

EL DISCURSO POLÍTICO DEL CÓMIC SOBRE EL PASADO NACIONAL Tres lecturas del Siglo de Oro

Isabelle Touton

Profesora Titular

Departamento de Lengua, Literatura y Civilización
Españolas. Universidad de Bordeaux 3. Domaine Universitaire
F-33607, Pessac Cedex (Francia) - Email: isatouton@aol.com

Resumen

Este artículo se propone mostrar cómo la representación del pasado en el cómic, por medio de opciones estéticas y de recursos específicos a este arte, conlleva como cualquier relectura una dimensión política no siempre explícita. Para ello, nos hemos centrado en la reelaboración de tres “lugares de memoria” del Siglo de Oro (la España y la figura de Felipe II; los tercios de Flandes en tiempos de Felipe IV; Santa Teresa de Jesús) en tres obras con objetivos, tonos, modalidades formales y dimensiones plásticas bastante alejados unos de otros: *Felipe II* (1999) de Antonio Hernández Palacios; *El capitán Alariste* (2005), adaptación de la primera novela del ciclo de Pérez-Reverte, con guión Carlos Giménez y dibujos de Joan Mundet, y *La vie passionnée de Thérèse d'Avila* (1980) de la historietista francesa Claire Brétécher.

Palabras clave

Cómic, Siglo de Oro, ideología, Alariste,

Hernández Cava, Santa Teresa

Key Words

Comic, Gold Century, ideology,

Alariste, Hernández Cava,

Saint Teresa

Abstract

This paper intends to display the ways in which the representation of times past in the comics, due to esthetic choices y specific devices, conveys as well as any other "re-reading" an obvious political meaning, if not always explicit. We chose to focus on the "re-elaboration" of three "spots of memory" of the Golden Century (The Spain and the character of Philip II, "Tercios de Flandes" in the times of Philip IV, Saint Teresa of the Holy Child) in three works whose aims, tone, formal characteristics and plastic specificities may seem rather distinct one from the other: *Felipe II* (1999) de Antonio Hernandez Palacios; *El Capitan Alariste* (2005), an adaptation from the first novel of Pérez-Reverte's cycle, with a scenario by Carlos Gimenez and drawings by Joan Mundet; and *La Vie passionnée de Thérèse d'Avila*, of the french author Claire Brétécher.

Introducción

Las problemáticas del trabajo de memoria y de la representación del pasado son centrales en las interrogaciones filosóficas y sociales de la llamada era postmoderna, hasta haberse convertido en una de las características principales de las artes narrativas occidentales de estos últimos años. El cómic —definiré el cómic con Roman Gubern y Luis Gasca como “medio escripto-icónico basado en la narración mediante secuencias de imágenes fijas que integran (o no, añadido yo) en su seno textos literarios” (Gasca & Gubern, 1994, 14)— ha vuelto a su vez la mirada hacia la interpretación de la historia traumática del siglo XX, aunando una reflexión sobre la escritura de ésta así como una interrogación sobre su legado (los autores suelen ser testigos en primero o segundo grado)ⁱ. Sin embargo, desde el derrumbe de la industria del tebeo y el desinterés por el cómic *underground*, la historieta española, que algunos seguidores de Will Eisner prefieren ahora llamar “novela gráfica”, se convirtió en los 90 en una forma de comunicación literaria minoritaria (Alary, 1999, 85), aunque se puede notar un nuevo impulso editorial desde hace dos o tres años apenas. Las dificultades de la editorial del cómic y la falta de un número significativo de lectores asiduos otorgan

paradójicamente más libertad a los autores para la experimentación artística siempre y cuando encuentren subvenciones, pero ha obligado a ciertos creadores de renombre a dedicarse a la ilustración o a buscar editores extranjeros (Abel, 1999, 408). Llama la atención el que la primera edición completa de *Las serpientes ciegas* —la fabulación desde Nueva York de unos ajustes de cuentas entre dos hombres que lucharon a favor de la República en la Guerra Civil española— del dibujante Bartolomé Seguí y de un guionista tan reconocido como el mismo Felipe Hernández Cava, se publicó primero en Francia antes de ganar el Premio Nacional de Cómic en 2009 (*Les serpents aveugles*, Dargaud, 2008)ⁱⁱ.

Ahora bien, las indagaciones sobre los modos de reelaboración de un pasado todavía vivo no se centran exclusivamente en la Guerra Civil o el franquismo: tanto en las novelas como en las películas históricas (algunas de ellas se han exportado) se labra una nueva imagen de unos Siglos de Oro cuya aprensión sigue siendo lastrada por su antigua función de mito nacionalista o su papel en la leyenda negra, pero que se beneficia de su fecundidad en artistas y literatos ahora llamados clásicos. A partir de finales de los 80,

la referencia a los siglos áureos invade el espacio público y artístico: desde la pura recuperación de un motivo (anuncios, promoción autonómica...) hasta las citas —sobre todo de Velázquez (Parisot, 1999; Paredes, 2002)— en las artes plásticas contemporáneas pasando por las conmemoraciones públicas. El enfoque de este trabajo será considerar las potencialidades de la materia inicial (el Siglo de Oro y sus imágenes) para la narración gráfica y la dimensión ideológica de estas relecturas

a partir de tres obras de finales del siglo XX y principios del siglo XXI. Se trata de *Felipe II* de Antonio Hernández Palacios, obra de ocasión que formaba parte de un proyecto didáctico y divulgativo; de *El capitán Alatraste* con guión de Carlos Giménez y dibujos de Joan Mundet, adaptación de la primera novela del ciclo *Alatraste* de Pérez-Reverte y de *La vie passionnée de Thérèse d'Avila* de Claire Bretécher, dibujante francesa.

Objetivos

Este artículo se propone mostrar que si bien la representación del pasado remoto en el cómic plantea algunos problemas conceptuales y estéticos específicos —esta singularidad nace de la ausencia de testigos vivos y testimonios fotográficos y conlleva la enunciación de una necesaria contextualización, la eventual reconstrucción de decorados y vestidos, el trabajo sobre un material de segunda mano y la toma

en cuenta de una mayor extrañeza psicológica— su funcionalidad en la comprensión del presente no es menos importante que la de la historia hecha memoria. Analizará también cómo estos tres cómics se abren camino entre un abanico de referentes históricos, místicos o ficticios y representaciones anteriores, escritas, iconográficas o cinematográficas de las que se nutren.

Metodología

Después de una contextualización de las condiciones de producción de cada uno de los cómics se analiza el “valor” o la ideología de las obras por medio de la comparación del discurso que cada narración secuencial produce

(gracias a la escritura en secuencias, distintas opciones estéticas, a una peculiar relación texto-imagen, y al recurso a la intertextualidad y a la intericonicidad) con las representaciones históricas o ficticias anteriores o con-

temporáneas. La interpretación de los motivos y las connotaciones asociados en *Felipe II* de Felipe Hernández Cava con el monarca áureo se ponen en perspectiva con respecto a las narraciones que emergieron con motivo del aniversario de su muerte en 1998, a su vez más o menos deudoras de la leyenda rosa o de la leyenda negra. Se ponen de realce las similitudes y divergencias (basadas ante todo en omisiones) entre la novela de Arturo Pérez-Reverte y la adaptación-transposición en el cómic del *Capitán Alatriste* por Carlos Giménez y Joan

Mundet para mejor entender donde estriba el trasfondo ideológico de dos obras que asumen recursos estilísticos propios de géneros de corte popular. Por fin, se coteja la versión humorística, paródica y satírica de Claire Brétécher en *La vie passionnée de Thérèse d'Avila* con las visiones hagiográficas tradicionales de la santa y las interpretaciones iconoclastas más recientes en España para mostrar en qué medida las intuiciones poéticas de una historietista pueden a veces anticiparse al trabajo de los investigadores.

1. La evacuación de lo político como reivindicación nacionalista en *Felipe II*

La historieta *Felipe II* guión y dibujos de Antonio Hernández Palacios y diseño gráfico de Miguel Catalayud (Sevilla, Grupo Pandora, 1999) así como otra sobre *Carlos V* (del mismo autor), de formato A 4, forma parte de un proyecto más amplio llevado a cabo por la “Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V” que por lo visto ésta encargó a un historietista con fama internacional, Antonio Hernández Palacios (1921-2000), el cual dispuso de un equipo de coordinación literaria y de documentación. En el prólogo, al autor lo califica Luis Alberto de Cuen-

ca de especialista del *cómic histórico*. La historieta viene acompañada por un amplio aparato paratextual didáctico en el que se anuncia que se va a transmitir una visión “más real y desapasionada” de la historia de Felipe II, sin que se sepa cuál pudo ser el margen de libertad de que gozó el autor. Una larga introducción a base de ilustraciones y textos explicativos seudohistóricos dan prueba de la falta de confianza en la capacidad expresiva del medio. Efectivamente, estos textos orientan la lectura: “se hizo necesario poner fin a la rebelión” de los moriscos, se nos dice por ejemplo. La expresión de la

“necesidad” no parece aquí fórmula histórica sino respuesta a la llamada “leyenda negra”. El final consta de una cronología así como de una bibliografía que parece ante todo funcionar como aval intelectual. Figura, entre otros títulos, *Comercio de España con América en la España de Felipe II* de Eufonio Lorenzo Sanz cuando en ningún momento se evoca el imperio americano.

El grafismo puede desconcertar a los lectores acostumbrados al estilo llamado de “línea clara”, preferido en particular cuando la obra pretende alcanzar a un amplio público [Gráfico nº 1]

Los contornos desdibujados, la multiplicación de los sombreados y trama-dos, el trazo de grosor irregular en el que predominan las líneas redondas y las curvas, la compaginación variable, la ausencia repetida de línea delimitadora, las imágenes que sobrepasan los recuadros, la escasez de globos, la tendencia al expresionismo en el dibujo de unas caras poco individualizadas, la saturación de colores donde predominan el rojo y el amarillo con efecto de dorado que destacan sobre el añil, y los fuertes contrastes de luz producen dos efectos: el primero es una hiperdinamicidad agotadora (impresión de movimiento, violencia y confusión constantes), el segundo es el de una distanciaci3n por parte del lector que

apenas reconoce las caras, y, en las escenas de batallas, no distingue a los contrincantes. El alcance de las opciones estéticas parece de signo contrario al objetivo de los largos textos esculturales, pedag3gicos, que figuran en unos cartuchos apergaminados (aunque la rotulaci3n, es cierto, no es siempre legible inmediatamente). El espacio arquitect3nico interior y exterior se reduce a algunos rasgos estilizados y a la evocaci3n de unos ambientes [p. 14].

Los textos hist3ricos dentro de los cartuchos gozan de mucha autonomía y los escasos globos suelen ser redundantes con respecto a éstos últimos. La mayor parte de las veces, la relaci3n entre dos viñetas es tan distendida que no funcionan las secuencias como relatos sino como dibujos yuxtapuesto [p. 10] En realidad, a pesar de la explotaci3n de las t3cnicas del c3mic, sobre todo el juego con la productividad de los encuadres y la variabilidad del formato de las viñetas, las imágenes producen un efecto de ilustraci3n, sensaci3n reforzada por los retratos inspirados en cuadros de corte de los personajes hist3ricos a los que se alude. El de Isabel de Valois (p. 30), por ejemplo, recuerda el 3leo sobre lienzo que se encuentra en el Prado realizado por Sofonisba Anguissola en 1565. De manera bastante artificial, el personaje del “Manco”, montero mayor de Felipe

II, sirve de vínculo entre los varios episodios. De cuarenta y ocho páginas, por lo menos veintiocho se dedican a las guerras (más de la mitad), las demás se concentran en tres de los acontecimientos enarbolados por la leyenda negra contra Felipe II: la revuelta sojuzgada de los moriscos, la muerte de don Carlos (no se alude a la trepanación ni a las acusaciones contra el padre), y sobre todo el episodio muy novelesco con Antonio Pérez, Escobedo y la Princesa de Éboli que cubre once páginas. El texto no pasa por alto la existencia de autos de fe contra el foco luterano de Valladolid que inspiraron a Miguel Delibes para *El hereje*, ni las censuras. Pero, del mismo modo que lo hacía Antonio Cavanillas de Blas en la novela histórica exitosa *El médico de Flandes*, con claros visos imperialistas (Touton, 2010) más que la suerte de los quemados es la dimensión de espectáculo revestida por la ejecución la que pone en escena el dibujo («El espectáculo resultaba brillante e imponente», p. 161 e imagen p. 10). En cambio, y solo cobra su pleno sentido cotejándolo con lo anterior, en la página siguiente la violencia de los moriscos sí que queda plasmada en cuerpos de ahorcados o mutilados, seccionados por la imagen, contemplados con satisfacción por los verdugos vistos de frente (p. 12).

En cuanto a Felipe II, no es sino una entidad casi abstracta y la única actividad que lo caracteriza y lo humaniza es la varonil afición a la caza con la que se abre el cómic. Cuando las otras formas de celebraciones de aquellos años (alrededor del aniversario de su muerte en 1998) insistían en tres cualidades que hacían del rey un príncipe renacentista (el amor a sus hijas del que dan fe sus cartas, el gusto por la botánica, y sobre todo su papel de mecenas), el énfasis puesto en la dimensión más guerrera puede entenderse tanto por los gustos del dibujante por la representación del movimiento, como por el público potencial que imaginamos joven y masculino. Pero cumple la misma función: rescatar la figura del monarca más atacado por la “leyenda negra”, en particular por su asociación con la Inquisición y la intolerancia religiosa. Los textos constan de una acumulación de fechas, nombres de lugares y jefes de guerra, estrategias militares y cifras: detalles, presunta objetividad, datos, sirven, en mi opinión, para evacuar lo político [p. 24 abajo]. ¿Cuál es entonces la “verdad” histórica que nace de esta narración gráfica de la historia de Felipe II?: la Inquisición se reduce a un encuadre, las Indias occidentales no existen, Antonio Pérez es un malvado que manipuló al rey, y el alcance de las omnipresentes guerras no se acaba de en-

tender. El cómic imposibilita cualquier reflexión de tipo político-histórica y no permite el nacimiento de sentimientos de empatía con respecto a las víctimas de la cerrazón mental de los poderes de aquel entonces (moriscos, conversos, luteranos, etc.). Es cierto que no se glorifican la intolerancia religiosa, la belicosidad ni el espíritu imperial, pero tampoco se condenan, en un discurso que, por evitar cualquier compromiso y seguir rindiendo homenaje a los héroes nacionales, al espejo de las otras producciones alentadas por esos aniversarios, permanecen en lo superficial y por lo tanto, quizá pese al propio historietista, ignoran los aportes de

la historiografía sociopolítica de estos últimos cincuenta años.

Gráfico n° 1: Felipe II



Fuente: p. 23

2. *El capitán Alatraste*: la transposición discretamente correctiva de Carlos Giménez

El libro de *El capitán Alatraste*, con guión de Carlos Giménez y dibujos de Joan Mundet (Barcelona, Debolsillo, 2005) es más pequeño que el anterior. Las páginas constan de tres o cuatro viñetas como media, con formatos diferentes; se respeta la presencia de líneas interviñetales negras siempre horizontales o verticales que separan los encuadres pero no rodean el hipermarco. El dibujo en blanco y negro con tinta china es rico en rellenos que juegan mucho sobre los efectos de

luzes, los cartuchos carecen de línea delimitadora, sirviendo de separación el fondo blanco, lo que permite una inserción muy natural de las didascalias en la imagen. El narrador del texto en primera persona y en pasado es el joven Iñigo que el cómic muestra a menudo escribiendo, mientras que en la novela es el mismo personaje pero ya mayor quien vuelve sobre su pasado en tiempos de Felipe IV. Si descartamos los motivos puramente comerciales de explotación de una novela exito-

sa (se publicó también una primera versión coloreada por entregas en *El País*, salieron una película dirigida por Agustín Díaz Yanes en 2006, juegos y otros productos derivados), ¿en qué medida se prestaba la novela a una versión bajo la forma de un cómic? Primero, la narración en primera persona, técnica heredada de la picaresca pero moderna en la novela histórica, permite la puesta en escena del acto de contar. El motivo metaliterario de la pluma, de la tinta y de la hoja de papel, del cuaderno, del testigo escribiendo ritman el relato. Después, el hecho de que la novela sea heredera de la literatura popular de capa y espada del siglo XIX la hace coincidir con el cómic de aventuras: importancia concedida a las ilustraciones en la novela, preponderancia de las hazañas, trampas y enfrentamientos, protagonismo del capitán (la revista *Trueno* ha establecido un paralelo con el “Capitán Trueno”), presencia de un personaje adolescente, espejo del héroe, que lo inicia y al que ayuda, personaje enamorado de una bella desconocida llena de perfidia, juego sobre las ocultaciones y desvelamientos sucesivos con el uso de máscaras y objetos simbólicos y, por fin, oposición maniquea entre buenos y malos en la que los villanos tienen catadura de malos. Al no temer los estereotipos y caminos trillados de la literatura popular, el novelista Arturo

Pérez-Reverte coincide con los cómics de aventuras tradicionales. Veamos a modo de ejemplo la descripción que se hace en la novela del padre de Angélica de Alquézar:

Todo en él, a pesar de su vestimenta solemne, transmitía una indefinible sensación de vulgaridad ruin; los rasgos ordinarios y antipáticos, el cuello grueso, la nariz ligeramente enrojecida, la poca limpieza de las manos, la manera en que ladeaba la cabeza y, sobre todo, la mirada arrogante y taimada de menestral enriquecido, con influencia y poder, me produjeron una incómoda sensación [...]. (Pérez-Reverte, 1996, p. 128)

Gráfico nº 2: Capitán Alatríste



Fuente: p. 37 et p. 175

Como notó Daniele Barbieri, la apariencia caricaturescamente fea de los malos en un cómic con estilo más bien realista permite al autor jugar con las normas de la literatura popular: “el autor nos está diciendo (gráficamente) que [los malos] son estúpidos, que el héroe nunca pierde, y que éstas son las reglas del género, y nosotros lo sabemos y podemos incluso reírnos de ello”^{xiii}. La estructura repetidamente dual (sea entre dos personajes, o entre el héroe y varios enemigos) tanto en los combates como en los diálogos da lugar a una secuencias muy elaboradas y dinámicas que recuerdan las técnicas cinematográficas, con efectos de zoom a lo Sergio Leone y cambios de puntos de vista sistemáticos.

Gráfico n° 3: Capitán Alatríste



Fuente: p. 63, imagen 3

Se ven los dos contrincantes juntos en un plano medio o entero, luego se pasa a un campo-contracampo en primer plano, con picados-contrapicados en plano general, planos de detalle sobre las armas, los ojos, objetos simbólico: bolsa de oro, sello, carta, cruz de la orden de Calatrava . Alternan las escenas de acción con un dibujo estilizado que tiende hacia lo abstracto o hacia las sombras chinas y las viñetas con mucha profundidad de campo [p. 20-19].

De la dimensión histórica se encarga sobre todo el dibujo: planos generales o panorámicos que representan el espacio arquitectónico o urbano que engloba a los personajes, reconstitución de los monumentos, de la ciudad de Madrid, de los interiores, de las costumbres (“agua va”), de la ropa con un trazo bastante realista. Si bien no se ignoran los retratos que pintó Velázquez de Quevedo, Felipe IV y Olivares —la incorporación de la historia del arte es una de las particularidades de la novela histórica contemporánea con respecto a su antecesora decimonónica—, no se imitan exactamente, lo que permite a los personajes conservar cierta vida en la ficción (cf. Quevedo, p. 19 o Felipe IV menos prognato, p. 156), excepto en el caso del Conde Duque para el que el modelo es tanto el retrato de Velázquez como el personaje que encarna Javier Gurruchaga en

la película *El rey pasmado* de Imanol Uribe. Esta transposición de las técnicas narrativas a las del cómic así como la retranscripción casi literal de unos diálogos muy eficientes en la novela permite que se cumplan exactamente a la vez los dos objetivos principales del novelista: deleitar y enseñar, o sea colmar las carencias de una enseñanza secundaria en la que el sitio otorgado a la historia de España le parecía insignificante.

Ahora bien, ¿cómo se transponen la dimensión política de la novela, la marca del narrador implícito, las comparaciones establecidas con un “hoy” que alude claramente al presente? He comparado las dos versiones, línea tras línea y viñeta tras viñeta, centrándome en el sexto capítulo “El arte de hacerse enemigos” (Pérez-Reverte, 1996, 78-94). La parte dialogada se reproduce casi textualmente en los bocadillos del cómic. En cuanto a la parte narrativo-descriptiva, el dibujo toma el relevo de lo que atañe a la descripción de los personajes, a sus actitudes y a los lugares. Por consiguiente, cambia el tempo con respecto a la distribución de las informaciones. Cuando un diálogo entre el Capitán y el Conde de Guadalmedina (Pérez-Reverte, 1996, 113-117) quedaba enmarcado por dos secuencias informativas, descriptivas y narrativas en la novela, el diálogo en el cómic corre a lo largo de seis páginas

en las que se ven actuar a los personajes. Se conservan el dinamismo y la dimensión didáctica con otra temporalidad.

Sin embargo, sí faltan en el cómic elementos significativos de la novela. Los críticos discuten la ambigüedad del punto de vista del narrador implícito de ésta, ya que a un Iñigo mayor y nostálgico de un pasado glorioso (el de Felipe II) en tiempos decadentes parece sobreponerse la voz de Pérez-Reverte añorando épocas de grandeza y hablando desde la actualidad:

Esta idea de la decadencia de las civilizaciones está en el soporte del ciclo Alatríste. La serie tiene un doble alcance, de reivindicación nacional y de añoranza de unos tiempos pretéritos mejores. En éstos hubo luchadores e idealistas. Se movían por un código donde los principios eran básicos y no por intereses mezquinos. (Sanz Villanueva, 2003, 420)

Esta dimensión está totalmente ausente de la novela gráfica. Concretamente en nuestro capítulo se eluden las referencias a la actualidad —“que no pienso resumir aquí porque para eso están los libros de Historia” (Pérez-Reverte, 1996, 111) y “El tiempo que relato aún estaba lejos de tan funesto futuro, y Madrid era todavía la capital de las Españas y el mundo” (Pérez-Reverte,

1996, 173). Asimismo desaparecen los comentarios de valoración histórica tanto los que censuran el Siglo de Oro como de los que pretenden rescatarlo: “A ese tiempo infame lo llaman Siglo de Oro” [...] Lo que pasa es que luego uno va y mira un cuadro de Diego Velázquez, oye unos versos de Lope o de Calderón, lee un soneto de don Francisco de Quevedo, y se dice que bueno, tal vez mereció la pena” (Pérez-Reverte, 1996, 112). Tampoco se retoma un aspecto algo populista de la prosa del novelista que reiteradamente halaga a un pueblo víctima no solo de los poderosos, sino también de los funcionarios y burócratas, leitmotiv de los artículos del mismo Pérez-Reverte: “Otra hubiera sido la historia de nuestra desgraciada España si los impulsos del pueblo, a menudo generoso, hubieran primado con más frecuencia frente a la árida razón de Estado, el egoísmo, la venalidad y la incapacidad de nuestros políticos, nuestros nobles y nuestros monarcas” (Pérez-Reverte, 1996, 121). La mayor parte de las veces, en el guión de Carlos Giménez, las generalizaciones se evitan, los personajes ya no representan a una clase social o un carácter nacional —“singular carácter el nuestro [...] meter mano a la blanca y darse de cuchilladas por asistir a una representación teatral era algo reservado a aquella España de los Aus-

trias” (Pérez-Reverte, 1996, 194) —, sino a sí mismos. Me parecen por fin atenuados todos estos recursos a la palabra llana que permite a Pérez-Reverte emitir juicios no políticamente correctos, con respecto a las otras naciones europeas —«esa arpía pelirroja que se llamó Isabel de Inglaterra, amparo de protestantes, hideputas y piratas, más conocida por la Reina Virgen, aunque maldito si puede uno imaginarse virgen de qué» (Pérez-Reverte, 1996, 110-111)— o usar de metáforas machistas —«España tuvo bien agarrados a Europa y al mundo por las pelotas» (Pérez-Reverte, 1998, 206).

El resultado de la adaptación del guión del *capitán Alatriste* por Carlos Giménez es, de alguna manera, modélico. Por una parte, la fidelidad a la dimensión didáctica, narrativa y a la letra de los diálogos surte un efecto muy logrado de entretenimiento inteligente. Por otra parte, los escasos cortes relativos al orden meditativo, metahistórico o político del texto han suprimido todo lo ambiguo de la ideología de Pérez-Reverte, quien si critica mucho el integrista religioso y la mala gestión del país no deja de transmitir una sensación de nostalgia y añoranza de una época en la que España dominaba internacionalmente, en la que los hombres “los tenían bien puestos”^{iv} y en la que imperaba la ley del más fuerte.

3. La apasionada vida de Teresa de Ávila o la desmitificación hermenéutica

La vie passionnée de Thérèse d'Avila (*La apasionada vida de Teresa de Ávila*) de Claire Bretécher, que se publicó por primera vez en álbum en 1980, difiere de las obras anteriores por varias características que saltan a la vista: el personaje central es femenino, la historietista es también mujer y francesa (fue traducido al español pero no se difundió mucho) y el tono es humorístico. A pesar de la anterioridad de la publicación, me ha parecido pertinente dejar para el final el estudio de la visión personal, erudita y desmitificadora de este personaje histórico femenino. Las narraciones históricas se han interesado sobre todo por cuatro personajes femeninos españoles en el siglo XX: Isabel la Católica algo desprestigiada por su asociación con “el yugo y las flechas” y su dimensión aparentemente monolítica; Juana la loca, revisitada ante todo como un personaje de víctima; la Princesa de Éboli, una especie de *femme fatale* algo más secundario, y Santa Teresa de Jesús. No por mera casualidad se ha convertido la monja escritora en un personaje de ficción recurrente: tanto en novelas, cuentos y poemas (de Ramón J. Sender, Josefina Molina, José Jiménez Lozano, Olvido García Val-

dés, Juan Gelmán...), como en el cine (*Teresa de Jesús* en 1983 dirigida por Josefina Molina que salió también como serie televisiva y de Ray Loriga, *Teresa: el cuerpo de Cristo* en 2007), el contexto sociopolítico habiendo hecho al parecer de esta mujer, descendiente de conversos, fundadora, escritora, algo teóloga, una experta en el arte de la manipulación o del disimulo.

En 1979 (se publicó primero por entregas en *Le Nouvel Observateur*), Claire Bretécher, historietista conocida por el análisis sociológico de las taras de la sociedad contemporánea francesa que lleva a cabo en sus obras emprende la fabulación desmitificadora, no exenta de ternura, de la que fue modelo para la mujer franquista ideal por ser santa patrona de la sección femenina de la Falange y la santa preferida de Franco, después de otras muchas vicisitudes. Como todos los humores satíricos, el de Bretécher estriba en los dobles sentidos y los desfases entre la norma y la representación, entre la imagen y la interpretación del artista. Pues bien, tanto la complejidad de un personaje cuya vida le permitió ser reivindicada por sectores de la sociedad con ideologías opuestas hasta,

recientemente, por ciertas obras feministas, como la dimensión “fantástica” (o sea milagrosa) de las vivencias de la santa pudieron fecundar este cómic en el que se emparenta, por sus poderes sobrenaturales, con un superhéroe. La estética de los dibujos desrealiza la fábula: los personajes son caricaturescos (“con nariz grande”), los colores del fondo y de los globos, más bien lisos, cambian de manera arbitraria o para reflejar los estados anímicos de los personajes, apenas hay segundo plano (y aún menos perspectiva) y cuando lo hay representa tópicamente la España del Siglo de Oro [castilla desierta, palacio, convento]. Del mismo modo los personajes son estereotipos, no sin que se den pruebas de cierto conocimiento de la España de aquel entonces. La abundancia de encuadres pequeños de formato generalmente regular, según la tradicional disposición en damero, permite una repetición de las mismas imágenes con apenas cambios de expresiones o actitudes pródiga en comicidad. Esto, los recuadros dibujados con mano levantada y temblados, el largo texto (lleno de doble sentidos, parodia del español o de la lengua clásica, mezcla de registros), permiten a la autora conjugar la dimensión literaria y la vivacidad del humor gráfico, alejando este cómic de las opciones estéticas de los dos prece-

dentos donde se cuidaba más la plasticidad.

La intuición de la historietista, después de su lectura tanto de *La vida* de Santa Teresa de Jesús como de la biografía apologética de Marcelle Auclair, le permitió sacar a luz y exagerar algunos rasgos de la personalidad de la santa recordados o puestos de realce, posteriormente a la publicación del cómic, por los filólogos e investigadores españoles de finales del siglo XX:

1. La fuerte personalidad dominadora^v y un tanto varonil de la que era, para Américo Castro, un ideal de femineidad. Desde hace cinco siglos, se cuestiona la identidad genérica de Teresa de Jesús^{vi}: encarnación de la femineidad tradicional^{vii} o «mujer varonil» (palabra clave de los procesos de beatificación). Teresa de Jesús parece a través del dibujo como un marimacho: silueta y rasgos hombrunos, fuerza física, es paternalista con San Juan de la Cruz y con las monjas a los que protege o abofetea [gráfico nº 4], y domina a sus hermanos y a los obreros de los conventos que manda construir.

Gráfico n° 4: *La vie passionnée de Thérèse d'Avila*



Fuente: p. 17

2. Las obsesiones económicas y la mente de gestora de quien imaginamos desligada de lo material^{viii}. Se la ve negociar un préstamo para la fundación de un convento. Actúa como un banquero, su verborrea abruma a Rodrigo como lo indican su faz verde y los signos icónicos de las estrellas, y se pinta en la cara de la madre superiora la satisfacción codiciosa (sonrisa con dientes afuera, onomatopeyas finales).
3. La grafomanía de la que pretendía escribir solo porque se lo mandaban sus superiores y de quien se hizo creer que era “más amiga de la rucaca que de la pluma”, lo que pone en tela de juicio, entre otros, Francisco Villanueva: «El malhadado prejuicio hagiográfico ha impedido reco-

nocer algo muy obvio, nunca afirmado hasta este momento y que todavía causará escándalo en algunos: santa Teresa gozaba del placer de crear como una verdadera adicción, especie de bendito “asimientto” de que, por fortuna nuestra, no llegó a ser consciente» (1983, 358-359). Pero contrariamente a lo que recalca el estudioso en 1983, ya había subrayado Claire Brétécher esta adicción en su cómic.

Gráfico n° 5: *La vie passionnée de Thérèse d'Avila*



Fuente: p. 11

Es justamente de esta contradicción entre el punto de vista “oficial” y hagiográfico, asumido por el texto, de la que tenía que justificar su atrevimiento a tomar la pluma (“tomemos algunas rápidas notitas”/“añadamos un breve apéndice”) y la duración y la pasión repre-

sentados por el dibujo (la monja escribe por el suelo, se acumulan las hojas, se parte una viñeta en dos más pequeñas para acelerar el ritmo, se repite la onomatopeya “*scritch*”, etc.) de la que nace el humor.

4. Y desde luego, se saca provecho de la sensualidad en germen en los

textos de la mística con la metáfora visualizada recurrente de la olla [imagen 5], que acaba en olla exprés en la última página de la primera aventura. Se evoca la transverberación^{ix} gracias a la parodia de la escultura *El éxtasis de Santa Teresa* de Bernini en la que se reintroduce una narración inequívoca.

Conclusiones

Con sus dobles articulaciones (imagen fija y narración; texto y dibujo), el cómic permite la expresión de cierta dialéctica y de un discurso doble: Felipe II incluye soslayadamente el discurso de la leyenda negra y de las críticas progresistas del período postfranquista para mejor esquivarlas gracias al lenguaje del cómic de aventuras; en su adaptación de *El capitán Alatriste* Carlos Giménez deja sonar la voz de Pérez-Reverte gracias al arte de Joan Mundet cuando cuenta y reconstruye el pasado pero la cubre por su propio silencio cuando se hace más política y sentenciosa, con amagos de reacción,

machismo y nacionalismo; Claire Brétécher se sirve de la ironía verbal y de la que permiten las complejas relaciones entre imagen y texto para dar cuenta del desfase que comprueba entre la imagen tradicional de la santa y su propia interpretación, bastante clarividente, de este personaje del siglo XVI español. Dadas las potencialidades del medio, no es de extrañar, pues, que el cómic o la ahora llamada «novela gráfica» se hayan convertido últimamente en un medio de expresión privilegiado para pensar ciertos conflictos geopolíticos, sociales, interpersonales o íntimos complejos.

Referencias

- Abel, G. (1999). Les Représentations dans la BD espagnole: notes sur quelques tendances iconiques dans la production actuelle. *Les cahiers du GRIMH*, n°1, *Image et Hispanité*. Lyon, Francia: Grimh/Grimia, pp. 398-408.
- Alary, V. (1999). L'Espagne et sa bande dessinée. *Les cahiers du GRIMH*, n°1, *Image et Hispanité*. Lyon, Francia: Grimh/Grimia, pp. 83-93.
- Alsina, J. (2002). La narración en *El artefacto perverso*. Algunas calas en un objeto inagotable. In V. Alary (Ed.), *Historietas, Comics y tebeos españoles*. Toulouse, Francia: Presses Universitaires du Mirail, pp. 210-227.
- Auclair, M. (1950). *La vie de sainte Thérèse d'Avila*. Paris: Seuil.
- Bretécher, C. (2000, 1ra ed. 1980). *La vie passionnée de Thérèse d'Avila*. París: Hyphen.
- Chicharro, D. (1993). Introducción. In Santa Teresa de Jesús, *Libro de la Vida*. Madrid: Cátedra, pp. 18-103.
- Di Febo, G (1988). *La Santa de la raza. Teresa de Ávila: un culto barroco en la España franquista (1937-1962)*. Barcelona: Icaria Editorial.
- Gasca, L. & Gubern, R. (1994). *El discurso del comic*. Madrid: Cátedra.
- Giménez, C. & Mundet, J. (2005). *El capitán Alatriste*. Barcelona: Debolsillo.
- Hernández Palacios, A. (1999). *Felipe II*. Sevilla: Grupo Pandora.
- Márquez Villanueva, F. (1983). « La vocación literaria de santa Teresa ». *Nueva Revista de filología Hispánica*, 32, p. 355-379.
- Pariset, F. (1999). Les *Ménines* de Velázquez dans tous leurs états. *Les cahiers du GRIMH*, n°1, *Image et Hispanité*. Lyon, Francia: Grimh/Grimia, pp. 143-156.
- Paredes, T. (2002). Les échos de Velázquez au derniers tiers du XXe siècle. In G. Barbé-Coquelin de Lisle (Dir.), *Velázquez aujourd'hui*. Anglet, Francia: Atlantica, pp. 213-223.
- Pérez-Reverte, A y C. (1996). *Las aventuras del capitán Alatriste. El capitán Alatriste*. Madrid: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, A. (1998). *Las aventuras del capitán Alatriste. El sol de Breda*. Madrid: Alfaguara.
- Ros García, S. (1997). Santa Teresa en su condición histórica de mujer espiritual. In S. Ros García (Ed), *La recepción de los místicos. Teresa de Jesús y Juan de la Cruz*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca-Centro Internacional de Ávila, pp. 61-80.
- Santa Teresa de Jesús (1993), *Libro de la vida*. Madrid: Cátedra.
- Sanz Villanueva, S. (2003). El revertismo y sus alrededores. In J. Belmonte Serrano et J. M. López de Abiada (Eds.), *Sobre héroes y libros. La obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*. Murcia: Nausicaä, pp. 401-423.
- Touton, I. (2007). « *El capitán Alatriste* de Arturo Pérez-Reverte y la memoria nacional ». In Odette Gorsse & Frédéric Serralta (Ed), *El Siglo de oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*. Toulouse, Paris: Presses Universitaires du Mirail, Ministerio de Educación y Ciencia (Consejería de Educación en Francia), p. 1025-1036.
- (2010). L'identité nationale espagnole au cœur de la reconstruction romanesque du Siècle d'or (1980-2000). In Rita Olivieri-Godet (Dir.), *Écritures et identités dans la nouvelle fiction romanesque*. Rennes, Francia: Presses Universitaires de Rennes, pp. 171-190.
- (2011) Poétique et politique de l'adaptation pour la jeunesse: *Le capitaine Alatriste* d'Arturo Pérez-Reverte et la bande dessinée. In Christine Pérès (Ed), *Grands auteurs pour petits lecteurs. Adapter, traduire et illustrer les grands auteurs dans la littérature de jeunesse*

en langue espagnole. Carnières-Morlanwelz, Bélgica: Lanzman Editeur, pp. 191-204.

Vega García-Luengos, G. (1997). Santa Teresa de Jesús ante la crítica literaria del siglo XX. In

S. Ros García (Ed), *La recepción de los místicos. Teresa de Jesús y Juan de la Cruz*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca-Centro Internacional de Ávila, pp. 135-152

Cita de este artículo

Touton, I. (2012) El discurso político del cómic sobre el pasado nacional. Tres lecturas del Siglo de Oro. *Icono14* 10(2), 84-101, doi: [10.7195/ri14.v10i2.496](https://doi.org/10.7195/ri14.v10i2.496)

NOTAS

ⁱ Están los famosísimos *Maus* de Art Spiegelman (1986 y 1991), en el que el dibujante recoge la historia de su padre, judío polaco emigrado a Estados Unidos, superviviente de los campos de concentración y *Persepolis* de Marjane Satrapi (2000-2003), una evocación personal del rapto de la Revolución iraní por unos fundamentalistas musulmanes. En España son de notar los tempranos seis volúmenes de *Paracüellos* de Carlos Giménez (Glénat, 1977-2003), obra catártica igualmente de carácter autobiográfico en la que el autor evoca su infancia en unos centros de acogida de Auxilio Social y, del mismo autor, los más recientes 36-39. *Malos Tiempos* (Glénat, 2007-2009). Cabe señalar también el reconocimiento crítico que alcanzó *El artefacto perverso* (Paneta Deagostini Comics, 1996), reconstrucción metadiscursiva del Madrid de la posguerra por Felipe Hernández Cava y Federico del Barrio (Alsina, 2002).

ⁱⁱ Asimismo se publicaron primero en Francia las historietas negras *Blacksad* (Dargaut, 2000-2010) de Juan Díaz Canales y Juanjo Guarnido, *Jazz Maynard* (Dargaut, 2007) de Raule y Roger Ibáñez y *Ken Games* (Dargaut, 2009) de José Robledo y Marcial Toledano.

ⁱⁱⁱ Daniele Barberi, *Los lenguajes del cómic*, Barcelona, Paidós Ibérica, , traduc Juan Carlos Gentile Vitale, 1998 (1ra éd. 1993), p. 87.

^{iv} Retomo una metáfora utilizada hasta la saciedad por Pérez-Reverte en sus artículos y sus novelas — «los tuvimos bien agarrados por las pelotas»; «los jodimos»; «uno de esos hombres pequeños, duros y *bragados* en los que pródiga fue siempre España para lo bueno y para lo malo» (Pérez-Reverte, 1996, 134).

^v Dice Germán Vega de sus relaciones con los confesores «ella sabía arreglárselas bien para que le mandasen aquello que estaba deseando obedecer» (1997, 152).

^{vi} Los contemporáneos de Teresa ya dudaron en calificarla de «mujer», por los prejuicios que había contra las mujeres y en particular a causa de los preceptos de San Pablo contra la enseñanza religiosa departida por las mujeres. Así, en los procesos de beatificación, el testimonio del Padre Báñez recoge las palabras de un eclesiástico antifeminista, que después de conocer a la madre afirmó: «¡Oh!,

habíadesme engañado, que decíades que era mujer; a la fe que no es sino hombre varón y de los muy barbados» (citado por Ros García, 1997, 68).

^{vii} Fue presentada por la Sección Femenina de la Falange como el modelo oficial para la mujer franquista, esta paradoja está perfectamente analizada por Di Febo (1988).

^{viii} «Es extraño que, pese a la enorme importancia cuantitativa que el tema económico tiene en la obra teresiana, prácticamente nadie hasta 1970 se haya preocupado en serio de ello» (Chicharro, 1993, 29).

^{ix} Santa Teresa cuenta en su *Vida* que un querubín le traspasa el corazón hasta las entrañas con el dardo, «Al sacarle, me parecía llevaba consigo, y me dejaba toda abrasada en amor grande de Dios. Era grande el dolor que me hacía dar aquellos quejidos, y tan ecesiva la suavidad que me pone este grandísimo dolor, que no hay desear que se quite, ni se contenta el alma con menos que Dios. No es dolor corporal sino espiritual, aunque no deja de participar el cuerpo algo, y aun harto» (1993, 353).