrevista a Marcos Prior realizada vía email el 14 de marzo de 2022.

- ROCA, Paco, y Pérez, Pepo (2022): Entrevista a Paco Roca realizada vía email el 21 de marzo de 2022.
- SÁEZ, Juanjo, y Pérez, Pepo (2021): Entrevista a Juanjo Sáez realizada vía chat el 29 de noviembre de 2021.
- SÁNCHEZ González, Agustín (2017): «El gran Rius. La historia y el historietista», en *Relatos e historias en México* nº 102, <<https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/el-gran-rius>> [8 de enero de 2022].
- SMOLDEREN, Thierry (2014): *The Origins of Comics: From William Hogarth to Winsor McCay*, Jackson, University Press of Mississippi.
- SOHET, Philippe (1997): «Les ruses du roman-photo contemporain», en *Études littéraires* vol. 30 nº 1, pp. 105-115.
- SONTAG, Susan (2009) [1973]: *Sobre la fotografía*, traducción de Carlos Gardini, Barcelona, Random House Mondadori.
- (2010) [2003]: *Ante el dolor de los demás*, traducción de Aurelio Major, Barcelona, Penguin Random House.
- VILCHES, Gerardo (2020): *La satírica transición. Revistas de humor político en España (1975-1982)*, Madrid, Marcial Pons.