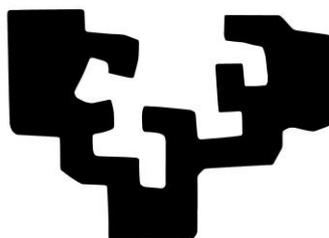


UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO / EUSKAL HERRIKO

UNIBERTSITATEA

FACULTAD DE LETRAS

eman ta zabal zazu



TRABAJO DE FIN DE GRADO

HACIA UNA DEFINICIÓN DEL CÓMIC
¿LA HISTORIETA COMO LITERATURA?
ESTADO DE LA CUESTIÓN

AUTOR

Alexandra Goitia

Tutor

Juan L. De la Cruz Ramos

Vitoria–Gasteiz, 2021

RESUMEN

El siguiente trabajo tiene como finalidad abordar el debate de si es o no es el cómic un objeto literario. Se pretende plantear el estado de la cuestión de acuerdo con la opinión de distintos académicos, literatos y, finalmente, la propia autora, que se sitúa a favor de considerar la historieta como literatura.

Se ha optado por emplear los términos «cómic» e «historieta» para referirse tanto a las obras como al propio género que nos atañe.

Palabras clave: cómic, arte, literatura.

ABSTRACT

The object of this study is to address the debate on whether is or is not comic literature. It is intended to raise the state of the question in accordance with the opinion of different academics, writers and, finally, the author herself, who is in favour of considering comics as literature.

The present work will use the terms «comic» and «historieta» to refer to both, the works and the genre that concerns us.

Keywords: comic, art, literature.

LABURPENA

Ikerketa honen xedea eztabaida bati aurre egitea da: ea komikia literatura den edo ez den. Debatearen egoera akademiko, idazle eta, azkenik, egilearen beraren iritzien bitartez planteatuko da. Azken horrek komikia literatura gisa ulertuko du.

«Komiki» eta «historieta» terminoak erabiliko dira dagozkigun, bai komiki-lanak, bai generoa bera aipatzeko.

Gako hitzak: komikia, artea, literatura.

RÉSUMÉ

L'objet de cette étude est d'aborder le débat sur la question de savoir si la bande dessinée est ou non un genre littéraire. Il vise à poser la problématique en fonction de l'opinion de différents universitaires, écrivains et, finalement, de l'auteur elle-même, qui considère la bande dessinée comme de la littérature.

Nous avons choisi d'utiliser les termes «comic» et «historieta» pour désigner à la fois les œuvres et le genre qui nous concerne.

Mots clé: bande dessinée, art, littérature.

SINTESI

Il seguente lavoro si propone di affrontare il dibattito sul fatto che il fumetto sia o meno un oggetto letterario. Si intende sollevare lo stato della questione in accordo con l'opinione di diversi accademici, scrittori e, infine, la stessa autrice, che è favorevole a considerare il fumetto come letteratura.

Abbiamo scelto di utilizzare i termini «comic» e «historieta» per riferirci sia alle opere che al genere che ci riguarda.

Parole chiave: fumetto, arte, letteratura.

概要

本研究レポートの意図はコミックが文学作品かどうかを調査したものである、この議論点を様々な大学院研究者、作家に見解を求め、さらに『コミックス作品は文学作品だ』という筆者の見解にも基づいて検証され。

『コミック』と『historieta』という言葉はコミック作品事態、そして一般的なジャンル名としても用いられることになった。

キーワード：コミック、アート、文学。

ÍNDICE

Resumen (Abstract, laburpena, résumé, sintesi, 概要)

1	INTRODUCCIÓN	5
2	PRECURSORES DEL CÓMIC	6
3	CRÍTICAS A LA HISTORIETA COMO OBJETO DE PRESTIGIO	7
4	¿EL CÓMIC COMO LITERATURA? ESTADO DE LA CUESTIÓN	8
4.1	<u>LA HISTORIETA COMO OBJETO NO LITERARIO</u>	8
4.2	<u>EL CÓMIC COMO LITERATURA</u>	9
4.2.1	<i>LA OPINIÓN DE ACADÉMICOS Y LITERATOS</i>	9
4.2.1.1	VARIOS AUTORES	9
4.2.1.2	FIGURAS DESTACABLES: OSCAR MASOTTA, UMBERTO ECO, ROMÁN GUBERN Y THIERRY GROENSTEEN	11
4.2.1.3	LA OPINIÓN DE LOS PROPIOS HISTORIETISTAS: WILL EISNER Y OTROS AUTORES	14
4.2.2	<i>PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS LITERARIOS OBTENIDOS POR CÓMICS</i>	16
4.2.3	<i>OTRAS CUESTIONES</i>	17
4.2.3.1	LA OPCIÓN DE CONSIDERAR EL CÓMIC COMO:	17
4.2.3.1.1	<i>SUBLITERATURA O INFRALITERATURA</i>	17
4.2.3.1.2	<i>UN HÍBRIDO</i>	18
4.2.3.2	APROXIMACIÓN A LA «NOVELA GRÁFICA» Y LOS GÉNEROS DEL CÓMIC	20
5	OPINIÓN PERSONAL Y CONCLUSIONES: LA HISTORIETA COMO OBJETO DE ESTUDIO	21
6	BIBLIOGRAFÍA	26

1 INTRODUCCIÓN

Quizá porque no se ha considerado como un objeto de prestigio hasta hace más bien poco, quizá porque incluso hogaño se sigue dudando de su condición artística, la verdad es que, hoy por hoy, el estudio del cómic plantea más preguntas de las que responde.

Entre las cuestiones a las que se han de enfrentar los académicos destaca aquella en la cual se fundamenta este ensayo: la categorización del cómic dentro del arte. De esta manera, el presente trabajo trata de plantear una aproximación al debate genérico de la historieta por medio de, por una parte, la introducción de los diferentes antecedentes del cómic y las críticas hostiles dirigidas al objeto y, por otra parte, la recopilación de las posturas de distintos académicos y escritores sobre considerar o no la historieta como un objeto literario.

Asimismo, se presentarán otras discusiones como la opción de clasificar los cómics¹ dentro de una literatura paralela a la normativa o el uso del término «novela gráfica» y, finalmente, se expondrá la opinión personal de la autora, que sí considera el objeto como un género literario. De esta manera, este trabajo propondrá una vindicación del cómic como literatura, exponiendo las diversas opiniones en contra y a favor de dicha afirmación.

¹ Se acentúa la voz «cómics» debido a que «en español, ambas formas, singular y plural, deben escribirse con tilde» (*Diccionario panhispánico de dudas, DPD, s. v. cómic*).

2 PRECURSORES DEL CÓMIC

Desde las pinturas rupestres hasta los cómics modernos, pasando por las vasijas elamitas, los sellos cilíndricos mesopotámicos y las ánforas griegas, los orígenes de la narración visual se han remontado al comienzo mismo del arte y la sociedad. Y es que, a pesar de que la literatura occidental ha tratado de ocultar la dimensión visual del cultivo de las letras, las primeras manifestaciones artísticas humanas fueron representaciones pictográficas. A saber, el primer método de escritura fue la imagen.

Entre los antecedentes de la narración visual destacan, entre otros, las pinturas funerarias egipcias de la tumba de Menna, las metopas sobre la centauromaquia del Partenón ateniense, la Columna Trajana romana o el Tapiz de Bayeux francés, recogidos por Roberto Bartual en su libro *Narraciones gráficas. Del códice medieval al cómic* (2013). Empero, es precisamente el antecesor de la narrativa gráfica que más desarrolla y trabaja el investigador (39–42), la Columna de Trajano, la representación que más se distancia de su objeto de estudio, el cómic. El bajorrelieve italiano no cuenta con uno de los –según Bartual– rasgos característicos de la historieta: una secuencialidad que busca mimetizar el movimiento.

Quien sí comparte propiedades similares a las del cómic es la literatura de cordel y, en especial, las aleluyas. Estamos ante un género popular que se ha mantenido lejos del canon establecido y en el que la palabra escrita, que converge con la imagen, cuenta con visible influencia de la oralidad (Merino, 2003). Incluso su forma de distribución, los pliegos de cordel, recuerdan a la historieta, máxime, al cómic japonés, en donde las obras tienden a publicarse en revistas semanales de papel reciclado y baja calidad y capítulos en blanco y negro. Según el teórico Luis Conde Martín (2002), «estos pliegos [de cordel], junto a las *aucas* o aleluyas, fueron, sin duda, los verdaderos y más recientes orígenes» (36) de los cómics.

Más lejanos en tiempo y espacio y menos cultivados a la hora de establecerlos como antecedentes del cómic son los recipientes precolombinos. En un artículo para *BBC Future* (2016), el autor David Robson compara características de los ornamentos de las vasijas mayas con la historieta moderna y varios de sus rasgos más representativos: la sátira, las líneas cinéticas, los globos de diálogo, la combinación entre texto e imagen, la exageración de las proporciones de los personajes para crear un efecto cómico...

No obstante, existe una diferencia fundamental entre los cómics y dichas vasijas: su validez como objeto artístico. Mientras, según el lingüista y mayista danés Soeren Wichmann, los receptáculos gozaban de gran respeto y valor en las sociedades precolombinas (citado en Robson, 2016), las historietas siguen buscando el reconocimiento académico del que se les ha sido privado históricamente.

3 CRÍTICAS A LA HISTORIETA COMO OBJETO DE PRESTIGIO

«Donde hoy hay un tebeo mañana habrá un libro» (Beaumont, 1976)². La idea de considerar el cómic como un subproducto cultural se remonta a tiempo atrás. Eslóganes como el susodicho son reflejo de una academia que tiende a no reconocer la historieta como objeto legítimo de estudio.

Entre los intentos por desprestigiar los cómics sobresalen aquellos que se dieron en el ámbito estadounidense en el siglo XX: quemas públicas de obras, campañas y titulares de periódicos en contra... (Hajdu, 2018). Varias fueron las vejaciones que la historieta hubo de sufrir en la posguerra norteamericana, aunque, entre todas ellas, destaca la de la publicación de *La seducción de los inocentes* (1954).

El psiquiatra Fredric Wertham acusó a los cómics de ser la principal causa de la delincuencia juvenil, asegurando incluso que «comparado con la industria del cómic, Hitler era un principiante» (citado en Hadju, 2018: 13). De esta manera, el autor proporcionó una base científica al sector conservador y la publicación de su obra en abril de 1954 resultó en la elaboración del Código de Cómics en octubre del mismo año.

No obstante, Wertham no fue la única reputada personalidad estadounidense que cuestionó la historieta como objeto de prestigio. Un año antes de la impresión de *La seducción de los inocentes*, en 1953, Ray Bradbury publicó su célebre libro *Fahrenheit 451*, una obra en la que se puede leer el siguiente pasaje:

Books, so the damned snobbish critics said, were dishwater. No wonder books stopped selling, the critics said. But the public, knowing what it wanted, spinning happily, let the comic books survive. And the three-dimensional sex-magazines, of course. There you have it, Montag. It didn't come from the Government down. There was no dictum, no declaration, no censorship, to start with, no! Technology, mass exploitation, and minority pressure carried the trick, thank God. Today, thanks to them, you can stay happy all the time, you are allowed to read comics. (1996: 57-58)

² Aquellas citas directas sin numeración de página o párrafo en el original se referenciarán como «(Apellido del autor, año)» o «(«Nombre del artículo», año)» en el ensayo.

Por su parte, en España, la calidad artística del cómic ha sido puesta en duda por figuras como las del escritor Vicente Molina Foix o, más recientemente, la directora del Instituto Valenciano de Arte Moderno, Nuria Enguita.

En 2009, Foix calificaba de «disparatada» la instauración del Premio Nacional de Cómic, al considerar que la historieta «nunca deja de ser un entretenimiento (...) muy menor» (Foix, 2009: 61) y once años más tarde, en 2020, Enguita respondía a la interrogación de «¿Tiene cabida en el IVAM el mundo del cómic?» con un «la pregunta sería si es el cómic es arte [SIC]» («ENTREVISTA CON NURIA ENGUITA, DIRECTORA DEL IVAM “La nueva sede del IVAM debe centrarse en el arte postmedia”», 2020).

4 ¿EL CÓMIC COMO LITERATURA? ESTADO DE LA CUESTIÓN

«Tebeo» en castellano, «bande dessinée» en francés, «fumetto» en italiano, «manga» en japonés... Diversos son los nombres que le hacen referencia, mas el debate sigue siendo el mismo: ¿a qué género artístico pertenece el cómic? Los académicos se dividen entre aquellos que consideran la historieta como un objeto artístico autónomo y aquellos que la interpretan como un género literario o subliterario.

4.1 LA HISTORIETA COMO OBJETO NO LITERARIO

Daniele Barbieri en Italia, Douglas Wolk en Estados Unidos, Manuel Barrero en España... Varios son los académicos que conciben la historieta como un objeto artístico independiente, o, en su defecto, como un objeto no literario.

Barbieri (1993) dirá que el cómic no puede ser considerado como literatura, en cuanto a que la narración verbal no es parte esencial de este; Wolk (2007), que se tratan de objetos artísticos diferenciados, como ocurre con el caso del cine o la ópera y pese a las semejanzas entre historieta y literatura –ambas «use words, they’re printed in books, they have narrative content»– (14); y Barrero (2012), que es precisamente el componente verboicónico del cómic, al contrario de lo que opina Barbieri, lo que diferencia a este objeto de la literatura.

Cabe destacar, no obstante, que la noción de la historieta como un fenómeno artístico emancipado no es exclusiva del sector académico. También son varios los propios autores de cómics que conciben sus obras como si de un objeto ajeno a lo literario se tratasen. Entre estos historietistas, destacan las figuras de Nick Drnaso, Antonio Altarriba y Alan Moore.

Drnaso es conocido por ser el creador de *Sabrina* (2018), la primera historieta nominada al prestigioso premio literario Man Booker. Pese a ello, el de Illinois forma parte del grupo de historietistas que sostienen que los cómics no son literatura, tal y como lo hace Antonio Altarriba, autor de *El arte de volar* (2009), que considera el cómic como «una forma de expresión específica, un objeto de comunicación perfectamente diferenciado» de la literatura (Altarriba, 2011: 9).

No obstante, mientras el estadounidense simplemente asegura –sin argumentar el porqué de dicho juicio– que los cómics «son lo suficientemente distintos de la literatura como para tener su propia categoría» (Fernández, 2019), el ganador del primer Premio Cálamo concedido a la historieta expondrá en repetidas ocasiones la razón de su opinión, argumentando que es el código del cómic –su combinación entre lo léxico y lo gráfico– lo que diferencia a este de la literatura (Altarriba, 2011).

En tercer lugar, cabe mencionar el nombre de Alan Moore, eminencia del mundo de la historieta. Autor de obras como *V de Vendetta*, *From Hell* o *Watchmen*, el inglés plantea la siguiente cuestión:

Rather than seizing upon the superficial similarities between comics and films or comics and books in the hope that some of the respectability of those media will rub off upon us, wouldn't it be more constructive to focus our attention upon those ideas where comics are special and unique? (citado en Meskin, 2009: 223).

De esta manera y en lo que respecta a los autores de tebeos que interpretan el cómic como un objeto diferenciado de la literatura, vamos a poder distinguir tres posturas: la de Nick Drnaso, que no arguye el porqué de su veredicto; la de Antonio Altarriba, que sí justifica las razones de su juicio; y la de Alan Moore, que concibe la subordinación de la historieta a la literatura como un intento –equivocado– de dignificar el objeto.

4.2 EL CÓMIC COMO LITERATURA

4.2.1 LA OPINIÓN DE ACADÉMICOS Y LITERATOS

4.2.1.1 VARIOS AUTORES

Jorge Luis Borges lo llamará «literatura con imágenes» (citado en Ortega, 2011: 16) y Román Gubern se referirá a él como «literatura de la imagen» (Gubern, 1974: 17). Fernando Vicente titulará una de sus obras *Literatura ilustrada* (2008) y Rocco Versaci subtitulará su *This Book Contains Graphic Language* como *Comic as Literature* (2007). Varios son los académicos y escritores que conciben el cómic como una forma literaria, aludiendo al conflicto genérico ya sea de forma indirecta como directa.

Entre los autores tangenciales a la cuestión que nos atañe encontramos nombres como los de Christopher Conway, David Vann o Geoff Klock. Conway dirá, en *Dimensiones del latinoamericanismo* de Mabel Moraña (2018), que los tebeos son «literatura gráfica» (109); Vann, que la «roman graphique» es «une nouvelle forme de littérature qui peut avoir les mêmes ambitions que celles du roman» (Pasamonik, 2014); y Klock, que el «comic book³» es un «kind of literature» (2002: 25).

En cuanto a los académicos que sí deciden profundizar en la cuestión genérica de la historieta, destacan personalidades como las de Patricio Pron, Charles Hatfield o George Kovacs y C.W. Marshall.

Pron, ganador del Premio Alfaguara de novela de 2019, dedica al cómic un artículo titulado *Una literatura realmente de vanguardia*, un texto en el que el escritor argentino defiende la calidad literaria del cómic y, como deja prever el nombre del mismo, opina que «la novela gráfica es la auténtica literatura de vanguardia» (Pron, 2011).

El presidente de *Comics Studies Society* Charles Hatfield publica en 2005 el libro *Alternative comics. An Emerging Literature*, un título que, como en el artículo de Pron, parece vaticinar la postura del autor en cuanto a la discusión que nos atañe. No obstante, y, en consecuencia, la primera parte de la obra puede resultar más bien contradictoria para un lector que presuponga que Hatfield se referirá al tebeo como una forma literaria.

Ello se debe a que, durante la introducción del libro, el anglosajón se referirá a la historieta tanto como una «mixed form» (Hatfield, 2005: xiii) como una «literary form» (xiv) y no será hasta llegar a la página xiv que se zanjará la cuestión. El autor no volverá a mencionar la supuesta naturaleza mixta del género, refiriéndose a la historieta única y exclusivamente como «form of literature» (131) y determinando que «this book has bid for the recognition of comics as a literary form» (152).

Semejante apuesta es la del libro *Classics and comics* (2011) de George Kovacs y C.W. Marshall, que busca «to help situate the modern medium of comics as literature» (5). Sin embargo, Kovacs asegura que «the medium of comics is usually seen and understood as a hybrid: It is not art since it contains text, nor can it be literature since it contains illustrations» (9).

³ En su voluntad de no cultivar el debate sobre el carácter literario de la historieta, Vann y Klock acaban por hacer referencia a otra discusión igual de polémica: la validez de los términos «roman graphique» y «comic book», controversia tratada en el punto 4.2.3.2.

Dicho de otra manera, es posible que la intención de los autores pasase precisamente por minimizar la controversia que les podría suponer el posicionarse abiertamente a favor de la idea de concebir la historieta como literatura. No obstante, y como lo que ocurría con Vann y Klock, la frase de Kovacs abrirá más debates de los que pretendía cerrar, tanto por su carácter reduccionista –arte y literatura no son concepciones dicotómicas, el primero puede contener texto en cuanto a que el segundo forma parte de él–, como porque define el género como un híbrido⁴.

4.2.1.2 FIGURAS DESTACABLES: OSCAR MASOTTA, UMBERTO ECO, ROMÁN GUBERN Y THIERRY GROENSTEEN

En primer lugar, cabe subrayar el nombre de Oscar Masotta. Director del primer magacín argentino dedicado al mundo de los cómics, *LD. Literatura dibujada. Serie de Documentación de la Historieta Mundial* (1968–1969), la postura del intelectual porteño para con la cuestión que nos atañe es evidente. Masotta llamará a la historieta «literatura dibujada», título que defenderá en su libro *La historieta en el mundo moderno* –obra que, entre otros, recopila varios textos publicados originalmente en la revista *LD*– de la siguiente manera:

La historieta es “prosa” en el sentido de Sartre: cualquiera que fuera la relación entre texto escrito e imagen dibujada, en la historieta las palabras escritas siempre terminan por reducir la ambigüedad de las imágenes. Y al revés, en la historieta la imagen nunca deja de “ilustrar”, siempre en algún sentido, a la palabra escrita (...). Dicho de otra manera: la historieta nos cuenta siempre una historia concreta, una significación terminada. Aparentemente cercana a la pintura, entonces, es su parienta lejana; verdaderamente cercana en cambio a la literatura (sobre todo a la literatura popular y de grandes masas) la historieta es literatura dibujada. (Masotta, 1970: 10)

Los casos de Umberto Eco, Román Gubern y Thierry Groensteen son un tanto diferentes al de Masotta.

Temática central de sus ensayos *Apocalípticos e integrados* (1964) y *El superhombre de masas* (1976) y clara influencia en su novela *La misteriosa llama de la reina Loana* (2004), la historieta ha sido uno de los objetos de estudio predilectos de Umberto Eco.

El autor de *El nombre de la rosa* decía que «si può parlare di fumetto come si parla di letteratura scritta» (Eco, 1999) y dedicó numerosas páginas, capítulos y obras en evidenciar la validez del cómic como artefacto de prestigio cultural.

⁴ Polémica que desarrollaremos en el punto 4.2.3.1.2.

El escritor y ensayista buscó en sus escritos analizar la cultura de masas, espacio donde le otorgaba una distinción especial a la historieta, cuya dimensión social como objeto consumido –en su momento– por gran cantidad de niños, analfabetos e inmigrantes servía a Eco para analizar distintos mecanismos de la literatura popular, motivo por el cual el italiano señalaba que:

la historieta es un producto cultural, ordenado desde arriba, y funciona según toda mecánica de la persuasión oculta, presuponiendo en el receptor una postura de evasión que estimula de inmediato las veleidades paternalistas de los organizadores. (...) Así, los comics, en su mayoría, reflejan la implícita pedagogía de un sistema y funcionan como refuerzo de los mitos y valores vigentes. (Eco, 1984: 299)

No obstante, su objetivo último nunca fue el de discutir la cuestión genérica que nos atañe, al contrario que, entre otros, el escritor e historiador catalán Román Gubern. En su *Literatura de la imagen* (1974), el barcelonés presenta una entrevista con el autor de cómics Claude Moliterni, a quien le planteará una muy directa interrogación: «¿a qué nivel y en qué categoría de la literatura en general situaría “el cómic?”». El francés responderá de la siguiente manera:

Esta es una cuestión que presenta grandes dificultades. Creo que el *comic* es una forma de arte popular que no se puede clasificar con precisión, pues presenta distintas modalidades expresivas (...) No obstante, hay que consignar que, actualmente, *algunos* escritores se esfuerzan por dar una forma literaria al *comic* (...) cuyos contenidos se pueden comparar, sin menoscabo, a no importa qué texto. (Gubern, 1974: 12)

Determinar el juicio de Gubern en cuanto a la naturaleza del cómic puede resultar una tarea un tanto confusa. Con la pregunta a Moliterni podríamos deducir que el catalán prefiere no comprometerse abiertamente con la cuestión y ofrece a cambio la opinión de un historietista profesional. Sin embargo y en el mismo libro, el escritor barcelonés describirá la historieta como un «tipo de literatura» (9) y la clasificará dentro de la «literatura de la imagen» (83), denominación que da título a la obra misma.

Tal parece que Gubern sí cataloga el objeto dentro de la literatura. No obstante, esta es una conclusión un tanto precipitada: a la pregunta de si Román Gubern considera o no el cómic como literatura tendremos que responder con un ejercicio cronológico.

En primer lugar, cabe destacar el año 1972, fecha en la que el escritor publica su obra individual más conocida, *El lenguaje de los comics*, un libro en el cual Gubern concebirá la historieta como un objeto artístico independiente. De esta manera, el lector poseedor de ambas obras concluirá que *Literatura de la imagen* es un indicador de que el autor, si bien en el pasado catalogaba a la historieta fuera del género literario, hogaño considera el cómic un tipo de literatura.

No obstante, esta sería –una vez más– una deducción equivocada. *El lenguaje de los comics* contó con varias ediciones posteriores al año en el que se publicó *Literatura de la imagen* y, por ejemplo, en la edición de 1979, Gubern seguía definiendo a la historieta como «un objeto expresivo perteneciente a la familia de objetos nacidos de la integración del lenguaje icónico y del lenguaje literario» (105). Asimismo, en 1988, el autor catalán y el académico easonense Luis Gasca publicaron *El discurso del comic*, una obra referencial en cuanto a las convenciones semióticas de la historieta y en la cual se sigue manteniendo la idea de que el cómic es «un objeto escrito–icónico» (14).

Y es que, tras la publicación de *Literatura de la imagen* en 1974, Gubern no volvió a referirse al cómic como si de una forma literaria se tratase y en una entrevista con Gago y Berone en 2019 incluso afirmó que, pese a que el término «literatura dibujada» de Masotta no fuese del todo incorrecto, él prefería describir la historieta como una «figuración narrativa», dado que ««literatura» tiene un problema: está asociada con la palabra *letra* y está muy vinculada con la narrativa literaria tradicional. Y esto crea una cierta fricción» (154).

Dicho de otra manera, inferimos que Gubern, pese a que en algún momento de su pasado sí pudo haber concebido el cómic como un objeto literario, hoy en día considera la historieta como un fenómeno artístico independiente.

Caso contrario es el de Thierry Groensteen. El célebre teórico francés pasó de considerar la «bande dessinée» como un objeto expresivo emancipado a estudiarlo como un subordinado de la literatura. Una vez más, la cronología será clave para con la comprensión de su postura, aunque, en este caso, el determinar dicho orden cronológico también nos originará varias dificultades.

En 2007, Groensteen publica *La bande dessinée, mode d'emploi*, una obra cuyo primer capítulo se titula *La littérature dessinée* y que habla sobre «reconnaître à la bande dessinée le potentiel et la dignité d'une littérature à part entière» (8). Pese a ello, según los investigadores Dani Gómez y Josep Rom, dos años después el francés contestará a los autores que consideran el cómic como literatura «de manera contundente» (Gómez y Rom, 2013):

It is evident that comics cannot be considered a genre (...) Comic art is an autonomous and original medium. The only things it has in common with literature are: that it is printed and sold in bookshops, and that it contains linguistic statements. But why should it be systematically lowered to the level of para- or sub-literature? (citado en Gómez y Rom, 2013)

Empero, en 2013, Groensteen publicará *Comics and narration*, un libro en el que volverá a posicionarse a favor de considerar la historieta como un fenómeno literario, al determinar en la última página de este –y pese a que quince hojas atrás lo había descrito como «both a form of literature and a visual art»– que el cómic «is indeed a literature» (176), una postura que defenderá en una entrevista con Koutchoumoff Arman en 2018.

Si este fuera el orden cronológico correcto, la evolución del juicio de Groensteen sería –aunque a la inversa– semejante a la de Gubern: el francés primero catalogaría al cómic como literatura, después se retractaría y finalmente volvería a considerarlo como un objeto literario. No obstante, existe cierto inconveniente: la fuente de Dani Gómez y Josep Rom no es la primaria. La susodicha cita de Groensteen que los investigadores usan como argumento de autoridad aparece por primera vez en el libro *Comics & Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics* de Anne Magnussen y Hans-Christian Christiansen, en el año 2000 y no en 2009.

Por consiguiente, podemos determinar que la opinión de Groensteen, al contrario que la de Gubern, tuvo una evolución lineal: de preguntarse que «how can we defend comic art against this accusation which disqualifies it as an art?» (2000: 39), a concebir la «bande dessinée» como un objeto literario (Arman, 2018).

4.2.1.3 LA OPINIÓN DE LOS PROPIOS HISTORIETISTAS: WILL EISNER Y OTROS AUTORES

Tres son los personajes fundamentales en la historia del cómic: el considerado como padre de la historieta moderna Rodolphe Töpffer, el impulsor del término «novela gráfica» Will Eisner y el autor de la primera historieta en ganar un Premio Pulitzer Art Spiegelman. Tal es su trascendencia que la mayoría de autores que hemos citado hasta ahora nombran a alguno de ellos en sus libros: Masotta menciona a Eisner (1970: 33) y Töpffer (119), Gubern a Eisner (1974: 112), Kovacs y C.W. Marshall a Eisner (2011: 7) y Spiegelman (14), Groensteen (2013) a los tres... De esta manera, es el nombre de Eisner –nombrado por todos– el que destaca entre los anteriores.

«I'm here to tell you that I believe strongly that this medium is literature» (Eisner, 2004, párr. 16). Alabado y criticado a partes iguales, Will Eisner es el personaje que más claramente se ha posicionado a favor de considerar la historieta como una forma válida de literatura. Destacan en esta labor, máxime, sus obras teóricas *El cómic y el arte secuencial* (1985) y *La narración gráfica* (1996).

En el primer libro, Eisner determina que el cómic «es un medio literario que narra mediante la disposición de imágenes y texto en una secuencia inteligible» (1994: 161). Gracias al estadounidense, el entender la historieta como un arte secuencial se convierte en la piedra angular de diversas interpretaciones del género, entre las que sobresale la célebre definición del teórico Scott McCloud: «[los cómics son] ilustraciones yuxtapuestas y otras imágenes en secuencia deliberada, con el propósito de transmitir información y obtener una respuesta estética del lector» (1995: 9). Sin embargo y pese a la obvia influencia del académico neoyorquino en su obra, McCloud concibe la historieta como un objeto artístico independiente, al contrario que Eisner.

En cuanto a *La narración gráfica* y la relación entre cómic y literatura, hemos de destacar el siguiente párrafo del libro:

El proceso de lectura en el cómic es una extensión del texto. La lectura de un libro supone un proceso de lectura que convierte la palabra en imagen. Eso se acelera en el cómic, que ya proporciona la imagen. Cuando ese proceso se realiza como ha de ser, va más allá de la conversión y la velocidad y se convierte en un todo perfecto. Esta peregrina forma de lectura merece, de todas formas, ser considerada como literatura, ya que se sirve de imágenes como si fuera un lenguaje. Puede apreciarse su relación con la iconografía y pictografía de la escritura oriental. (Eisner, 2003: 5–6)

Hemos analizado la faceta más estudiosa de Eisner, cómo y cuándo defendió la validez literaria de la historieta por medio de lo académico. No obstante, cabe resaltar que tanto Eisner como Töpffer y Spiegelman son, en esencia, autores de cómics. Es decir, si Drnaso, Altarriba y Moore se oponían a considerar el género como un objeto literario, otros historietistas como Hugo Pratt, Eddie Campbell o Marjane Satrapi –sin olvidar a Eisner, Töpffer y Spiegelman– se referirán al cómic como literatura.

Pratt –autor de *Corto Maltés*– será otro literato más que se refiera a la historieta como «letteratura disegmata» (citado en Caamaño Tomás y Peppino Barale, 2009: 3), Campbell –que trabajó con Moore para con la creación de la anteriormente mencionada obra *From Hell*– defenderá en una entrevista que el cómic es una «form of literature» (Wivel, 2011) y Satrapi –autora de la laureada *Persépolis*– describirá al objeto como un «literary genre» (Watson, 2016).

Por su parte, Töpffer llamará a su creación –elogiada incluso por el mismo Goethe (Masotta, 1970)– «littérature en estampes» (1845: 36), Eisner defenderá que la historieta es una «forma válida de literatura» (Vidal, 2002) y Spiegelman considerará el cómic como una «écriture pictographique», argumentando que en la historieta «you're writing with a picture» (François, 2008).

4.2.2 PREMIOS Y RECONOCIMIENTOS LITERARIOS OBTENIDOS POR CÓMICS

Entre las historietas que han sido ganadoras o finalistas de los más célebres premios literarios destacan: *Maus* de Art Spiegelman, *The Sandman* de Neil Gaiman, *Watchmen* de Alan Moore, *Fun Home, una familia tragicómica* de Alison Bechdel, *Jimmy Corrigan, el chico más listo del mundo* de Chris Ware, *March: Book Three* de N. Powell, A. Aydin y J. Lewis, *Sabrina* de Nick Drnaso y *New Kid* de Jerry Craft.

A *Maus: Relato de un superviviente* (1980–1991) le debemos gran parte de la legitimización académica que ha alcanzado el género. Tanto *Maus* como *Maus II* fueron nominados al National Book Critics Circle Award, uno en 1986 y el otro en 1991, aunque su mayor consagración llegó en 1992, cuando, mientras su segundo volumen se coronaba ganador del premio Los Ángeles Times Book Prize, *Maus* conseguía un Premio Pulitzer. La obra de Spiegelman es el primer y único cómic en la historia en lograr dicho premio, un galardón que revalorizó el género y abrió las puertas a su consideración como objeto de prestigio y literatura.

No obstante, cabe destacar que la obra del suizo no fue ni la primera ni la última historieta en ganar un premio literario. En 1991, el número #19 de *The Sandman* de Neil Gaiman, *El sueño de una noche de verano*, resultó ganador del Premio Mundial de Fantasía. Sin embargo y al contrario de lo que ocurrió con *Maus* –incluido, entre otros, en *The Norton anthology of American literatura. Volume E (Seventh Edition). American Literature since 1945 (2007)*–, la victoria de *The Sandman* provocó tal controversia que, tras la repartición de galardones, se reescribieron las reglas del premio para que un cómic no volviese a ganar nunca más en una categoría literaria (Herrmann, 1991).

De esta manera, la historieta quedó restringida a la categoría de Premio Especial, una salida semejante a la que optaron también premiaciones como el Victor Rossel, que desde 2019 cuenta con una categoría propia para el cómic, o los célebres Premios Hugo, que añadieron tal formato en 2009 y ya en 1988 habían concedido un premio especial a la serie de historietas *Watchmen* (1986–1987) de Alan Moore.

Por su parte, en 2006, Alison Bechdel publicó *Fun Home, una familia tragicómica*, una obra que en un mismo año consiguió ser: ganadora del Lambda Literary Awards, introducida en la lista de los cien libros más notables de *The New York Times* e incluida entre los diez mejores libros de 2006 –en el primer puesto– según la revista *Time*, uno de los magazines más ilustres de Estados Unidos.

Hasta 2015, entre los galardones literarios concedidos por prestigiosas revistas se encontraba también el Guardian First Book Award, premio otorgado en 2001 a la historieta *Jimmy Corrigan, el chico más listo del mundo* de Chris Ware. Una única vez también fue un cómic ganador del National Book Award estadounidense: en 2016, *March: Book Three* –que un año después conseguiría el célebre premio Michael L. Printz– de Nate Powell, Andrew Aydin y John Lewis resultó triunfadora en la categoría de literatura para jóvenes. Hasta entonces, la historieta había sido finalista hasta en cuatro ocasiones: en 2006, con *Chino americano* de Gene Luen Yang, en 2009, con *Stitches* de David Small, en 2013, con *Boxers & Saints* de Gene Luen Yang y en 2015, con *Nimona* de Noelle Stevenson.

Asimismo, y como habíamos comentado anteriormente, *Sabrina* de Drnaso se convirtió en 2018 en la primera historieta en ser nominada al Premio Booker y en 2020 *New Kid* de Jerry Craft fue ganadora de la prestigiosa medalla John Newbery.

4.2.3 OTRAS CUESTIONES

4.2.3.1 LA OPCIÓN DE CONSIDERAR EL CÓMIC COMO:

4.2.3.1.1 SUBLITERATURA O INFRALITERATURA

Como alternativa a introducir la historieta dentro de la literatura estándar se ha planteado la posibilidad de considerar el cómic como una sub- o infra- literatura. Son varios los académicos que se han situado a favor o en contra de dicha opción.

En primer lugar, cabe destacar la figura del escritor y poeta perteneciente a la Generación del 27, Pedro Salinas. En 1944, el español determina que el género del cómic «merece (...) atenta consideración», al valorar que «equivale a una literatura narrativa de baja estofa» (1995: 53). Se trata de una observación muy curiosa, sobre todo, porque cuatro años después el poeta afirmarí que en la historieta «el leer es innecesario, el pensar, superfluo; y el lenguaje humano, pobre servidor de los dibujos» (citado en Pron, 2011).

Pese al posterior cambio de parecer, cabe destacar que nos encontramos ante una declaración ciertamente innovadora, pues *Aprecio y defensa del lenguaje* fue publicado en la primera mitad del siglo XX, varias décadas antes del auge del estudio de la historieta y la impresión de la mayoría de los cómics y protagonistas más célebres a nivel mundial.

Así, en 1944, ninguno de los teóricos mencionados anteriormente había publicado obra alguna sobre el género y no existían los personajes de: ni Spiderman (1962), ni Thor (1962), ni Hulk (1962)... en Estados Unidos; ni Astro Boy (1952), ni Tetsuo (1982), ni Son Gokū (1984)... en Japón; ni Lucky Luke (1946), ni los pitufos (1958), ni Astérix y Obélix (1959)... en Francia y Bélgica; ni Zipi y Zape (1948), ni el Capitán Trueno (1956), ni Mortadelo y Filemón (1958)... en España; ...

Resulta curioso, asimismo, que Salinas se trate de un autor español. Esto es, para 1944, en Francia y Bélgica o Estados Unidos ya eran de sobra conocidas las aventuras de, por ejemplo, Tintín (1930) o Supermán (1933). No obstante, en España el éxito del cómic autóctono no fue equiparable al de otros países y ningún cómic de principios del siglo XX ha sobrevivido hasta nuestros días.

Pese a lo susodicho, hemos de recordar que será a finales de siglo cuando los académicos empiecen a considerar la historieta como un objeto digno de ser estudiado seriamente. De esta manera, cabe destacar que la aproximación de Salinas, aunque valiosa, probablemente no buscaba tratar la cuestión que nos atañe.

Al contrario, figuras como la académica Renáta Bojničanová o el escritor Orlando Ortiz sí se han posicionado a favor o en contra de la opción de interpretar el cómic como una subliteratura. Bojničanová admite en su *El cómic como forma específica del discurso literario* que «me parece más adecuada la definición del cómic como una “subliteratura”» y que «personalmente me resisto a la idea de considerarlo un género nuevo de la literatura» (2011: 34). Sin embargo, Ortiz defiende en el libro *El cómic es algo serio* (Alfie et al., 1982) que:

Satanizada por los más, la historieta no ha tenido en los estudiosos de la comunicación, ni demasiados defensores apasionados, ni siquiera serios objetores. Su condena a priori, su inserción en los avernos de la “subliteratura”, prejuzgan y determinan qué tipo de aproximación puede esperar de la inteligencia local. (8)

4.2.3.1.2 UN HÍBRIDO

La alternativa de concebir el cómic como un híbrido generará, una vez más, tanto aprobación como oposición a partes iguales. Personajes como Ortiz o el profesor Aaron Meskin defenderán la naturaleza híbrida del objeto, mientras figuras como el académico Álvaro Pons o el historietista Santiago García buscarán asegurar que el cómic no es un arte híbrido.

Si Ortiz habla del «carácter híbrido» (Alfie et al., 1982: 30) de la historieta, Pons deja claro que –en su opinión– «es un error pensar que el cómic es una mezcla» (Peraita, 2017) y García determina que la historieta «no es un híbrido de palabra e imagen» (2010: 265).

Cabe destacar la labor de Aaron Meskin para con la presentación del estado de este debate. El profesor anglosajón compila en su artículo *Comics as Literature?* (2009) las opiniones de diversos académicos en cuanto a la idea de considerar o no la historieta como un híbrido. A favor de la propuesta se posicionan figuras como las del autor David Kunzle o las profesoras Hillary Chute y Marianne DeKoven y en contra personajes como el anteriormente mencionado teórico del cómic Scott McCloud o el escritor Roger Sabin.

Mientras Kunzle dice considerar la historieta como una forma híbrida, McCloud y Sabin valoran el cómic como un objeto plenamente emancipado, por lo que el primero dirá que es un error concebir el género como un híbrido y el segundo determinará que los cómics «are not some hybrid form between “literatura” and “art”... but a medium in their own right» (citado en Meskin, 2009: 234).

Por su parte, en un artículo conjunto de 2006 titulado *Introduction: Graphic Narrative*, Chute y DeKoven recogen las razones por las que, según su criterio, el cómic ha de considerarse un fenómeno híbrido. No obstante, el objetivo de Meskin al presentar el razonamiento de las profesoras no será otro que el de rebatir el dictamen de estas para poder determinar un juicio propio.

Así, si Chute y DeKoven opinan que la hibridez del cómic se halla en el hecho de que este sea un fenómeno de masas multigenérico constituido por la combinación de una narrativa verbal y visual, Meskin replica que, ni toda historieta forma parte de la cultura de masas, ni todo cómic contiene elementos verbales o narrativos, ni la multigenericidad de un objeto hace que este sea una forma híbrida.

De esta manera, Meskin determinará, basándose en la opinión del también profesor Jerrold Levinson, que el cómic ha de considerarse un híbrido no por los motivos expuestos por Chute y DeKoven, sino por su genealogía. Según el parecer del profesor, la historieta descende directamente de la literatura y es una combinación entre esta y la narración pictórica, por lo que, en consecuencia, el cómic es un arte híbrido.

4.2.3.2 APROXIMACIÓN A LA «NOVELA GRÁFICA» Y LOS GÉNEROS DEL CÓMIC

Desde que Eisner hizo uso del término para referirse a su obra *Contrato con Dios* en 1978 (Bartual, 2013), la denominación «novela gráfica» ha prosperado considerablemente en los círculos académicos.

No obstante, mientras, por ejemplo, el escritor Andrés Ibáñez (2007) cree que estamos ante un término que sirve para legitimar el género, el anteriormente citado crítico de la historieta Manuel Barrero (2012) sostiene que se trata de una etiqueta creada para satisfacer el mercado.

Dicho de otro modo, actualmente se debate sobre, tanto el género al que corresponde el cómic –si se trata de un objeto literario o no–, como los géneros que le pertenecen al propio cómic: ¿qué tipos de cómics hay? ¿En base a qué hemos de discriminarlos? ¿Cuáles son los criterios para establecer si una historieta es una novela gráfica o no? ¿Es la novela gráfica un género, un híbrido de un híbrido, pura palabrería o un fenómeno emancipado? ...

Las opiniones de los académicos difieren. Mientras Charles Hatfield (2005) resalta las diferencias entre los géneros o subgéneros de, entre otros, los «comic books» o los «alternative comics» y George Kovacs y C.W. Marshall (2011) distinguen entre «comix» y «graphic novels», según Romero-Jódar (2013), figuras como Scott McCloud (1993) o Ana Merino (2003) se referirán a toda forma del objeto como «comic», un uso indiscriminado del término que el autor español critica argumentando que puede llegar a generar cierta ambigüedad.

Por si fuera poco, cada país tendrá que enfrentarse a sus propios problemas. Si se busca discriminar en base a géneros, en Japón los «mangas» suelen ser catalogados según el público al que se dirigen: «shonen» –enfocado a los adolescentes masculinos–, «shojo» –dirigido a la audiencia femenina adolescente –, «seinen» –orientado hacia los adultos–..., y si, por ejemplo, el objetivo es la cuestión terminológica, en España se habrán de delimitar los significados de, tanto voces como «cómic» y «novela gráfica», como términos como «tebeo».

5 OPINIÓN PERSONAL Y CONCLUSIONES: LA HISTORIETA COMO OBJETO DE ESTUDIO

Como hemos comentado en la introducción y planteado a lo largo del trabajo, hoy por hoy el estudio del cómic plantea más preguntas de las que responde.

Al contrario de lo que ocurre con la literatura normativa, se tiende a relacionar el carácter artístico del cómic con su carácter cualitativo. Así, mientras no se duda del estatus literario del género novelesco –o incluso de una misma novela– porque una obra sea considerada de menor calidad, por ejemplo, Meskin empieza su artículo *Comics as Literature?* con un contundente «not all comics are art» (2009: 219).

Como bien indica Jan Baetens (2009), «seules les « bonnes » bandes dessinées auront le droit de se faire admettre dans le champ littéraire» (párr. 11). No obstante, ¿qué es un «buen» cómic? ¿Un cómic que tiene buen dibujo e historia, solo buen dibujo o solo buen texto? ¿Qué es más importante en la historieta? ¿La imagen o el texto?

Gubern asegura que «la imagen desempeña una función hegemónica» (1987: 217) y Altarriba que el género es «ante todo, un objeto visual» (Sucasas, 2017). Sin embargo, el director emérito del Festival Internacional del Cómic de Angulema Jean-Marc Thévenet defiende que la historieta «est un genre littéraire, elle n'a rien à voir avec les arts plastiques (...), il y a des images en bande dessinée, mais je vous assure qu'elle fait vraiment partie du paysage littéraire» (citado en Lahire, 2016: 607).

Y es que los académicos siguen sin llegar a un acuerdo sobre: de qué tipo de arte se trata –si de uno emancipado, uno ligado a la literatura o incluso un híbrido–; el estatus que se le ha de otorgar en caso de considerarlo literatura –si estamos ante un género literario, una subliteratura o una infraliteratura–; los géneros que le competen –el comix, el cómic alternativo, ninguno de estos...–; la naturaleza de la novela gráfica –si es un género, una simple etiqueta, una forma independiente...–; la característica fundamental de la historieta –si importa más su dimensión verbal, su dimensión icónica o la combinación entre ambas–; ...

De esta manera y a mi parecer, la mejor manera de aproximarse a una resolución del debate sería preguntarnos dónde encajaría el cómic como propuesta didáctica. A saber, ¿quién ha o quién no ha de encargarse del estudio de la historieta? Dicha cuestión es fundamental, tanto porque será clave para con la categorización del objeto, como porque, en caso de no planteárnosla, llegarían las contradicciones.

Por ejemplo, Alfredo Carlos Guzmán Tinajero dedica su tesis doctoral *Figuraciones del yo en el cómic contemporáneo* (2017) a un arte y objeto que, entiende Tinajero, es diferente a la literatura, siendo su objetivo, no obstante, titularse en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada.

Es por ello por lo que la susodicha pregunta cobra especial importancia en el ámbito universitario, donde habremos de decantarnos entre el grado de Filología o los grados de Historia del Arte y Bellas Artes para analizar el objeto.

De esta manera, la responsabilidad de estudiar el cómic ha de recaer –a tenor de la opinión de la autora– en la carrera de Filología (o en algún grado semejante relacionado con la literatura). Y es que si decidiéramos ceder dicha obligación a la carrera de Historia del Arte –concibiendo así la historieta como un objeto artístico emancipado– nos topáramos con un gran impedimento: en el cómic, como en la literatura, la narración es fundamental.

El elemento narrativo no es exclusivo de la literatura, pero sí excluye, generalmente, a la mayoría de objetos artísticos estudiados en Historia del Arte: la arquitectura, la estatuaria, la orfebrería... y, máxime, la pintura. Es decir, en un grado dirigido a instruirse en el análisis del icono, el elemento cinético, el volumen, la superficie... ¿tiene cabida un objeto en el que lo sustancial es el relato?

Propongamos dos casos hipotéticos: en el primero, un alumno de bachiller se encuentra en su examen sobre Lengua y Literatura de la Evaluación para el Acceso a la Universidad; en el segundo, otro alumno se enfrenta a un examen, también de Selectividad, pero esta vez de Historia del Arte. Ambos tendrán que analizar una misma obra y un mismo fragmento, en este caso, una escena de un cómic.

El primer estudiante sí podrá basar su examen en el análisis literario del fragmento de la historieta, centrándose en la diégesis, en el peso de la secuencia para con la trama, en las posibles intertextualidades, en los tópicos y arquetipos literarios, en el análisis etopéyico y prosopopéyico de los personajes..., pero ¿y el segundo? ¿Podría centrarse el segundo alumno únicamente en el uso de los sombreados, espacios, tipos de planos... sin mencionar apenas el argumento de la obra?

La arquitectura de las viñetas de una obra es fundamental en el cómic, pero, generalmente, no es indispensable hablar de ella en un examen. En cambio, sí sería necesario exponer la narrativa gráfica o textual de la obra, aunque sea como contexto.

Incluso a la hora de analizar, verbigracia, el juego de luces o espacios en una escena, el estudiante se vería obligado a determinar el peso que tiene este uso para con la trama. Por ejemplo, en el volumen veinticuatro del «manga» *One Piece* de Eiichiro Oda, *Los sueños de la gente* (2014), el autor opta por borrar todo paisaje de un dibujo que ocupa dos páginas enteras, recalando así la siguiente frase: «Los sueños de la gente... ¡¡¡no terminarán nunca!!!» (178–179).

En este caso, los alumnos se verían obligados a destacar que la oración: resume la esencia de la obra –basada en la idea más romántica de la piratería–, da título al volumen veinticuatro y remarca la trascendencia de un nuevo personaje que, luego descubrimos, es uno de los mayores antagonistas de la serie.

En el ámbito de la investigación cabe la posibilidad de que la situación sea un tanto diferente, dado que el autor puede no verse sometido a parámetros que lo examinen y sí se le permitiría únicamente mencionar que, por ejemplo, en la obra de Oda el recurso de borrar un paisaje sirve para enfatizar tanto ciertas acciones y ciertos momentos de tensión de la trama como determinadas palabras de los personajes.

No obstante, a la hora de analizar las historietas lo que destaca no es el icono, sino el mérito textual del cómic. En otras palabras, lo que le valió el Pulitzer a *Maus* no fue tanto la destreza de su dibujo o la kinésica de los ratones, sino qué tema trataba y cómo lo trataba. Independientemente del valor visual de la obra, lo que valora del cómic el público y la crítica es, sobre todo, el elemento textual.

Esta trascendencia del verbo se puede observar, verbigracia, en el hecho de que exista una abundante tradición de adaptar célebres obras de la literatura más normativa a la historieta (en el siglo XX incluso existió una serie titulada *Classic Comics* que se dedicaba exclusivamente a la conversión de grandes clásicos en historietas).

Así, han sido adaptados al cómic clásicos griegos (la *Odisea*), italianos (la *Divina Comedia*), ingleses (*Hamlet*), alemanes (*Fausto*), franceses (*Los tres mosqueteros*), rusos (*Crimen y castigo*), checos (*la Metamorfosis*)... También en el ámbito hispánico serán varias las versiones de cómic de grandes clásicos que podremos leer (existen adaptaciones de *El conde Lucanor*, *Fuenteovejuna*, *Don Quijote de la Mancha*, *La Regenta*, *Cien años de soledad*, *Soldados de Salamina*...). He aquí otra de las cuestiones a las que se tendrán que enfrentar los académicos: *leer* versus *ver* el cómic.

La anteriormente mencionada célebre definición de McCloud entiende las historietas como «juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer» (1994: 9).

Es decir, el crítico nos habla de «espectadores» de cómics, una noción ya de por sí suficientemente controvertida que, además, se encontrará con el hecho de que la versión española de su libro traducirá como «lector» (1995: 9) la palabra «viewer». Y es que las historietas se *leen*. Se *leen* en castellano, se *leen* en inglés y se *leen* en toda otra lengua.

Ergo, concluimos que el cómic es un fenómeno literario y una vez establecido el objeto al que pertenece, trataremos de clasificar la historieta dentro del género al que corresponde.

La mayoría de académicos se resisten a la idea de considerar el cómic como un nuevo género de la literatura y, como decía Orlando Ortiz, «si acaso, los más avanzados después de vacilaciones y con retardada permeabilidad, se atreverán a colocarle un “sub” para calificarla» (Alfie et al., 1982: 32). La opción de considerar la historieta como una sub- o infra- literatura finge dotar al género del reconocimiento y respeto académico que tanto ansía, no obstante, estamos ante una alternativa que conlleva una connotación irremediamente negativa: ambos prefijos denotan inferioridad (incluso etimológicamente).

De querer considerar el cómic como una literatura con un afijo antepuesto –por algún motivo genuino y no con el objetivo de despreciarlo–, las opciones pasarían por, o bien proponer un prefijo inédito –como, verbigracia, «neoliteratura» (De la Cruz, comunicación personal, 6 de mayo de 2021)–, o bien usar la forma «para–», que puede entenderse como «semejante a» o «al margen o en contra de» (*DLE*, s. v. *para–*).

Todo depende de la definición que se le diera a esta forma de literatura no convencional. Por ejemplo, Myrna Solotorevsky (1988) dirá que «en un texto literario, la función dominante es por definición la función poética (...), en la paraliteratura, en cambio, el predominio de la función poética ha sido reemplazado por el de la función conativa» (12). De este modo, la autora pone en duda el valor estético de los géneros abarcables dentro de este término, por lo que tampoco nos servirá para describir el cómic sin infravalorarlo.

Caso contrario es el de la definición del acuñador original del término, el crítico literario Marc Angenot.

Angenot dirá que «paraliteratura» es una voz que sirve para referirse al «conjunto de la producción escrita u oral no estrictamente informativa que determinadas razones ideológicas o sociológicas mantienen al margen del ámbito de la cultura literaria oficial en una determinada sociedad» (citado en Calatrava, 2008: 75). De esta manera, nos encontraríamos con una definición no peyorativa que serviría para destacar la existencia de una producción paralela a la literatura tradicional que no sigue ni el canon ni las leyes impuestas por esta y, por consiguiente, «paraliteratura» podría considerarse como un término más apropiado que «subliteratura» para referirse a la historieta sin desmeritar el género.

Pese a ello, hemos de preguntarnos si clasificar al cómic dentro de un género cuyo rasgo distintivo es el de llevar un prefijo que lo aparte de la literatura más normativa sería hoy la respuesta adecuada al debate que nos atañe. Digamos que, efectivamente, concebimos la historieta como una forma catalogable, en su origen, como paraliteratura. No obstante, hoy en día y especialmente en el futuro, ¿seríamos capaces de clasificar el cómic dentro de un género marginal como el término propuesto por Angenot?

El caso de la historieta se asemeja al de la novela, considerada una vez «a disreputable, bastard thing, radical in its formal instability» (Hatfield, 2005: 5). El cómic es un género que atenta contra la dicotomía texto/imagen –códigos generalmente en tensión– y las preconcepciones más básicas del arte de las *letras* y ofrece una experiencia de lectura potencialmente desafiante. Somos testigos del asentamiento de un género que transgrede los parámetros tradicionales de la literatura y recuerda a los lectores el dilema de la infabilidad de esta.

6 BIBLIOGRAFÍA

- 1988 Hugo Awards. (2009). [en línea] <https://web.archive.org/web/20090421021053/http://www.thehugoawards.org/?page_id=32> [21/05/2021].
- 1992 Pulitzer Prizes. (s.f.). [en línea] <<https://www.pulitzer.org/prize-winners-by-year/1992>> [21/05/2021].
- ALFIE, D., ERDOZÁIN, L. A., BAC, P., CORNEJO, L., DORFMAN, A., ESCOBAR, M., ESTREN, M. J., FRABETTI, C., GRECCHI, L., GUBERN, R., LORIA, J. H., MATTELARD, A., MOSIVÁIS, C., OROZCO, R., ORTÍZ, O., RESÉNDIZ, R. C., VARGAS, Z. & WATTS, M. (1982): *El comic es algo serio*, México: Eufesa.
- All Past National Book Critics Circle Award Winners and Finalists. (s.f.). [en línea] <https://web.archive.org/web/20140408214249/http://bookcritics.org/awards/past_wards> [21/05/2021].
- ALTARRIBA, A. (2011): Introducción sobre el origen, evolución, límites y otros debates teóricos en torno a la historieta. *Arbor*. 187(Extra_2), pp. 9-14 [en línea] <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/view/1369>> [21/05/2021].
- American Born Chinese*. (s.f.). [en línea] <<https://www.nationalbook.org/books/american-born-chinese>> [21/05/2021].
- American Library Association announces 2020 youth media award winners. (2020). [en línea] <<http://www.ala.org/yalsa/booklistsawards/bookawards/printzaward/previouswinners/winners>> [21/05/2021].
- ARMAN, L. K. (2018): ««La bande dessinée est une forme de littérature»», *Le Temps* [en línea] <<https://www.letemps.ch/culture/bande-dessinee-une-forme-litterature>> [21/05/2021].
- BAETENS, J. (2009): «Littérature et bande dessinée. Enjeux et limites», *Cahiers de Narratologie*, 16 [en línea] <<https://journals.openedition.org/narratologie/974>> [21/05/2021].
- BARALE, A. M. P. (Coord.). (2012): *Narrativa gráfica Los entresijos de la historieta*, México D.F.: Universidad Autónoma Metropolitana.
- BARBIERI, D. (1993): *Los lenguajes del cómic*, Barcelona: Ediciones Paidós.
- BARTUAL, R. (2013): *Narraciones Gráficas. Del códice medieval al cómic*, Ediciones Factor Crítico.
- BAYM, N. (2007): *The Norton anthology of American literatura. Volume E (Seventh Edition). American Literature since 1945*, Editorial W. W. Norton & Company.
- BEAUMONT, J. F. (1976): «Donde hay un tebeo no habrá necesariamente un libro», *El País* [en línea] <https://elpais.com/diario/1976/12/31/ultima/220834801_850215.html> [21/05/2021].
- BECHDEL, A. (s.f.). Dykes to Watch Out For. [Blog]. [en línea] <<https://dykestowatchoutfor.com/news>> [21/05/2021].

- BOJNIČANOVÁ, R. (2011). El cómic como forma específica del discurso literario: en el límite entre la literatura y el arte gráfico incursión a la historia y actualidad del cómic hispánico. *Nuevas teorías, modelos y su aplicación en lingüística, literatura, traductología y didáctica en los últimos 20 años*, 23, pp: 23-36 [en línea] <<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/d/15020/19/0>> [21/05/2021].
- Boxers & Saints*. (s.f.). [en línea] <<https://www.nationalbook.org/books/boxers-saints>> [21/05/2021].
- BRADBURY, R. (1996): *Fahrenheit 451*, Editorial Ballantine Books.
- CALATRAVA, J. R. V. (2008): *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*, Madrid: Editorial Iberoamericana.
- COLBERT, J. (1992): TIMES BOOK PRIZES 1992: FICTION: On 'Maus II', *Los Angeles Times* [en línea] <<https://www.latimes.com/archives/la-xpm-1992-11-08-bk-205-story.html>> [21/05/2021].
- CONDE MARTÍN, L. (2002): *Historia del humor gráfico en España*, Madrid: Editorial Milenio.
- COUVREUR, D. (2019): Jour J pour les premiers Victor Rossel de la bande dessinée, *Le Soir* [en línea] <<https://plus.lesoir.be/222586/article/2019-05-07/jour-j-pour-les-premiers-victor-rossel-de-la-bande-dessinee>> [21/05/2021].
- DPD = REAL ACADEMIA ESPAÑOLA Y ASOCIACIÓN DE ACADEMIAS DE LA LENGUA (2005): *Diccionarios panhispánico de dudas*, Madrid: Santillana <<https://www.rae.es/dpd/>>
- ECO, U. (1984): *Apocalípticos e integrados*. (7ª ed.), España: Editorial Lumen.
- ECO, U. (1999): «Quattro modi di parlare di fumetti», *Fucinemute* [en línea] <<https://www.fucinemute.it/1999/10/quattro-modi-di-parlare-di-fumetti>> [21/05/2021].
- EISNER, W. (1994): *El cómic y el arte secuencial*, Norma Editorial.
- EISNER, W. (2003): *La narración gráfica*, Norma Editorial.
- EISNER, W. (2004): «Keynote Address from the 2002 'Will Eisner Symposium.'». *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies*, 1(1), pp. 1-20 [en línea] <http://imagetext.english.ufl.edu/archives/v1_1/eisner> [21/05/2021].
- ENTREVISTA CON NURIA ENGUITA, DIRECTORA DEL IVAM “La nueva sede del IVAM debe centrarse en el arte postmedia” (2020): [en línea] <<https://www.carteleraturia.com/entrevista-con-nuria-enguita-directora-del-ivam-la-nueva-sede-del-ivam-debe-centrarse-en-el-arte-postmedia/>> [21/05/2021].
- FERNÁNDEZ, L. (2019): «La gran novela americana es un cómic», *El País, Babelia* [en línea] <https://elpais.com/cultura/2019/02/01/babelia/1549024783_446003.html> [21/05/2021].
- FOIX, V. M. (2009): «Dibujos animados», *Tiempo*, p. 61 [en línea] <<http://www.laduna.es/2009/09/vicente-molina-foix-enemigo-publico-n1.html>> [21/05/2021].

- FRANÇOIS, P. O. (director). (2008): *Comment devient-on Art Spiegelman ?* [Cortometraje] [en línea] <<https://www.dailymotion.com/video/x64av5>> [21/05/2021].
- GAGO, S. & BERONE, L. (2019): «Entrevista a ROMÁN GUBERN», *CuCo, Cuadernos de cómic* n.º 13, pp. 145-162 [en línea] <http://cuadernosdecomic.com/docs/revista13/09_entrevista%20Gubern.pdf> [21/05/2021].
- GARCÍA, S. (2010): *La novela gráfica*, Bilbao: Astiberri.
- GÓMEZ, D. & ROM, J. (2013): «"LA NOVELA GRÁFICA: UN CAMBIO DE HORIZONTE EN LA INDUSTRIA DEL CÓMIC"», *Ítaca. Revista de filología*, 3 [en línea] <https://www.tebeosfera.com/documentos/la_novela_grafica_un_cambio_de_horizonte_en_la_industria_del_comic.html> [21/05/2021].
- Graphic novel wins First Book Award. (2001). [en línea] <<https://www.theguardian.com/books/2001/dec/06/guardianfirstbookaward2001.guardianfirstbookaward>> [21/05/2021].
- GROENSTEEN, T. (2007): *La bande dessinée: mode d'emploi*, Editorial Les impressions nouvelles.
- GROENSTEEN, T. (2013): *Comics and narration*, Editorial University Press of Mississippi.
- GUBERN, R. (1972): *El lenguaje de los comics*. (1ª ed.), Barcelona: Península.
- GUBERN, R. (1974): *Literatura de la imagen*, Barcelona: Editorial Salvat.
- GUBERN, R. (1979): *El lenguaje de los comics*. (3ª ed.), Barcelona: Península.
- GUBERN, R. (1987): *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- GUBERN, R., & GASCA, L. (1988): *El discurso del cómic*, Madrid: Cátedra.
- HADJU, D. (2018): *La plaga de los comics*, Madrid: Es Pop Ediciones.
- HATFIELD, C. (2005): *Alternative comics: an emerging literature*, Editorial University Press of Mississippi.
- HERRMANN, B. (1991): ENTER SANDMAN, *ChicagoTribune*, [en línea] <<https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1991-12-20-9104240093-story.html>> [21/05/2021].
- IBAÑEZ, A. (2007): «El cómic hecho literatura», *Revista de Libros* n.º 125 [en línea] <https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=3444&t=articulos> [21/05/2021].
- KLOCK, G. (2002): *How to Read Superhero Comics and Why*, New York: Continuum.
- KOVACS, G., & MARSHALL, C.W. (2011): *Classics & comics*, Oxford University Press.
- LAHIRE, B. (2006): *La culture des individus: Dissonances culturelles et distinction de soi*, París: La Découverte.
- MAGNUSSEN, A. & CHRISTIANSEN, H. C. (Ed.). (2000): *Comics & culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. Museum Tusulanum Press.

- March: Book Three*. (s.f.). [en línea] <<https://www.nationalbook.org/books/march-book-three>> [21/05/2021].
- MASOTTA, O. (1970): *La historieta en el mundo moderno*, Barcelona: Paidós.
- MCCLLOUD, S. (1994): *Understanding Comics: The Invisible Art*, New York: HarperPerennial.
- MCCLLOUD, S. (1995): *Entender el cómic: el arte invisible*. Bilbao: Astiberri.
- MERINO, A. (2003): *El cómic hispánico*, Madrid: Cátedra.
- MESKIN, A. (2009): Comics as Literature? *The British Journal of Aesthetics*, 49(3), pp. 219-239 [en línea] <<https://academic.oup.com/bjaesthetics/article-abstract/49/3/219/59795?redirectedFrom=fulltext>> [21/05/2021].
- Michael L. Printz Winners and Honor Books. (2007). [en línea] <<http://www.ala.org/news/press-releases/2020/01/american-library-association-announces-2020-youth-media-award-winners>> [21/05/2021].
- MORAÑA, M. (Ed.). (2018): *Dimensiones del latinoamericanismo*, Madrid: Iberoamericana.
- Nimona*. (s.f.). [en línea] <<https://www.nationalbook.org/books/nimona>> [21/05/2021].
- ODA, E. (2014): *One Piece, Vol. 24: Los sueños de la gente*, Barcelona: Planeta Cómic.
- ORTEGA, F. (2011): ¿Cómics, historietas o novelas gráficas? *Habia una vez*, 8, p. 18 [en línea] <<http://fhuv.cl/wp-content/uploads/2016/11/HUV%E2%80%93938.pdf>> [21/05/2021].
- PASAMONIK, D. (2014): «"La bande dessinée est une forme de littérature qui peut avoir les mêmes ambitions que le roman."», *ActuaBD* [en línea] <<https://www.actuabd.com/David-Vann-La-bande-dessinee-est#:~:text=Interviews->> [21/05/2021].
- PERAITA, V. (2017): «"El cómic no es un híbrido, es un arte en sí mismo"», *Levante-El Mercantil Valenciano* [en línea] <<https://www.levante-emv.com/cultura/2017/05/24/comic-hibrido-arte-12180204.html>> [21/05/2021].
- PRON, P. (2011): «Una literatura realmente de vanguardia», *Revista de libros* [en línea] <https://www.revistadelibros.com/articulo_imprimible.php?art=4973&t=articulos> [21/05/2021].
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.4 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [21/05/2021].
- ROBSON, D. (2016): «Did the Maya create the first 'comics'?», *BBC Future* [en línea] <<https://www.bbc.com/future/article/20160216-did-the-maya-create-the-first-comics>> [21/05/2021].
- ROMERO-JÓDAR, A. (2013). Comic books y novelas gráficas en su contexto genérico. Hacia una definición y clasificación de los textos icónico narrativos. *Atlantis, revista de la Asociación Española de Estudios Anglo-Norteamericanos*, 35(1), pp. 117-136 [en línea] <<https://go.gale.com/ps/anonymou?id=GALE%7CA336489906&sid=googleScholar&v=2.1&it=r&linkaccess=abs&issn=02106124&p=IFME&sw=w>> [21/05/2021].

- SALINAS, P. (1995): *Aprecio y defensa del lenguaje: discurso pronunciado con ocasión de la cuadragésima colación de grados de la Universidad de Puerto Rico, celebrada el día 24 de mayo de 1944*, Puerto Rico: Editorial Universitaria Universidad de Puerto Rico.
- SOLOTOREVSKY, M. (1988): *Literatura, paraliteratura: Puig, Borges, Donoso, Cartázar, Vargas Llosa*, Ediciones Hispamérica.
- Stitches. (s.f.). [en línea] <<https://www.nationalbook.org/books/stitches>> [21/05/2021].
- SUCASAS, A. L. (2017): «“El cómic no es literatura, es un arte donde lo esencial es la imagen”», *El País, Ka-BOOM* [en línea] <https://elpais.com/cultura/2017/09/20/ka_boom/1505907718_405626.html> [21/05/2021].
- TINAJERO, A. C. G. (2017): *Figuraciones del yo en el cómic contemporáneo* [Tesis de Doctorado, Universitat Autònoma de Barcelona] [en línea] <<https://ddd.uab.cat/record/187181>> [21/05/2021].
- TOMÁS, A. C., & BARALE, A. M. P. (2010): Presentación la historieta: ¿literatura dibujada? *Fuentes Humanísticas*, 39, pp: 3-7 [en línea] <http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2277/Presentacion_la_historieta_39.pdf;sequence=1> [21/05/2021].
- TÖPFFER, R. (1845): *Essai de Physiognomonie*, Ginebra: Schmidt, [en línea] <<https://books.google.es/books?id=HwY-AAAACAAJ&hl=es>> [21/05/2021].
- VIDAL, J. (2002): «'El cómic puede aspirar al mismo nivel literario que cualquier novela'», *El País, Babelia* [en línea] <http://elpais.com/diario/2002/01/26/babelia/1012005550_850215.html> [21/05/2021].
- WATSON, E. (2016): «Emma Watson Interviews *Persepolis* Author Marjane Satrapi», *Vogue* [en línea] <<https://www.vogue.com/article/emma-watson-interviews-marjane-satrapi>> [21/05/2021].
- WIVEL, M. (2011): «The Roundtable Has Pants: Mr. Campbell Speaks», *The Hooded Utilitarian* [en línea] <<https://www.hoodedutilitarian.com/2011/03/the-roundtable-has-pants-mr-campbell-speaks>> [21/05/2021].
- WOLK, D. (2007): *Reading comics: How graphic novels work and what they mean*, Da Capo Press.