

**Universidad del País Vasco/
Euskal Herriko Unibertsitatea**

Facultad de Bellas Artes

Departamento de Dibujo

**LOS DISCURSOS
DEL CÓMIC AUTOBIOGRÁFICO**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Irene Costa Mendia

DIRECTOR

PROF. José Antonio Azpilicueta

eman ta zabal zazu



Universidad Euskal Herriko
del País Vasco Unibertsitatea

Mayo, 2017

(cc)2017 IRENE COSTA MENDIA (cc by-nc-sa 4.0)

Índice

0. Introducción.	1
0.1. Estado de la cuestión.....	2
0.2. Preguntas de la tesis.....	6
0.3. Objetivos.....	7
0.4. Justificación.....	8
0.5. Marco teórico.....	9
0.5.1. Introducción a los planteamientos de Michel Foucault. .	12
0.5.1.1. La descripción arqueológica.	19
0.5.1.2. La crítica genealógica.	26
0.6. Metodología.....	32
PARTE I	
1. Los discursos del cómic.	37
1.1. ¿Quién es el responsable de la delincuencia juvenil?	38
1.1.1. La seducción de los inocentes.	50
1.1.2. El <i>Comics Code</i>	62
1.2. ¡Sólo para adultos!	77
1.2.1. El comix.	83
2. La definición del cómic autobiográfico.	95
2.1. La semántica del cómic.....	96
2.2. El arte secuencial.....	102

2.3. La novela gráfica y el cómic de autor..... 109
2.4. El pacto autobiográfico.....114
2.5. El cómic autobiográfico.117

PARTE II

3. Introducción a la ontología de nosotros mismos. 135
3.1. El cuidado de uno mismo. 138
3.2. El ritual de la confesión. 148
3.3. El psicoanálisis. 155
3.4. La autobiografía: decir la verdad de uno mismo.. 163
4. *Binky Brown* y las tecnologías del yo. 169
4.1. El pecador.....171
4.2. El enfermo mental. 189
4.3. La obra. 207
5. Conclusiones. 223
6. Bibliografía. 233

0. Introducción.

Los cómics autobiográficos se han multiplicado en las últimas cuatro décadas. En diferentes puntos del globo se escriben, dibujan y colorean historietas narradas a título personal. La mayoría de los estudios que se han realizado en torno a estos cómics suelen centrarse en las obras, sobre todo en ciertas obras clave, aquéllas que han marcado un antes y un después en la historia del cómic. Se trata de estudios minuciosos de la estructura, la narración, los aspectos estilísticos y las temáticas que contienen estos cómics.

En la presente investigación hemos tratado de ofrecer una aproximación diferente. Estudiar otras cuestiones en las que no se suelen centrar estos trabajos, como por ejemplo, hemos querido analizar de qué forma se ha hablado del cómic, qué autoridades han hablado, desde qué saberes y en qué debates ha estado involucrado. Para ello haremos un recorrido que nos llevará desde los años cuarenta en Estados Unidos, un momento en el que ciertos cómics eran sinónimo de crimen y la autobiografía era un género exclusivamente literario, hasta el momento actual en el que los cómics autobiográficos gozan de la atención mediática y son objeto de estudios académicos, así como también se les dedica secciones en librerías, exposiciones y otros eventos culturales.

Otro aspecto que hemos querido estudiar es por qué existen este tipo de relatos. Se suele afirmar que la autobiografía nace de una necesidad por revelar y comunicar una verdad personal con la que nos identificamos. En este trabajo, en lugar de asumir el “hecho autobiográfico” como algo natural, hemos querido cuestionarnos de dónde viene la necesidad de narrarnos y de decir “nuestra verdad”. Para abordar estos interrogantes la filosofía de Michel Foucault ofrece herramientas de análisis y reflexiones fascinantes. En sus trabajos más tardíos se dedicó a rastrear en la historia de Occidente los modos de subjetividad y cómo mediaban en ellos una serie de saberes y de poderes. Dirigió una mirada crítica a la Historia y se preguntó sobre la forma en la que nos experimentamos a nosotros mismos. En este trabajo haremos un repaso de las observaciones que hace en torno a la escritura de uno mismo y las pondremos en relación con uno de los primeros cómics autobiográficos estadounidenses: *Binky Brown conoce a la Virgen María*, de Justin Green.

0.1. Estado de la cuestión.

En este apartado haremos un repaso de los trabajos académicos que se han desarrollado en torno al cómic autobiográfico en Estados Unidos, Inglaterra, Francia y España. Mencionaremos las principales líneas de estudio y los trabajos más recientes. Más adelante, en el capítulo 2.3. *El cómic autobiográfico*, retomaremos estos textos para profundizar en cómo se ha estudiado y se ha definido este tipo de cómic.

El origen del cómic autobiográfico en occidente se tiende a situar en Estados Unidos a principios de los años setenta. Tanto Elisabeth El Refaie como Jared Gardner o Thierry Groensteen suelen mencionar los cómics de Robert Crumb y de Justin Green como los que inauguran el género¹. En ese momento también es cuando se escribieron los primeros estudios que trataban de que el cómic fuese considerado un

1 El Refaie, 2012:37.

tema de interés académico. A partir de los años noventa va a aumentar la cantidad de publicaciones de cómics autobiográficos y unos títulos concretos conseguirán atraer el interés del público y de la crítica. Habrá que esperar hasta entrado el siglo XXI para ver un aumento en los estudios centrados en éste género, estos trabajos procederán, principalmente, de disciplinas como la Lingüística, la Semiótica, la Narratología, la Historia y la Literatura.

La crítica Lisa Hoashi escribe en 2007 *Fluency in Form. A Survey of the Graphic Memoir*², un conjunto de reseñas de *Persépolis*, *Maus*, *Epilectico*, *Fun home*, *Blankets* y *Cancer Vixen*, en el que usa el término “graphic memoir”³ para referirse a los cómics autobiográficos y habla de las tensiones creadas por las dos narrativas simultáneas que se juntan en el cómic: la gráfica y la textual. Jared Gardner también hace uso del término en su artículo *Autobiography’s Biography, 1972–2007*⁴, en el que estudia los cómics de Alison Bechdel, Justin Green, Aline Kominsky-Crumb y Phoebe Gloeckner. Nos propone concebir las memorias gráficas como artefactos que generen espacios en los que poder teorizar sobre las formas en las que nos relacionamos. Dale Jacobs hace un estudio lingüístico de la serie de Joe Sacco *Peepshow*, en el cual analiza la retórica “multimodal” del cómic y cómo se construye el yo a través de ella⁵. Por otra parte, Hillary L. Chute escribió en 2010 *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*⁶, donde aborda el análisis de las técnicas usadas por Aline Kominsky-Crumb, Phoebe Gloeckner, Lynda Barry, Marjane Satrapi y Alison Bechdel.

Los estudios interdisciplinarios son cada vez más frecuentes. Ejemplo de este tipo de aproximación es el libro que publica Elisabeth El Refaie en 2012, uno de los primeros trabajos dedicados exclusivamente al

2 Hoashi, L. (2007). *Fluency in Form. A survey of the graphic memoir. The Missouri review*, 159–174.

3 “Memoria gráfica” es un término que se suele usar en algunos trabajos como equivalente de cómic autobiográfico.

4 Gardner, J. (2008). *Autography’s Biography, 1972–2007. Biography*, 31, Biographical Research Center.

5 Jacobs, D. (2008). *Multimodal Constructions of Self: Autobiographical Comics and the Case of Joe Matt’s Peepshow. Biography*, 31(1), 59–84.

6 Chute, H. L. (2010). *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. Nueva York: Columbia University Press.

cómic autobiográfico: *Autobiographical comics. Life writing in pictures*⁷. En el libro, El Refaie estudia las principales convenciones, las propiedades formales y estilísticas y los patrones narrativos que ha observado en este tipo de obras. Recoge tanto enfoques semiológicos y narratológicos como de otras ramas como la Filosofía o la Psicología.

Sobre cómic autobiográfico francés, Ann Miller ha escrito artículos como *Textual and Visual Selves*⁸, *Autobiography in Bande Dessinée*⁹ o *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip*¹⁰. En sus investigaciones habla, entre otros asuntos, del aspecto concreto que toma el pacto autobiográfico de Philippe Lejeune en los cómics, también ha abordado los recursos que ofrece el medio para los autobiógrafos. Miller también ha traducido al inglés algunos trabajos de Thierry Groensteen, teórico francés que también aborda la autobiografía en la Bande Dessinée. Groensteen observa que los trabajos sobre cómic que se centran en hacer análisis de los contenidos se han multiplicado, y en esta línea incluye los que tratan la autobiografía y la autoficción¹¹.

Por otra parte, en España, tenemos a teóricos como José Manuel Trabado Cabado que ha escrito varios artículos en los que estudia temas como la construcción narrativa de la identidad y la relación que se establece entre el discurso del yo y el medio híbrido del cómic¹². Otros artículos que se han publicado son: *Formas híbridas de narrativa: Reflexiones sobre el cómic autobiográfico*¹³, de Susana Arroyo Redondo, que tratará la cuestión de la madurez del cómic y de la autenticidad.

7 El Refaie, E. (2012). *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*. Misisipi: Univ. Press of Mississippi.

8 Edwards, N., Hubbell, A. L., & Miller, A. (2011). *Textual and Visual Selves*. Estados Unidos: University of Nebraska Press.

9 *Ibidem*.

10 Miller, A. (2007). *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip*. Bristol: Intellect Books.

11 Groensteen, T. (2013). *Comics and Narrative*. Jackson: Univ. Press of Mississippi.

12 Trabado Cabado, J. M. (2012). Construcción narrativa e identidad gráfica en el cómic autobiográfico: retratos del artista como joven dibujante. *RILCE: Revista de filología hispánica*, 28(1), 223-256.

13 Arroyo Redondo, S. (2012). Formas híbridas de narrativa: Reflexiones sobre el cómic autobiográfico. *Escritura e Imagen*, 8.

Daniel Gómez Salamanca dedica un capítulo de su tesis *Tebeo, cómic y novela gráfica: La influencia de la novela gráfica en la industria del cómic en España*¹⁴ a tratar la autobiografía. En el capítulo, Gómez Salamanca estudia desde una perspectiva crítica los lazos del cómic autobiográfico con el concepto de “cómic de autor”, que opina que procede del “cine de autor” francés.

El interés de algunos académicos por el tema autobiográfico en los cómics va parejo a la popularidad y el *status* que adquiere la etiqueta de la “novela gráfica” (dentro de la que se suele incluir a la mayoría de estos cómics) en los últimos años. En *Hacia un cómic de autor. A propósito de Arrugas y otras novelas gráficas*¹⁵, Juan Manuel Díaz de Guereñu, aborda la novela gráfica autobiográfica a través del estudio de cuatro obras. Estudia las transformaciones que ha sufrido en las últimas décadas la historieta como medio y como lenguaje. Considera que estas transformaciones han dado como resultado lo que llama el “nuevo cómic de autor” o novela gráfica. Investiga hallazgos formales y audacias narrativas que atribuye a una transformación en las aspiraciones artísticas de los autores.

Entre las cuestiones que se van a estudiar hay unas problemáticas que se han ido repitiendo en torno a las que girarán la mayoría de trabajos que hemos consultado. Se trata de cuestiones como la confesión, la autorrepresentación, la autenticidad, la veracidad, la memoria, el trauma, la crónica y la representación del tiempo en viñetas, así como también se estudiarán las tensiones existentes entre las dos formas narrativas (visual y textual). Algunos teóricos suelen subrayar la exploración de los recursos del lenguaje que llevan a cabo los autores y que les permite crear gramáticas personales y novedosas.

14 Gómez Salamanca, D. (2013). *Tebeo, cómic y novela gráfica: La influencia de la novela gráfica en la industria del cómic en España*. Tesis doctoral (dirigida por Dr. Josep Rom Rodríguez), Universitat Ramon Llull, Facultat de Comunicació Blanquerna, Barcelona.

15 Díaz de Guereñu, J. M. (2014). *Hacia un cómic de autor: A propósito de Arrugas y otras novelas gráficas*. Bilbao: Universidad de Deusto.

0.2. Preguntas de la tesis.

La historieta autobiográfica se puede estudiar desde ángulos muy diferentes y suscita múltiples cuestiones que darían para estudios muy diversos. En este caso estudiaremos el cómic autobiográfico prestando atención a lo que se ha dicho sobre él en las últimas décadas, cómo se lo ha definido y catalogado. Los interrogantes que nos planteamos son, por lo tanto, los siguientes: ¿En qué condiciones surgieron los discursos en torno a este tipo de cómics? ¿Qué rasgos son los que caracterizan a estos discursos y a qué saberes y disciplinas pertenecen? ¿De qué forma el cómic de autor y la autobiografía se han convertido en objeto de estudio por parte de la teoría del cómic actual?

Una segunda inquietud que persigue este trabajo es la de situar los cómics autobiográficos dentro de la forma cultural de la escritura de uno mismo que se ha desarrollado en Occidente. Esta tradición tiene unos rasgos concretos que estudiaremos, como la importancia que se le da a la confesión, a la sexualidad o a la relación del sujeto con la verdad. En este trabajo nos preguntaremos: ¿Es la autobiografía una forma de libre expresión universal? ¿O más bien deberíamos verla como una heredera de unas prácticas propias de un contexto determinado y deudora de un régimen de verdad concreto? Trataremos de averiguar en qué tradiciones se inscribe el cómic autobiográfico y detectar cuáles son los discursos que le han dado forma.

0.3. Objetivos.

El reto que planteamos en este trabajo es estudiar los discursos del cómic autobiográfico occidental, tanto los que han aportado la definición con la que actualmente se los conoce y estudia, como aquellos discursos que le preceden y que pertenecen a una tradición en la que se inscribe en su calidad de obra autobiográfica. Para ello hemos dividido la investigación en dos partes.

En la primera parte del trabajo el objetivo será observar cómo se ha problematizado el cómic autobiográfico. Como mencionamos en el apartado de *0.1. Estado de la cuestión*, el número de artículos que se centran en teorizar sobre el cómic autobiográfico se ha multiplicado en las últimas dos décadas. Ante este aumento, nos podemos preguntar por qué ha llegado a ser tan recurrente en los textos académicos. Es por eso que nos dedicaremos a estudiar qué se ha dicho sobre este tipo de cómics, cómo se han nombrado, quienes han sido considerados autoridades legitimadas para hablar y qué saberes están involucrados.

Observar lo que se ha dicho sobre los cómics en general y los autobiográficos en particular, nos permitirá detectar calificaciones y problematizaciones que han contribuido a dar forma a su definición actual. Nos permitirá ver cómo ha devenido en “asunto” en determinado momento y lugar, a través de unos enunciados, unas visibilidades y unas prácticas concretas. Será de especial interés observar las diferentes catalogaciones que ha recibido este tipo de cómic y estudiar las prácticas divisorias que están detrás de estas categorizaciones.

Un segundo objetivo de la investigación es estudiar las formas culturales que han dado pie a la autobiografía, basándonos para ello en el recorrido ontológico que hace Foucault. Este recorrido nos permitirá entender las características concretas que ha adquirido en Occidente y las transformaciones que ha sufrido a lo largo de los siglos. Para ilustrar estos aspectos y con el objetivo de inscribir al cómic autobiográfico dentro de la tradición de “la escritura de uno mismo”, haremos un análisis de los discursos que encontramos en el cómic de Justin Green *Binky Brown conoce a la Virgen María*.

0.4. Justificación.

Gran parte de los estudios de Historia del Arte que han tratado el cómic autobiográfico asientan sus bases metodológicas en la tradición positivista. Esta forma de hacer historia se construye en base a la importancia central que se le otorga a las obras y a los autores. Según esta aproximación, la labor del investigador suele implicar la búsqueda de nexos entre acontecimientos y la descripción de las principales corrientes y de las obras más influyentes. También se intenta desentrañar el significado de estas obras y las intenciones implícitas de los autores. Esta misma perspectiva es bajo la que llevamos a cabo el trabajo para optar a la suficiencia investigadora, que llevaba por título *Cómic y Autobiografía, análisis de la búsqueda de un lenguaje personal* (2010).

La razón por la cual nos hemos decantado esta vez por investigar el cómic autobiográfico desde un enfoque postestructuralista, es porque nos ha permitido abordar nuevas cuestiones, cuestiones que ponen en duda las bases en las que se asientan los estudios tradicionales. Creemos que la presente investigación puede aportar una lectura novedosa permitiéndonos profundizar en cuestiones como los orígenes de la escritura de uno mismo, que sitúa al cómic autobiográfico dentro de un contexto y una tradición cultural determinada, deudor de unos lenguajes y de unas problemáticas concretas. No hay muchos estudios, hasta el momento, que hayan profundizado en estos temas, es por ello que nos parece interesante llevar a cabo este trabajo y descubrir cuáles son los discursos que atraviesan al cómic autobiográfico, así como suscitar el interés por que se realicen más estudios culturales desde una perspectiva foucaultiana.

0.5. Marco teórico.

El análisis del discurso se viene aplicando en humanidades desde hace más de tres décadas. Los ámbitos en los que se ha aplicado son diversos e incluyen filosofía, ciencias sociales o estudios de género, entre otros. Su aplicación en la rama de Historia del Arte continúa siendo muy escasa, debido, en parte, a que desafía muchos de los presupuestos en los que se basa la propia disciplina. Sin embargo, eso no debería suponer un obstáculo sino más bien, un reto. Hemos encontrado pocos ejemplos del análisis crítico aplicado a la historieta. Hay estudios que se han desarrollado en los últimos años que giran en torno a la denominada “cultura visual”. En estos trabajos aplican el análisis crítico del discurso a textos no lingüísticos. Las visualidades se entienden como portadoras de significados múltiples, en un estado de construcción permanente.

A pesar de que la aplicación de estos métodos es todavía escasa en los estudios sobre cómic, podemos encontrar algunos trabajos que nos pueden arrojar algo de luz sobre las posibilidades que ofrece este enfoque. En el ámbito de los Estudios Culturales es donde encontramos muchos artículos que beben de los métodos postestructuralistas. Estas investigaciones proceden en su mayoría de Reino Unido, Estados Unidos y Australia. El campo abarca diferentes disciplinas como la Historia, la Historia del Arte, la Antropología o la Literatura, entre otras.

En los estudios basados en directrices foucaultianas se suele considerar a la cultura como administradora de vidas, más que de significados, dado que está compuesta por prácticas de gobierno concretas que tienen el propósito de producir un determinado tipo de sujetos. Esto lo explican los teóricos de la obra de Foucault, Gavin Kendall y Gary Wickham de la siguiente manera:

This ‘culture’ is not the site where individuals are imperfectly liberated, but rather the environment where persons are positively constructed within specific institutional forms, an arena which is productive of specific, historically localised forms of subjectivity, not a site for

fostering a priori rational individuals, or a site for the repression and denial of true individuality¹⁶.

Vemos como subrayan el carácter productivo del poder, refiriéndose a que produce sujetos e individualidades, discursos y espacios. La cultura va a ser el lugar en el que el individuo se construye. Entendemos, por tanto, que el interés principal de estas investigaciones sea el de rastrear los modos de saber y los modos de comportamiento ético que son resultado de la acción de unos aparatos culturales.

Tenemos unos pocos ejemplos que podemos citar de trabajos que apliquen este prisma. En Italia, Daniele Croci publica el artículo *Subverting Big Brother, reinscribing the self: appropriation and subjectivity in A. Moore and D. Lloyd's V for Vendetta*¹⁷. En este artículo, Croci estudia la idea de panóptico en el mundo distópico que planteaba Alan Moore. Pero sobre todo lo relevante para este trabajo es su tratamiento de la subjetividad y la identidad. Croci bosqueja las narrativas subjetivas de algunos personajes, que se pueden interpretar como prácticas de significado que les permiten articular su subjetividad.

También hay otros estudios que tratan de introducir un punto de vista crítico en la historia del cómic convencional. Es el caso de Bart Beaty en Canadá, autor de *Comics versus Art*¹⁸ y *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s*¹⁹. Beaty insiste en la necesidad de cuestionar el modelo historiográfico que gobierna los estudios en torno a los cómics, para que la historia del cómic no se convierta sólo en la historia de aquellos cómics que “lo cambiaron todo”. En su crítica incluye estudios no sólo histórico-culturales, también narratológicos

16 Kendall & Wickham, 1998:140. Traducción: «La ‘cultura’ no es el sitio donde los individuos están imperfectamente liberados sino, más bien, el ambiente en el que las personas son positivamente construidas dentro de unas formas institucionales específicas, una arena que es productora de formas de subjetividad históricamente localizadas, no un sitio para promover a individuos a priori racionales, ni un sitio para la represión y la negación de la verdadera individualidad».

17 Croci, D. (2014). *Subverting Big Brother, reinscribing the self: appropriation and subjectivity in A. Moore and D. Lloyd's V for Vendetta*. En *3rd International Conference: The Graphic Novel, Mansfield College, Oxford, September* (pp. 3–5).

18 Beaty, B. (2012). *Comics Versus Art*. Toronto: University of Toronto Press.

19 Beaty, B. (2007). *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s*. Toronto: University of Toronto Press.

y estéticos, dado que todos ellos, en su opinión, se han centrado demasiado en teorizar en torno a un canon de lo “excepcional”. Su objetivo de llevar a cabo una historia de los cómics basada en el estudio cuantitativo de los datos más que en la periodización establecida en función a las que se han considerado las obras más relevantes, se asemeja a la forma en la que hemos tratado de aproximarnos a la historia de los cómics.

En el apartado que viene a continuación que hemos titulado “Introducción a los planteamientos de Michel Foucault”, la idea ha sido contextualizar y resumir los conceptos clave de la filosofía de Foucault, para hacernos una idea de las cuestiones que centran sus obras, así como ofrecer unas bases para poder entender sus propuestas metodológicas. Para llevar a cabo este resumen, nos hemos basado en textos como *La arqueología del saber*²⁰ y *El orden del discurso*²¹. También hemos recurrido a otros teóricos que han estudiado la forma de aplicar estos métodos como es el caso de Gavin Kendall y Gary Wickham en *Using Foucault's Methods*²².

20 Foucault, M. (2009a). *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo Veintiuno España Ediciones.

21 Foucault, M. (2004). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores.

22 Kendall, G., & Wickham, G. (1998). *Using Foucault's Methods*. Gran Bretaña: SAGE.

0.5.1. Introducción a los planteamientos de Michel Foucault.

*History should be used not to make ourselves comfortable, but rather to disturb the taken-for-granted*²³.

El objetivo de este apartado es establecer la corriente epistemológica en la que se sitúa el pensamiento de Foucault. Para ello haremos un repaso de las cuestiones que centran muchas de sus obras y las pondremos en el contexto de los debates que se estaban dando en la academia francesa del momento. Hablaremos, primeramente, de las rupturas que plantea su forma de abordar la historia del pensamiento frente a las formas tradicionales y de su crítica al sujeto trascendental.

La Historia de las Ideas es una rama de la historiografía que comprende una variedad de disciplinas entre las que se encuentran la Filosofía, la Historia de la Ciencia, la Historia del Arte, la Antropología o la Historia de la Religión, entre otras. La Historia de las Ideas se va construyendo a base de encadenar sucesos, los historiadores deben encontrar los nexos necesarios que vinculen los diferentes acontecimientos. Buscan una continuidad lineal que les permita establecer cadenas de sucesos, a través de detectar las causas y las consecuencias que rodean a cada acontecimiento.

Foucault pensaba que la Historia del Pensamiento no debía abordarse de esta manera. Planteaba, en su lugar, tratar la historia como una serie de transiciones de una red a otra, observando sus transformaciones y rupturas a lo largo del tiempo.

Estas redes a las que se refiere son los campos epistemológicos²⁴. Cuando hablamos de *epistemes*, estamos haciendo referencia a una red de saberes de una cultura, que establecen lo que se puede llegar a pensar y lo que se puede decir en un momento concreto (es comparable a un régimen de verdad que se impone una serie de criterios que permitan

23 Kendall & Wickham, 1998:4. Traducción: «La historia debería ser usada no para hacernos sentir cómodos, sino para perturbar lo que se da por hecho».

24 También se refiere a estas redes como “rejillas”, “cuadros” o “sistemas de elementos”.

discernir lo que es verdadero de lo que es falso). Son conjuntos de reglas que, inconscientemente, articulan los diferentes campos de conocimiento. Es importante tener en cuenta que cada *episteme* está ligada a un momento histórico concreto, para no caer en el error de tratar de juzgar un momento histórico bajo las reglas de una *episteme* perteneciente a un período diferente, lo cual sería un error.

Para romper con la linealidad con la que se suele abordar la historia, Foucault propone utilizar la noción de *discontinuidad*. Este concepto es un instrumento de investigación pero, también, es el objeto mismo de la investigación: «es, al mismo tiempo, una operación deliberada del historiador, un resultado de la descripción histórica y un concepto metodológico²⁵». Si observamos la historia como discontinua, dejamos de buscar nexos de necesidad entre los acontecimientos y comenzamos a tratarlos como contingencias.

Si partimos de la idea de que un evento histórico es contingente, estamos suponiendo que no había una urgencia especial o una necesidad de que ese evento aconteciese sino que, más bien, era una posibilidad entre otras muchas. Lo mismo ocurre con el carácter contingente de la relación entre los eventos²⁶.

Para hacernos una idea más clara, acudo a las explicaciones que dan Gavin Kendall y Gary Wickham²⁷, que dedican un libro a explicar la forma de aplicar estos métodos. En el libro cuentan cómo algunos historiadores acostumbran a usar diagramas en los que enlazan unos elementos con otros a través de flechas que implican relaciones de subordinación de tipo causal. En un esquema en el cual los acontecimientos se conciben como contingentes sería imposible realizar este tipo de diagramas, o bien todos los conceptos del diagrama deberían mostrarse interrelacionados entre sí.

25 López, M. G. (s. f.). De la arqueología de las ciencias humanas a la arqueología del saber. Foucault innovador. Recuperado 31 de agosto de 2016, a partir de <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/0201/foucault.htm>

26 Kendall & Wickham, 1998:5.

27 Kendall, G., & Wickham, G. (1998). *Using Foucault's Methods*. Gran Bretaña: SAGE.

Es común entre los historiadores la visión de los patrones del conocimiento representado a modo de árbol cuyas raíces crecen de forma unidireccional, surcando el tronco hasta llegar a las ramas. En su lugar, Guilles Deleuze y Félix Guattari elaboraron un concepto que se acercaría más a la complejidad que pretende Foucault. Estamos hablando de la metáfora del *rizoma*²⁸. Toman este término de la biología²⁹ y lo describen de la siguiente forma: «...a collection of root-like tentacles with no pattern to their growth, a set of tentacles which grow in unpredictable ways, even growing back into each other.³⁰»

Para llevar a cabo una historia de las discontinuidades, Foucault elaboró el método arqueológico, que le permitía establecer unas series y medir de forma apropiada la periodización que correspondía a cada una y el sistema de relaciones que se podía describir entre ellas. La discontinuidad desplegará una trama de transformaciones que están ligadas entre sí por unos determinados esquemas de dependencia. La Historia que pretende Foucault es el análisis descriptivo de la teorización en torno a estas dependencias. No se trata, por lo tanto, de una historia de las ideas, ni de las ideologías, ni de las mentalidades. Se trata de una historia de las problematizaciones, que estudia cómo un asunto concreto deviene en problema.

Esta visión de la historia choca con dos corrientes que estaban vigentes en la Francia de los años cincuenta. Por una parte, choca con el historicismo hegeliano y, por otra, con el análisis histórico que hace el marxismo.

G. W. F. Hegel consideraba que existía una lógica dialéctica interna en el devenir histórico. En este curso lineal, el sujeto iba conquistando gradualmente la conciencia de sí mismo, hasta llegar a una “autoconciencia total”. Foucault será crítico con esta postura

28 Deleuze, G., & Guattari, F. (1977). *Rizoma*. Valencia: Pre-Textos.

29 En biología el “rizoma” hace referencia a un tipo de tallo subterráneo del que brotan raíces y que crece de forma indefinida. Fuente: *Wikipedia, la enciclopedia libre*. <https://es.wikipedia.org/w/index.php?title=Rizoma&oldid=93294856>

Consultado el 31 de agosto de 2016.

30 Kendall & Wickham, 1998:7. Traducción: «...una colección de tentáculos similares a raíces sin ningún patrón en su crecimiento, un conjunto de tentáculos que crecen de formas impredecibles, incluso volviendo a crecer entre ellas».

y pondrá en evidencia las carencias de una concepción teleológica de la historia. Ya desde su obra *Las palabras y las cosas*³¹ (1966), donde estudiaba el surgimiento de las ciencias sociales y las formas en las que se construyeron nuevos saberes, observamos una ruptura con la concepción hegeliana de la historia. Un rechazo a la continuidad y una nueva aproximación al acontecimiento.

Por su parte, Karl Marx toma la idea de la lógica dialéctica de la historia de Hegel. Pero en su lugar, lo que observa es el devenir necesario de la revolución de la clase proletaria, que debe derrotar a la burguesía e instaurar una sociedad sin clases. Foucault confronta esta idea de la finalidad dialéctica y esta forma de ordenar los hechos históricos a través de nexos de necesidad. La historia, en su opinión, debe ser vista como una permanente discontinuidad. Retoma el texto de Friedrich Nietzsche, *La segunda consideración intempestiva*³² (1874), y señala cómo el conocimiento y la verdad son, en realidad, disputas por instaurar una u otra verdad, uno u otro “hecho histórico”. En estas disputas entran en juego muchos factores y estrategias de poder diferentes pugnando por instaurar su verdad. El enfoque de Foucault, se acerca más a la historia de las ciencias que desarrollaron historiógrafos como Gaston Bachelard y Georges Canguilhem que lo que se planteaban era si se podía estudiar la razón y la verdad en su historicidad.

En una entrevista que le realizaron en 1981 en La Universidad Católica de Lovaina, Foucault explica cómo intenta plantearse problemas concretos que afectan a la actualidad. No le interesa hacer una historia especulativa que no tenga relación con lo que está pasando en el momento. Intenta, a su vez, detectar cuales son los temas que no se discuten y que presentan «algunos indicios difusos de fragilidad en nuestro sistema de pensamiento, de nuestro modo de reflexión, de nuestra práctica³³». Se preguntará sobre esas cuestiones que no se

31 Foucault, M. (1988). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo Veintiuno Ediciones.

32 Nietzsche, F. W. (2006). *Segunda consideración intempestiva: sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

33 Cita extraída de la entrevista realizada a Foucault en Lovaina, el 7 de Mayo de 1981. Video disponible en: Filosofando89. (2013). *Michel Foucault entrevistado en Lovaina, 1981 subtítulo español*. Recuperado a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=0H2gqpJTU4E>

discuten, sobre en qué historia precisa se han originado como problema, y a través de qué estrategias se han llegado a dar por asumidas.

Esta concepción de la verdad, sitúa su pensamiento en la línea del escepticismo. Kendall y Wickham (1998:10) mencionan a Pirrón de Elis como referente de la línea del escepticismo en la que se podría situar a Foucault. Pirrón fue un filósofo del siglo III antes de nuestra era que escribió: «We cannot know anything, including the fact that we cannot know anything³⁴». Con esta sentencia desistía en la búsqueda de verdades y abordaba con el mayor escepticismo posible cualquier tipo de acuerdo social, perteneciese a su horizonte cultural o no.

Desde este prisma, lo que enfrenta el historiador no son lecturas verdaderas de la historia, sino una serie de apariencias que tiene que describir. Kendall y Wickham extraen una cita de Sexto Empírico (escéptico pirroniano) que describe la actitud con la que estos filósofos abordaban su labor: «By way of preface let us say that on none of the matters to be discussed do we affirm that things are just as we say they are: rather, we report descriptively on each item according to how it appears to us at the time³⁵». La tarea del historiador, viéndola desde este enfoque escéptico, sería la de continuar investigando indefinidamente».

Entre los años cincuenta y sesenta en los círculos académicos de Francia, emergía la corriente estructuralista que buscaba las estructuras de significado que están detrás de cada cultura. El estructuralismo cuestionaba dos tradiciones arraigadas: la fenomenológica y la existencialista.

La catalogación como “estructuralistas” de un grupo variopinto de pensadores fue, más bien, desafortunada, ya que la mayoría de los

34 Kendall & Wickham, 1998:10. Traducción: «...no podemos saber nada, incluyendo el hecho de que no podemos saber nada».

35 *Ibidem*, p. 11. Traducción: «A modo de prefacio, digamos que en ninguno de los asuntos que discutimos afirmamos que las cosas sean tal y como decimos que son: más bien, informamos de forma descriptiva sobre cada ítem de acorde a como se nos aparece en el momento».

filósofos, incluido el propio Foucault, rechazaron pertenecer a esta corriente. Prácticamente todos, excepto Claude Lévi-Strauss que en *Antropología estructural*³⁶ (1958) desarrolló una visión estructuralista de la antropología y de las ciencias sociales.

La filosofía de Foucault se asemeja al estructuralismo en que también ha querido cortar con la tradición fenomenológica y con la existencialista. Sin embargo, los temas que trata lo alejan de los intereses estructuralistas y hará un esfuerzo consciente en sus obras por diferenciar sus planteamientos de los estructuralistas.

Una discrepancia la apreciamos en las formas que tienen de concebir el sujeto. La noción de sujeto en la historia moderna de Occidente viene marcada por la definición que estableció Descartes. René Descartes, matemático y filósofo del siglo XVII, escribió *Discurso del método*³⁷ (1637), obra que marcó la tradición racionalista moderna al cuestionar los principios de la escolástica³⁸ que habían imperado durante toda la Edad Media. Descartes centraba su mirada en el problema del conocimiento y proclamó a la razón como la luz que posibilita la sabiduría frente al prejuicio y la opinión. Con la frase “Pienso, luego existo”, constataba su existencia como sujeto de pensamiento y es por ello que situó al sujeto como único punto de partida epistemológico, gobernador de todo conocimiento posible. Guiado por la luz de la razón (que es siempre una e idéntica, independientemente del objeto a la que se aplique) el sujeto es capaz de representar en su mente la realidad exterior, si emprende la laboriosa empresa de diferenciar entre la representación verdadera y el error. Este sujeto, tal y como lo concebía Descartes, es una especie de sustancia pensante, a-histórica.

La propuesta más radical del estructuralismo consistió en desplazar al sujeto de la posición de centralidad de la que gozaba en la epistemología cartesiana, para situarlo en el interior de una estructura de significado y estudiarlo como una parte más de la estructura de una cultura.

36 Lévi-Strauss, C. (1987). *Antropología estructural: mito, sociedad, humanidades*. Madrid: Siglo Veintiuno Ediciones.

37 Descartes, R. (1987). *Discurso del método*. San Juan: La Editorial, Universidad de Puerto Rico.

38 Corriente teológica que se basa en principios de la filosofía griega y romana para explicar las revelaciones del cristianismo.

La crítica al sujeto cartesiano ya la vemos en los escritos de Martin Heidegger, que Foucault retoma para desplazar al sujeto, en este caso, dentro de lo que llama la “trama histórica”. Ya no será el sujeto el encargado de dar forma a la realidad, sino que serán las reglas de esta trama las que darán forma al sujeto.

También toma la fórmula “Dios ha muerto” que recoge Nietzsche en *La gaya ciencia* (1882) y junto con las aportaciones de los seminarios que realizó Heidegger sobre el filósofo alemán, Foucault continuará la frase y dirá que, después de la muerte de Dios, viene la muerte del Hombre. Esto lo hace en *Las palabras y las cosas* (1966), en donde habla del Hombre en términos históricos, presentándolo como un concepto no universal, sino propio de un momento histórico concreto. Sentencia a muerte a este concepto clave de la modernidad con la siguiente declaración: «Reconforta y tranquiliza el pensar que el hombre es sólo una invención reciente, una figura que no tiene ni dos siglos, un simple pliegue de nuestro saber y que desaparecerá en cuanto éste encuentre una forma nueva» (Foucault, 1988:9).

Finalmente, es importante subrayar que el interés que ha centrado muchos de los estudios de Foucault ha sido dar respuesta a la pregunta «¿qué es esta actualidad?» Una pregunta que ya se habían planteado otros filósofos antes que él, como Nietzsche, Marx, o la escuela de Frankfurt. Pregunta que según Foucault no tendría sentido con Descartes, pero que comienza a tenerlo con Kant.

Immanuel Kant (1724-1804), se preguntaba sobre qué es posible conocer, y cuáles son los límites del conocimiento. Como Descartes, concebía al sujeto trascendental como el agente que debe organizar el caos y que contiene, en sí mismo, las condiciones que posibilitan todo el conocimiento. Sin embargo, la novedad está en que no lo consideraba un simple espectador de la realidad, sino parte activa en la construcción del conocimiento.

Mientras Kant se planteó en su momento: «¿Qué es la ilustración?» Foucault, por su parte, retoma esta cuestión en forma de «¿qué es el ahora?» Transforma el a priori kantiano en un a priori de

carácter histórico. Joaquín Fortanet, explica en el libro que reúne una serie de artículos de diferentes autores titulado *De Heidegger al postestructuralismo*, cómo los trabajos de Foucault estuvieron orientados por:

[...] la sospecha de que aquello que somos, la manera en que entendemos lo que nos pasa, no es otra cosa que nuestra experiencia producida: una correlación entre elementos de saber, elementos de poder y elementos de nuestra subjetividad. Es un interrogante ontológico, histórico y, al mismo tiempo, antropológico, en una suerte de recurso de las grandes preguntas kantianas, convertidas, ahora, en nuevas e insistentes: qué sé, qué puedo, qué me está permitido experimentar, en una palabra, cómo ser de otro modo. (Aragüés Estragués & Ezquerro Gómez, 2014:34)

En los dos apartados que vienen a continuación, explicaremos las metodologías que elaboró para buscar las respuestas a estas preguntas.

0.5.1.1. La descripción arqueológica.

La arqueología trata de describir toda una serie de condiciones y posibilidades que han permitido que se desarrolle una determinada configuración del saber y hacer visibles las relaciones concretas que mantiene con él. Su propósito es estudiar los mecanismos que hacen que un determinado saber se transmita y se perpetúe. En *Las palabras y las cosas* (1966), Foucault compara diferentes dominios del saber (concretamente la biología, la economía y la lingüística), con el objetivo de rastrear las reglas que comparten. En *La arqueología del saber*, publicado tres años después, vuelve a profundizar en su propuesta metodológica, mostrándola como una alternativa a la Historia de las Ideas y al estructuralismo. Es en este libro y en *El orden del discurso* (1970), donde encontramos una exposición más detallada de lo que constituye el método arqueológico.

La arqueología se plantea como una práctica que nos permite abandonar la forma tradicional de hacer historia. Como señalamos en el capítulo anterior, en la historia tradicional se establecen una serie de nexos de necesidad que relacionan los acontecimientos y se deducen unos principios globales que rigen un período histórico determinado. Foucault, en su lugar, va a centrar su interés en detectar discontinuidades, diferencias, continuidades y transformaciones. Va a llevar a cabo una historia general que, a diferencia de la que ya conocemos, nunca se cierra sino que se despliega indefinidamente.

No estamos hablando de una investigación de tipo antropológico. La arqueología fija su objetivo en el estudio de las formaciones discursivas, en lugar de hacer una búsqueda basada en autores relevantes o en movimientos generacionales. En su lugar, se centra en las cosas que se han dicho (signos, términos, teorías, temas, etc.) y en las cosas visibles (edificios, instituciones, objetos, etc.) que observa en una serie de acuerdos sociales.

La discontinuidad va a ser la herramienta de análisis y el objeto mismo que hay que analizar. Para ello, dispone de unas unidades básicas que explicaremos más adelante (el enunciado, el discurso y la formación discursiva). El objetivo no será estudiar una sociedad sino tratar de detectar enunciados y visibilidades, discursos y grupos de discursos y analizarlos como eventos históricos.

Foucault llama a este método “arqueología” porque hay que buscar entre las “ruinas” que quedaron tras lo que fue dicho, e ir configurando una descripción del discurso que va emergiendo de estas ruinas, del mismo modo que un arqueólogo trata de reconstruir la historia a partir de los fragmentos de edificios que han quedado desperdigados.

Estas ruinas incluyen todo tipo de fuentes, sin pretender privilegiar un tipo concreto sobre otro. Se analizan enunciados científicos de la misma forma que se analizan otro tipo de enunciados que serían descartados en los estudios convencionales. Como comenta Fortanet: «En las ruinas del arqueólogo encontramos tanto poesía como ciencia, tanto enunciados delirantes como proposiciones axiológicas»³⁹.

Un rasgo importante a tener en cuenta, es que para Foucault el saber nunca es neutral, sino que existe siempre dentro de una configuración concreta y un modo de construir sentido que Foucault atribuye al poder. El poder es el que produce saberes y verdades que luego presenta como “naturales” gracias a una serie de tecnologías.

Para entender mejor este método, profundicemos en las unidades de análisis que plantea. Gilles Deleuze nos explica cómo Foucault divide todo aquello que forma parte del conocimiento en dos categorías diferentes; los enunciados y las visibilidades:

El mundo está hecho de superficies superpuestas, de archivos o estratos [...]. Pero los estratos también están atravesados por una fisura que distribuye por un lado los cuadros visibles, y por el otro, las curvas sonoras: lo enunciable y lo visible en cada estrato, las dos formas irreductibles del saber, Luz y Lenguaje, dos vastos medios de exterioridad en los que se precipitan respectivamente las visibilidades y los enunciados. (Deleuze & Morey, 1987:156)

Esta visión que nos presenta Deleuze dibuja un escenario en el cual todo lo que conocemos se engloba en sólo dos categorías, lo decible y lo visible. En ambos campos, se proyectan los diferentes enunciados que nos permiten detectar y estudiar los discursos dentro de los cuales operamos. De la relación entre enunciados se puede establecer una localización espacio-temporal, es decir, una fecha y unos lugares concretos en los que los enunciados han sido producidos y reproducidos. En muchas ocasiones, estos lugares están ligados a unas instituciones concretas.

El enunciado será la unidad básica del análisis arqueológico. Con enunciado, nos referimos a una forma concreta de existir de un conjunto de signos. Pero no es un grupo de signos cualquiera, elegido al azar, sino un conjunto concreto que tiene la cualidad de repetirse y que puede interactuar con otros conjuntos de signos. Puede tomar diferentes unidades de significado y situarlas en un espacio en el que se pueden acumular y multiplicar⁴⁰. Foucault trataba de detectar

40 Foucault, M. (2009a). *La arqueología del saber*. Siglo Veintiuno España Ediciones, p.179-180.

aquellos enunciados que se convierten en parte del saber legitimado dentro de una cultura y trataba de analizar y describir las funciones concretas que desempeñaban.

Los enunciados pueden incluir frases, formulaciones, proposiciones o actuaciones verbales, pero no se limitan al lenguaje escrito y hablado, puesto que un rasgo importante que caracteriza al enunciado es que posee un soporte material, una sustancia. Sin ella no podríamos considerarlo enunciado. Sería simplemente una secuencia de elementos lingüísticos. El enunciado va a ser la regla que permite que una expresión o formulación tenga o no significado a nivel del discurso. En respuesta a los planteamientos estructuralistas, Foucault señalaba que la descripción que pretendía llevar a cabo no era comparable al análisis estructural del lenguaje. En la propuesta que nos hace, la lengua es un sistema de enunciados que componen unas leyes generales que permiten infinitas combinaciones. Mientras que el acontecimiento discursivo sólo lo componen un grupo concreto y finito de discursos. Ni la semántica ni la sintaxis son capaces de dar cuenta del significado de una expresión a nivel del discurso.

Cuando hablamos de visibilidades, por otra parte, estamos hablando de cosas que son visibles y que pueden influenciar a los enunciados. En *Vigilar y castigar* (1977), describe esta relación que se establece ente enunciados y visibilidades y muestra cómo las dos categorías se encuentran en conflicto la una con la otra, pero se pueden insinuar la una dentro de la otra. Para poner un ejemplo, en el libro que acabo de citar, la prisión (el lugar en sí) es tratada como un tipo de visibilidad, capaz de producir enunciados sobre la criminalidad. Y los enunciados en torno a la criminalidad van a producir formas de visibilidad que reafirman la legitimidad de las prisiones.

La siguiente unidad de análisis que hay que tener en cuenta es el discurso. El término discurso, en su uso común, suele referir a una serie de palabras que empleamos para expresar algo que pensamos o sentimos. En el caso que nos ocupa, discurso no es un término que se refiera exclusivamente al lenguaje, también hace referencia a las condiciones materiales de las que surgen los conocimientos (que los

hacen posibles). Cuando habla de discursos, nunca habla en general, siempre habla de un conjunto finito de discursos, temporales, sometidos a los cambios y la caducidad, por eso habla de “acontecimientos discursivos”. Foucault reformuló la palabra para poder estudiar los conocimientos en su historicidad, por lo que es necesario ahondar en los matices que implica su definición.

El discurso⁴¹, tal y como lo plantea, es un conjunto de secuencias de signos. Siempre y cuando estos signos sean enunciados. Estos enunciados, a su vez, están inscritos en un orden material (teórico o práctico) al cual deben su existencia. Atender al orden material nos permitirá diferenciar un grupo de enunciados de otro.

El discurso es capaz de producir cosas, pero también es algo que se practica. Concebir el discurso como una práctica implica situar todo discurso dentro de un sistema de relaciones que le dan forma, con unas reglas que tienen una existencia material. El discurso mismo es el que va a determinar qué posiciones puede y debe tomar un individuo para poder ser sujeto. Va a limitar también las formas en las que se puede nombrar y clasificar ya sea un objeto, un concepto, una forma o un tema. En palabras de Foucault :

Los discursos no son una especie de película transparente a través de la cual se ven las cosas, no son simplemente el espejo de lo que es y de lo que se piensa. El discurso tiene una consistencia propia, su espesor, su densidad, su funcionamiento. Las leyes del discurso existen como las leyes económicas. Un discurso es algo que existe como un monumento, que existe como una técnica, que existe como un sistema de relaciones sociales, etc. Es esa densidad propia del discurso lo que trato de examinar. (Foucault, 2012a:40)

Una formación discursiva es, por tanto, un conjunto de enunciados que están ordenados por unas reglas concretas. Como ejemplos de formaciones discursivas tendríamos el discurso clínico, el discurso psiquiátrico, el discurso económico, el discurso científico y un largo etcétera. Para hacernos una idea más gráfica de lo que supone la

⁴¹ <<...conjunto de enunciados que dependen de un mismo sistema de formación>> (Foucault, 2009a:181).

formación discursiva en relación al discurso y al enunciado, Joaquín Fortanet lo describe de la siguiente manera:

Hay que insistir que la formación discursiva no se da a nivel de los conceptos o de las frases, sino de los enunciados. El enunciado es su átomo, el discurso en el cual se ordena primeramente dicho enunciado, la molécula. Y la formación discursiva, la unidad que permite el análisis del orden⁴².

En resumen, si en nuestra investigación encontramos un cierto número de enunciados que comparten reglas entre sí (conceptos, elecciones temáticas y otros tipos de enunciación) y además se inscriben en una serie de prácticas concretas, estamos frente a una formación discursiva.⁴³

Para finalizar esta introducción a la arqueología, resumimos brevemente algunos aspectos básicos de un análisis de este tipo. Siempre teniendo en cuenta que no era la intención de Foucault marcar una sola ruta a la hora de aplicar sus propuestas.

Primeramente, el investigador tendrá que establecer un principio de elección de los documentos que serán objeto de estudio. En ellos, tendrá que observar los enunciados y las visibilidades ligadas al problema concreto que esté estudiando y las relaciones que se establecen entre ambas categorías. Tendrá que delimitar unos conjuntos y unos subconjuntos de enunciados. Seguidamente, habrá que investigar cómo opera el sistema de los enunciados detectado, es decir, habrá que analizar las relaciones entre los enunciados y las jerarquías que se establecen. En base a esto, se intentará formular las reglas que han permitido que estos enunciados concretos se repitan, en lugar de otros. El investigador es el que tiene que decidir qué series establecer, el nivel de análisis y los criterios de periodización que le son apropiados. Es parte de la dificultad de abordar esta “nueva historia”.

42 Aragués Estragués & Ezquerro Gómez, 2014:37.

43 Foucault, 2009a:61.

Otro aspecto a tener en cuenta son las posiciones que se establecen entre sujetos dentro del discurso, lo que Foucault denomina como “modalidades enunciativas”. Esto alude a determinadas formas de actuar o posicionamientos que las personas ocupan y que están marcadas por el discurso mismo. En este punto nos interesa saber quién habla, el estatuto de aquellas personas que están autorizadas para hablar y para usar determinados lenguajes, el entorno que les otorga una presunción de verdad, y habrá que ver si ese derecho o privilegio procede de la tradición o está estipulado por una ley, etc.

Además de los posicionamientos nos interesará, también, describir la formación de los objetos discursivos, averiguar dónde han podido ser designados y analizados. Esto lo haremos estudiando la superficie primera de emergencia de estos objetos. Es decir, los lugares dentro de los cuales se da forma o se designan ciertos “objetos” y se actúa sobre ellos. Si observamos la locura como objeto discursivo, por ejemplo, la superficie primera en la que se designa y se actúa sobre ella van a ser las familias, las comunidades religiosas y todos estos, a su vez, van a delegar la autoridad última de explicar la locura a los médicos y los psiquiatras.

Las instituciones suelen ser los lugares en los que se establecen unos límites sobre los objetos discursivos que pueden existir y los que no. De esta forma van a regir lo que se puede decir sobre un tema en una época y un lugar concretos. Describir la administración y distribución de los espacios de estas instituciones, por ejemplo, puede aportar información importante sobre el problema que investigamos.

Finalmente el investigador tendrá que describir cómo se produce un vocabulario (desde un saber concreto) y cómo se establecen una serie de conceptos que permiten medir el objeto discursivo. No sólo es labor del arqueólogo describir los sistemas de formación de los conceptos sino, también, el sistema de formación de estrategias discursivas, temas, teorías y prácticas.

La motivación que está detrás de tener que enfrentar todos estos problemas, en lugar de aplicar las metodologías ya existentes, la explica Foucault de la siguiente manera:

Si se aísla la instancia del acontecimiento con respecto a la lengua y al pensamiento, no es para levantar una polvareda de hechos, es para estar seguro de no referirla a operadores de síntesis que sean puramente psicológicos (como la intención del autor, la forma de su intelecto, el rigor de su pensamiento, los temas que lo obsesionan, el proyecto que atraviesa su existencia, y le da significación) y poder captar otras formas de regularidad, otros tipos de conexiones. (Foucault, 2009a:43)

0.5.1.2. La crítica genealógica.

En este apartado vamos a hablar de la genealogía. Como hemos visto en el apartado anterior, la arqueología viene a ser la metodología que nos permite estudiar los actos de discurso. Esto significa que, aplicado a un tema, lo que se tratará es de componer un escenario de las diferentes cosas que han sido dichas en torno al objeto que nos ocupa, y describir su relación con ciertas prácticas (discursivas o no). Mientras que un análisis genealógico, lo que nos va a permitir es observar cómo estos eventos discursivos han tomado una deriva determinada, que ha dado una forma concreta a nuestro presente y a la misma concepción que tenemos de lo que somos nosotros. En última instancia, su objetivo es estudiar cómo nos construimos como sujetos de conocimiento y mostrar la forma en la que nos reflexionamos, convirtiéndonos en sujetos morales.

Es un tipo de análisis que describirá los enunciados haciendo énfasis en los aspectos relacionados con el poder. Un método creado para analizar en detalle cómo actúan sus mecanismos en una época concreta y desvelar sus efectos. Foucault recurre a este método para demostrar una tesis: que la construcción del conocimiento y de la subjetividad no es algo de carácter universal, ni es cosa del azar, sino fruto de unas estrategias concretas de poder.⁴⁴

44 Sossa Rojas, 2011:párr. 28.

El término poder se usa constantemente y puede entenderse de formas muy variadas, por eso es conveniente explicitar qué es lo que Foucault concebía por poder y las implicaciones de esta definición en su forma de investigar. Como hemos podido observar hasta ahora, el saber es inmanente al poder. El uno existe dentro del otro. La arqueología y la genealogía, se asientan en base a esta relación que se establece entre los dos. Pero no hay que cometer el error de pensar que son lo mismo. El poder tiene cierta superioridad respecto al saber porque puede existir poder sin conocimiento, mientras que el conocimiento no puede existir sin poder: «se puede decir que el saber apoya al poder en acción⁴⁵».

El poder, como lo entiende Foucault, no es propiamente una “cosa”. Es, más bien, una serie de relaciones que se ejercitan. Las relaciones discursivas, por ejemplo, permiten que se establezcan nexos concretos entre lo “decible” y lo “visible”⁴⁶. Es el que hace que las relaciones entre lo decible y lo visible sigan su curso. De esto podemos deducir que el poder se practica y es productivo. Tiene, por una parte, la función de ocultar, excluir, reprimir, censurar. Pero, por otra, tiene la función de generar, de producir, de crear, como veremos más adelante.

Una de las primeras obras que escribió Foucault fue *Historia de la locura en la época clásica* (1961). En ella, abordaba la emergencia de los discursos psiquiátricos. Describió la aparición de una nueva imagen de “loco” que se presentará como “enfermo mental”. Para Foucault, este cambio de la denominación de “loco” a “enfermo mental”, supuso una toma de poder llevada a cabo a través del discurso médico y jurídico.

En lugar de analizar los testimonios de los “locos”, estudió todo el arsenal médico-jurídico que se creó en torno a la figura del “enfermo mental”. Estudió las disciplinas y el poder, las prácticas psiquiátricas y el encierro a los que se somete al “enfermo mental”. Como explica Cora Escolar en su artículo “Pensar en/con Foucault”:

Cuando Foucault escribió “La historia de la locura en época clásica” (1987) y “Vigilar y castigar” (1975), no recogió las quejas de los

45 Kendall & Wickham, 1998:55.

46 *Ibidem*, p.48.

pacientes, no oyó la confesión de los presos, no sorprendió a los locos en sus manejos, sino que estudió máquinas de curar y máquinas de castigar. Foucault se volvía hacia las instituciones, registró edificios y sus equipos, sondeó sus doctrinas y sus disciplinas, enumeró y catalogó sus prácticas, publicó sus técnicas. Es decir, palpaba con cuidado los dispositivos y las disciplinas, describía minuciosamente las funciones del hospital y de la prisión. (Escolar, 2004:95)

Su forma de hacer historia es dar cuenta de las estrategias a través de las cuales las prácticas se han tratado de legitimar. Mostrar cómo ciertas prácticas han buscado el fundamento de su poder dando forma a una serie de problematizaciones⁴⁷. Su estudio también pone en evidencia la violencia política que se ejerce desde las instituciones.

En *Vigilar y castigar* (1975) estudia las relaciones de poder que ordenan la sociedad occidental. En contraposición a la propuesta de Guy Debord de que vivimos en una “sociedad del espectáculo”⁴⁸, Foucault va a argumentar que la nuestra es una sociedad disciplinaria en la que las disciplinas crean y ordenan el saber, producen un lenguaje y unas normas a través de las cuales se conectan diferentes instituciones:

La nuestra no es una sociedad del espectáculo sino de la vigilancia. Bajo la superficie de las imágenes se llega a los cuerpos en profundidad. Los circuitos de comunicación son soportes de una acumulación y centralización del saber, el juego de los signos define los anclajes del poder. La hermosa totalidad del individuo no está amputada, reprimida, alterada por nuestro orden social, sino que el individuo se halla en él cuidadosamente fabricado, de acuerdo con toda una táctica de las fuerzas y de los cuerpos. (Foucault, 2002:200)

Una clave de la efectividad y estabilidad del poder es, precisamente, su carácter productivo. Ya que, si el poder fuese tan solo un órgano represor, sería prácticamente intolerable. Sin embargo, el poder

⁴⁷ Entrevista realizada a Foucault en Lovaina, el 7 de Mayo de 1981. Video disponible en: *Filosofando89*. (2013). *Michel Foucault entrevistado en Lovaina, 1981 subtítulo español*. Recuperado a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=oH2gqpJTU4E>

⁴⁸ Debord, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.

es capaz de producir cosas, saberes e incluso de suscitar placeres⁴⁹. Foucault describe la subjetividad como una parcela importante en la productividad del poder, que produce sujetos que, a su vez, serán un agente activo en la producción de sí mismos.

Según este planteamiento, nuestro presente y la forma en la que nos experimentamos como sujetos, están condicionados por disciplinas, prácticas, discursos e instituciones. Las disciplinas tienen sus propias técnicas para regular las “multiplicidades humanas” y homogeneizar la sociedad. Consiguen llegar a los más “profundo y amplio del campo social”⁵⁰ y despliegan unas normas que solo visibilizan a un tipo concreto de sujetos.

La genealogía observa la construcción de la experiencia, del individuo, de «la arquitectura de los dispositivos que emergen de esta construcción»⁵¹. Es decir las disciplinas, las prácticas, los discursos y las instituciones que influyen en la forma en que nos experimentamos como sujetos.

La genealogía estudia las transformaciones que se dan desde la experiencia de nosotros mismos, hasta la experiencia normalizada. El cuerpo va a ocupar una posición central para la genealogía, porque las relaciones de poder actúan directamente sobre él:

...lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos. Esto se va haciendo factible, en gran medida, por el proceso de disciplinamiento, vigilancia y normalización al que nos vemos sometidos desde que nacemos en una determinada sociedad y que poco a poco nos va constituyendo como sujetos. (Sossa Rojas, 2011:párr. 28)

El cuerpo es ese “lugar” es donde somos experiencia e individuo sometido. Somos: «...el cuerpo enloquecido, el cuerpo encerrado, el

49 «Lo que le da estabilidad al poder, lo que induce a tolerarlo, es el hecho de que no actúa solamente como una potencia que dice no, sino que también *atraviesa* las cosas, las produce, suscita placeres, forma saberes, produce discursos». Cita de Michel Foucault, extraída de: Escolar, 2004:96.

50 Aragüés Estragués & Ezquerro Gómez, 2014:38.

51 *Ibidem*, p.40.

cuerpo sexuado»⁵². Este proceso de normalización tiene éxito cuando el sujeto, finalmente, pasa a ejercer sobre sí mismo una vigilancia y un castigo: «De este modo, el poder encuentra el núcleo mismo de los individuos, alcanza su cuerpo, se inserta en sus gestos, sus actitudes, sus discursos, su aprendizaje, su vida cotidiana, su sexualidad»⁵³. El sujeto está, en todo momento, inmerso en diferentes producciones de significación y prácticas divisorias que ejerce sobre sí mismo y sobre los demás.

Foucault observa que la experiencia de nosotros mismos en la tradición occidental está atravesada por la cuestión de la cordura, la de la criminalidad y la de la sexualidad. Estas tres, a su vez, convergen en la cuestión central de la normalidad. La verdad va a orbitar en torno a la normalidad, y el sujeto se construirá en base a las verdades sobre la locura, la penalidad y el sexo. Estos serán los tres rumbos a través de los cuales se va a constituir la experiencia normalizada, gracias a diferentes prácticas, disciplinas y violencias.

Según los estándares que dicta la psicología el individuo es un ser racional que ocupa el mismo espacio físico de un cuerpo y que lleva a cabo acciones humanas y forma parte de una unidad no-contradictoria. En su lugar, Foucault parte de la idea de que el individuo es un fenómeno históricamente contingente, una categoría creada en el siglo XIX, una invención de la psicología⁵⁴, producto de las “tecnologías de poder”.

Por lo tanto, según estas premisas, el individuo normal (sometido): «...posee la realidad empírica de las mil pequeñas disciplinas que lo han constituido pacientemente, subterráneamente⁵⁵». Es decir, que en él actúan unos dispositivos de saber-poder, un determinado régimen de verdad y unas determinadas prácticas (visibilidades).«... estas producciones de los dispositivos llamadas individuo nos comprometen en lo más íntimo. Nos comprometen en tanto se refieren a nosotros

52 Aragüés Estragués & Ezquerro Gómez, 2014:41.

53 Sossa Rojas, 2011:párr. 28.

54 Kendall & Wickham, 1998:53.

55 Aragüés Estragués & Ezquerro Gómez, 2014:39.

mismos, A la experiencia que tenemos de nosotros mismos. A la posibilidad de experimentar de otro modo»⁵⁶.

Foucault señala diferentes dispositivos de poder, entre ellos el dispositivo sexual, el dispositivo carcelario y el psiquiátrico. Las áreas de interés en sus estudios genealógicos, por lo tanto, serán las prisiones, las escuelas, las universidades, las familias, los psiquiátricos, las fábricas, etc. De cada una emanan unas normas que van a definir cómo se constituyen unos sujetos. Los dispositivos actúan a modo de “escenario” en el cual se establecen relaciones entre saber, poder y subjetividad. El objetivo es ver qué relaciones se dan y los efectos que producen. A este análisis lo llama “microfísica del poder”.

Estas disciplinas que acabamos de mencionar forman parte del régimen de poder disciplinario o panóptico que describe en *Vigilar y castigar* (1975), este tipo de poder se caracteriza por obligar a unas prácticas sustentadas por unos saberes concretos (las ciencias humanas). Pero existen otros regímenes de poder que detecta en la tradición occidental. Tenemos, por ejemplo, el poder pastoral, construido en torno al discurso y la práctica de la confesión y asentado en el saber religioso y de la conciencia. Luego estaría el poder soberano, más presente en el Medioevo: es aquel que emplea el castigo sobre el cuerpo, marcándolo en la misma piel a través de la tortura.

Finalmente, describe un régimen de poder que se desarrolla a partir la segunda mitad del siglo XVII al que llama “biopoder”. El objetivo de este régimen es gestionar las poblaciones humanas. Para ello recurre a la práctica de la “seguridad”, de la “libertad” y de la “higiene”. Los saberes en los que se asienta este régimen son la “economía liberal” y la “medicalización social”.

La sucesión histórica entre uno y otro régimen no es lineal. Suele ocurrir que en un mismo momento convivan varios regímenes pero, según las especificidades del período, habrá una tecnología que predomine por encima de las demás. En conjunto actuarían como una especie de gran dispositivo que normaliza todo aquello que se cruza con su mirada⁵⁷.

56 *Ibidem*, p.39.

57 *Ibidem*, p.40.

0.6. Metodología.

En este capítulo explicaremos cómo llevaremos a cabo la investigación y hablaremos de los criterios que emplearemos a la hora de reunir, interrogar y filtrar las fuentes. Primeramente, es importante señalar que para realizar este trabajo, nos hemos basado principalmente en cómics y estudios estadounidenses, dejando de lado otras tradiciones. El presente estudio se apoya en el análisis de las estructuras de saber-poder que Foucault se dedicó a identificar en la tradición occidental. La dificultad a la hora de acceder a algunas fuentes y la necesidad de acotar el tema a estudiar nos han imposibilitado, sin embargo, tener una visión más amplia y rica del tema.

La mayoría de las fuentes a las que recurriremos proceden de Estados Unidos, Canadá, Inglaterra y España, esto se debe a que disponemos de una mayor accesibilidad a estas fuentes. Algunos de los textos que consultamos no cuentan con traducción al castellano por lo que, con idea de facilitar la lectura, llevaremos a cabo las traducciones de las citas que han sido incluidas en las notas a pie.

Las propuestas metodológicas de las que extraemos algunos parámetros son el análisis arqueológico y la crítica genealógica. La intención, sin embargo, no ha sido llevar a cabo una aplicación rigurosa de estos métodos sino más bien, apoyarnos en unas premisas y en unos conceptos concretos que nos permitan abordar el tema de una forma crítica. Foucault nunca pretendió establecer unas reglas de análisis universales, veía sus métodos como cajas de herramientas a las que otros investigadores podían acudir para aplicar ciertos conceptos a sus respectivas disciplinas, con el objetivo de poner en duda las bases sobre las que se asientan dichas disciplinas. Nos encontramos, por lo tanto, con que hay muchas formas diferentes de interpretar y aplicar estas metodologías.

El análisis de la historieta autobiográfica que planteamos se estructura de la siguiente manera: La primera parte del trabajo abarca los capítulos 1 y 2. Aquí, la intención será repasar unos debates concretos que se dieron en torno a los cómics. Comenzando, en el primer capítulo, por echar un vistazo a la prensa estadounidense de las décadas previas a la

aparición de los primeros cómics autobiográficos, los años cuarenta y cincuenta. El tipo de fuentes que reuniremos incluyen periódicos como *The Brooklyn Daily Eagle*, publicaciones de psiquiatría como el libro de Fredric Wertham, *Seduction of the Innocent*⁵⁸ (1954) y otros testimonios que quedaron escritos (la mayoría pertenecientes a psiquiatras, autoridades religiosas, políticos, jueces, periodistas y editores) de una serie de polémicas que convirtieron a los cómics en una cuestión de estado.

A continuación nos dedicaremos a identificar las diferentes temáticas que aparecen tanto en la prensa como en los comix *underground* estadounidense de los años sesenta y setenta. También hablaremos del uso que hacían del humor y de los primeros cómics autobiográficos que se publican en San Francisco. Para estudiar este período recurriremos a los cómics que se publicaban en esa época así como a los trabajos que se han escrito sobre ellos.

En el segundo capítulo trataremos de reunir una colección de declaraciones que sean representativas de cómo se ha hablado del cómic autobiográfico occidental. Estas afirmaciones implican unos discursos que proceden de unos saberes legitimados concretos (la literatura, la semiótica o la lingüística, entre otras). Rastreamos las definiciones que se han establecido y que actualmente se manejan en Estados Unidos y en Europa.

Estudiaremos estos discursos dentro del contexto en el que emergieron, poniendo atención a las condiciones externas que los posibilitaron, como pueden ser las diferentes instituciones implicadas, los espacios de dispersión o las prácticas que apoyan y permiten la repetibilidad de estos discursos. La intención con esto no es la de hacer un diagnóstico de un período de la historia de los cómics, sino la de llevar a cabo una compilación histórica limitada de algunas evidencias de la emergencia de unos discursos, describiendo una serie de acontecimientos históricos y tratando de verlos como eventos específicos ligados a un momento y un lugar concretos. Para llevar a cabo el análisis trataremos de consultar la mayor variedad posible de cómics impresos o digitales que han sido catalogados como autobiográficos. Al mismo

58 Wertham, F. (1972). *Seduction of the innocent*. New York (Toronto): Rinehart.

tiempo reuniremos entrevistas, charlas y documentales que implican a historietistas; artículos y reseñas en prensa; revistas de cómics; revistas sobre cómics y, finalmente, publicaciones académicas como tesis, artículos de investigación y comunicaciones de congresos dedicados a la historieta autobiográfica.

En la segunda parte del trabajo (que comprende los capítulos 3 y 4), nos centraremos en estudiar la autobiografía como práctica. En el tercer capítulo haremos un recorrido histórico para observar en qué tradiciones se inscribe la autobiografía: la forma cultural a la que pertenece, dónde surge y cómo ha ido mutando con el tiempo. Para llevar a cabo este segundo análisis, nos basaremos en los estudios que realizó Foucault en torno a la “ontología de nosotros mismos” en libros como *Historia de la sexualidad*⁵⁹ y *La hermenéutica del sujeto*⁶⁰. Además de ello recogeremos también las reflexiones que hace Judith Butler en *Dar cuenta de sí mismo*⁶¹.

En el cuarto y último capítulo, hemos querido centrarnos en un solo cómic, *Binky Brown conoce a la Virgen María*⁶² (1972), para tratar de situarlo dentro de la tradición confesional y de la escritura de uno mismo. Comparando las técnicas y las prácticas que Justin Green relata, con las “tecnologías de uno mismo” que describe Foucault. Hemos seleccionado el cómic de Green basándonos en el uso que hace de la autobiografía, que nos permite ilustrar diferentes aspectos de los discursos involucrados en la forma cultural en la que se inscribe este género. Para este capítulo nos hemos apoyado, parcialmente, en la comunicación *Discursos y metáforas visuales en la obra de Justin Green*, desarrollada para el Coloquio Internacional Autobio-graphismes et bande dessinée, que se celebró en Clermont Ferrand (Francia), en febrero del 2013 y cuyas actas se publicaron en 2015 a través de la editorial Georg⁶³.

59 Foucault, M. (2009b). *Historia de la sexualidad. 1, La voluntad de saber*. Madrid: Siglo Veintiuno Ediciones.

60 Foucault, M. (2012b). *La hermenéutica del sujeto. Curso en el Collège de France (1981-1982)*. México: Fondo de Cultura Económica.

61 Butler, J. (2009). *Dar cuenta de sí mismo*. Madrid: Amorrortu Editores España SL.

62 Green, J. (2011). *Binky Brown conoce a la Virgen María*. Barcelona: Ediciones la Cúpula S.L.

63 Alary, V., Corrado, D., & Mitaine, B. (2015). *Autobio-graphismes: bande dessinée et représentation de soi*. Ginebra: Georg.

Parte I

1. Los discursos del cómic.

Cuando la “mirada del poder” se centró en el cómic, ¿qué dijo?, ¿cómo lo categorizó? y ¿cómo se ejercitó ese poder? Este primer capítulo lo dedicamos a estudiar cómo se ha etiquetado al cómic, cómo se ha hablado de él y en qué debates ha estado implicado. Arrancamos esta historia en el período que va de los años cuarenta a los sesenta. Un período en el que los cómics se convirtieron en foco de interés por parte de varios sectores de la sociedad y en el que se manejaba un discurso que relacionaba la lectura de ciertos cómics (cómics de crimen, terror y erotismo) con la delincuencia juvenil.

En este momento, la asociación que se establece entre los cómics, la infancia y el crimen va a ser determinante. Desde la psiquiatría, emergerá un discurso que patologiza al lector joven de cómics. Por parte de los órganos de justicia, se establecerán una serie de organismos y estrategias legales para lidiar con los “delincuentes juveniles”. Diferentes sectores de la sociedad se movilizarán para conseguir que se prohíba la venta de cómics de ciertas temáticas. Se los categorizará función de si son moralmente aceptables o reprobables y se presionará a los editores que se estaban lucrando con el comercio de este tipo de publicaciones. Todo esto se traducirá, a mediados de los cincuenta, en la elaboración de un código de censura por parte de la asociación de

editores de revistas de cómics, la CCAA (Comics Magazine Association of America).

En la segunda parte analizaremos el período que va desde mediados de los años sesenta hasta finales de la década de los setenta. En esta ocasión lo que nos ha interesado es estudiar las temáticas que aparecían en los comix *underground*, puesto que entre estas temáticas va a aparecer también la autobiografía. Estudiaremos el humor, la ruptura de tabúes y otros aspectos que aparecen en los cómics estadounidenses alternativos a la industria del cómic.

1.1. ¿Quién es el responsable de la delincuencia juvenil?

En el siguiente capítulo vamos a estudiar diferentes documentos de la prensa estadounidense de los años cuarenta y cincuenta. En ellos podemos detectar una primera problemática que implica a los cómics y que los situará en el centro de los debates en torno a la “delincuencia juvenil”.

La expresión “delincuencia juvenil” la encontramos constantemente si revisamos los periódicos de la época. En ellos se habla de una preocupación creciente por los jóvenes que iban a sustituir a sus padres cuando finalizase la guerra. Recordemos que en ese momento los países aliados estaban ganando la Segunda Guerra Mundial y Estados Unidos había contribuido en la derrota del Eje.

Los artículos insistían una y otra vez en que se trataba de un problema serio. Argumentaban que los jóvenes no contaban con las bases morales adecuadas y eso significaba que no podrían asumir el liderazgo de la nación de una forma eficiente⁶⁴. Se empezó de esta manera a hacer

64 *The Brooklyn Daily Eagle*, 6 de mayo de 1944, p. 12. Testimonio de un adolescente estadounidense:

referencia a la delincuencia juvenil como una amenaza interna que estaba minando los valores del país y comprometiendo el futuro de la nación. Entre los males que se achacaban a la delincuencia juvenil estaban la vagancia, el crimen, las drogas y la vulgaridad. Se hablaba de un incremento de los casos de delincuencia juvenil. Estas estadísticas se mostraban como evidencia de la existencia de una crisis de valores global. Diferentes instituciones se acusaban mutuamente de ser la causa del aumento y, desde las religiosas, se acusaba del problema a la secularización:

Many people have succeeded in secularizing almost everything; that is, they have divorced everything from God. Ignorance of Christian principles has been followed by an indifference toward those principles. The resultant is a new paganism from which Nazism, Fascism and Communism are born. The new paganism gave us Hitler. It gave us the problem of juvenile delinquency. Those people are now lost. Their only hope is to find again those same principles, which alone hold the key to the solution of our problems⁶⁵.

Estas declaraciones se recogen en un artículo escrito por el fiscal del distrito este de Nueva York y secretario de estado Michael F. Walsh, para el periódico *The Brooklyn Daily Eagle*, en 1944. En el mismo artículo, el fiscal reivindica que la voz de las autoridades religiosas debe ser escuchada. Sobre todo en aquellos momentos en los que una actividad secular atenta contra los principios religiosos.

«The people my age now” are going to replace our fathers after the war and if we don’t have a good background we won’t be able to replace them efficiently». Traducción: «La gente que ahora tiene mi misma edad” vamos a reemplazar a nuestros padres después de la guerra y si no tenemos un buen transfondo no vamos a poder reemplazarlos de una forma eficiente».

65 *The Brooklyn Daily Eagle*, 6 de febrero de 1944, p.40. Traducción: «Mucha gente ha conseguido secularizarlo casi todo; esto es que han divorciado todo de Dios. A la ignorancia sobre los principios cristianos le ha seguido la indiferencia hacia estos principios. El resultado es un nuevo paganismo del cual han nacido el Nazismo, el Fascismo y el Comunismo. El nuevo paganismo nos ha dado a Hitler. Nos ha dado el problema de la delincuencia juvenil. Esa gente está perdida ahora. Su única esperanza es encontrar de nuevo los mismos principios que, ellos solos, guardan la llave de la solución de nuestros problemas».

A continuación, Walsh detalla los pasos que se han de tomar para curar al país de esta amenaza. Primeramente, basándose en las declaraciones del obispo Fulton J. Sheen, hace un alegato para que las “fuerzas morales” se unan frente a las “fuerzas anti-morales”⁶⁶. Llama a judíos, protestantes, católicos y “otros”, a unirse de la misma forma que los países aliados se unieron en un solo frente para combatir en la guerra⁶⁷.

El siguiente paso es instar a la unión de los diferentes sectores que deben implicarse en esta lucha: las iglesias, las escuelas, la policía y los padres. Sobre todo son estos últimos los que se señalan como los principales responsables. La falta de una educación religiosa dentro del hogar es señalada como un factor que contribuye enormemente a crear delincuencia juvenil⁶⁸. La familia es descrita como el pilar indispensable para que toda nación prospere. La misma responsabilidad que tienen los soldados para con el país la tienen ahora los padres en el hogar. El mensaje a los padres por parte de las diferentes instituciones era que debían educar a sus hijos en materia moral basándose en principios religiosos⁶⁹. Pero, no sólo eso, deben mantenerse también lejos de

66 *The Brooklyn Daily Eagle*, 6 de febrero de 1944, p.40. «The tragedy of our times is that the moral forces are disunited while the anti-moral forces are united»». Traducción: «La tragedia de nuestros tiempos es que las fuerzas morales están desunidas mientras que las fuerzas anti-morales están unidas».

67 *The Brooklyn Daily Eagle*, 6 de febrero de 1944, p.40. «Our armed forces will banish Hitler. Such a unity, however, would banish the cause of Hitler. Action born of such unity would substantially cure juvenile delinquency»». Traducción: «Nuestras fuerzas armadas desterrarán a Hitler. Tal unidad, sin embargo, desterraría la causa de Hitler. La acción nacida de tal unidad curaría sustancialmente la delincuencia juvenil».

68 *The Brooklyn Daily Eagle*, 6 de febrero de 1944, p.40. «...lack of religious training in the home and bad associates contribute greatly to delinquency»». Traducción: «... la falta de formación religiosa en el hogar y las malas compañías contribuyen en gran medida a la delincuencia».

69 *The Brooklyn Daily Eagle*, 6 de febrero de 1944, p.40. «The child should be subject to his parents and the parents owe to the child not only material maintenance and support but also moral training»». Traducción: «El niño debe estar sujeto a sus padres y los padres deben al niño no sólo el mantenimiento y el apoyo materiales, sino también el entrenamiento moral». En este texto está haciendo alusión a los valores cristianos, sobre el resto de las religiones. A pesar de que reconoce que la constitución señala expresamente que las organizaciones religiosas no deberían inmiscuirse en los ámbitos legislativo, ejecutivo y judicial, y que no debería favorecer a una religión sobre el resto, le consuela saber que el presidente de los Estados

los males que amenazan a la institución del matrimonio. Estos males serían el divorcio, el control de natalidad, el aborto y el adulterio. Se ofrecían estadísticas alarmantes, como que uno de cada cinco hogares estadounidenses era un hogar roto, del que era muy posible que surgiesen jóvenes delincuentes.

No sólo existía el riesgo de que los jóvenes cayesen en conductas delictivas en los hogares rotos, también eran considerados vulnerables aquellos hogares en los que la madre estaba ausente por trabajar. La salud y la educación del niño eran atribuidas, en primer lugar, a las mujeres. Tras finalizar la guerra se revirtió la campaña que abogaba por la incorporación de la mujer al trabajo, siendo sustituida por el discurso de la “buena ama de casa”, lo que se refleja en la prensa y en la publicidad del momento. Existía toda una línea de prensa orientada al público femenino en la que se hablaba en tono de alarma de los peligros de no tener un hogar limpio. A menudo se atribuía la enfermedad del niño a la irresponsabilidad de la madre. Con la creciente influencia de la medicina en cuestiones políticas y morales, veremos un discurso que consideraba a las mujeres las principales encargadas de la reproducción y educación de los niños, por lo que era importante para que la sociedad funcione adecuadamente, el hecho de moldear el carácter de las madres para que actuaran de manera “responsable”⁷⁰.

Entre los discursos que han aparecido hasta ahora, podemos apreciar, por una parte, el uso del lenguaje bélico y religioso en la comparación que se establece entre la situación de los soldados en el frente y la de los padres en el hogar, así como en el llamamiento a unirse para “luchar” en una “guerra de valores”. El lenguaje procedente del discurso religioso lo vemos en la dualidad perverso/puro que establecen cuando hablan de la corruptibilidad del alma inocente de los niños. Se considera que los niños no saben distinguir entre vicio y virtud y por eso necesita una educación religiosa. De esta forma, se cataloga la delincuencia juvenil como un problema de tipo moral. En la ilustración [Fig. 1] de un artículo publicado en *The Brooklyn Daily Eagle* en 1944

Unidos sigue nombrando a Dios en sus discursos, que el cuerpo legislativo sigue abriendo sus sesiones con rezos cristianos y que el juramento sobre la biblia sigue siendo requerido en los tribunales. Se queja, sin embargo, de la secularización de la educación, que señala que hace parte de un plan diabólico de sabotaje de la sociedad.

70 Quintanas, 2011:275.

podemos ver cómo se representa a la delincuencia juvenil a modo de dragón que está devorando a un joven mientras que la union ciudadana es representada como la espada que enfrenta al dragón. Iconografía que nos remite a la la lucha del bien contra el mal y a la leyenda de San Jorge y el dragón.

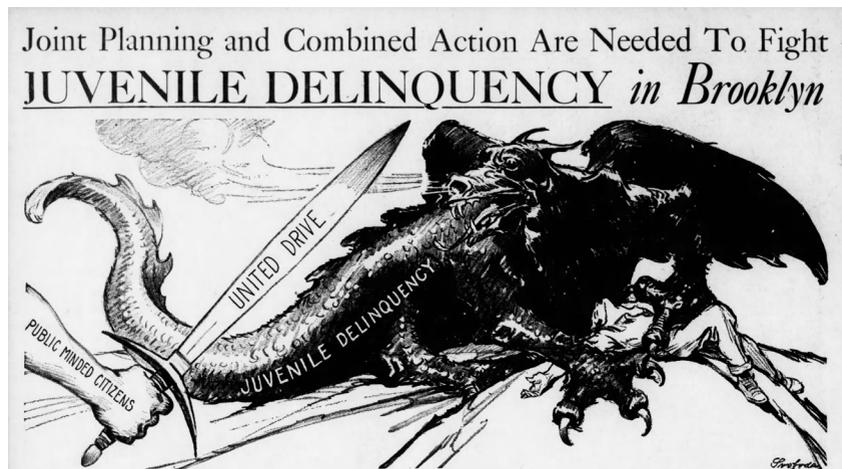


Figura 1. Llamamiento a la movilización contra la delincuencia juvenil en el periódico *The Brooklyn Daily Eagle*, 23 de septiembre de 1944.

Pero en estos mensajes podemos apreciar también cómo se incorpora lenguaje propio de la medicina. Se compara reiteradamente lo secular con una plaga o infección. Y se procede a describir su diagnóstico y su tratamiento con el mismo lenguaje de la clínica: «Juvenile delinquency is one phase of the epidemic of irreligion and paganism. It cannot be isolated and cured. Our action, then, must be to attack the plague itself. The primary cure must be religion⁷¹».

El sistema penal que regía en este momento, consideraba que un criminal no era, tan solo, aquél que transgredía la ley, sino todo aquel individuo que se había desviado de la norma. El campo de la medicina

⁷¹ *The Brooklyn Daily Eagle*, 6 de febrero de 1944, p.40. Traducción: «La delincuencia juvenil es una fase de una epidemia de irreligión y paganismo. No se puede aislar ni curar. Nuestra acción, por lo tanto debe ser atacar la plaga en sí. La cura principal debe ser la religión».

fue determinante en la configuración de lo que sería “la norma”. Por eso cuando se hablaba de un criminal se hablaba en términos pertenecientes a la medicina o la psiquiatría, como agresividad, pulsión o neurosis. O se la comparaba con una enfermedad viral: «Delinquency is not something which can be isolated and treated like the small pox germ. It cannot be isolated from economic situations, health and housing conditions, racial conflict and discrimination against minorities, inadequate educational and recreational opportunities, and so on⁷²».

Esta relación entre el sistema penal y el lenguaje de la medicina ha tenido un papel importante en dar forma a las técnicas políticas desde el siglo XVII y será determinante en la configuración de la partición de las personas en buenos ciudadanos o delincuentes, y en la concepción de la delincuencia juvenil como un problema de salud pública⁷³. Los dos discursos se juntaron en este caso con el objetivo de instar a la unión de los diferentes sectores sociales a que tomaran parte activa contra la delincuencia juvenil. En los medios de comunicación se extiende un llamamiento que interpela a todos los ciudadanos “de bien” [Fig. 2].

De esta forma, se problematiza la delincuencia juvenil, que pasa a ser la lacra social de la que el país tiene la obligación moral de encargarse. Estos llamamientos se van a traducir en la organización de grupos que comprenden asociaciones de padres, comités de ciudadanos, trabajadores sociales y numerosos grupos religiosos, observamos también cómo se está señalando unos barrios concretos:

Juvenile delinquency will not be reduced by generalizations as to its extent and danger, or by placing responsibility for the situation at the door of parents, schools, churches, social agencies, or any other group in the community outside ourselves. Any attempt to actually meet the

72 *The Brooklyn Daily Eagle*, 23 de septiembre de 1944, p.12. Traducción: «La delincuencia no es algo que pueda ser aislado y tratado como el germen de la viruela. No puede aislarse de las situaciones económicas, las condiciones de salud y de vivienda, los conflictos raciales y la discriminación contra las minorías y de las oportunidades educativas y recreativas inadecuadas, etc.».

73 Sobre estas cuestiones reflexiona Foucault en *El nacimiento de la clínica* (1963), y en *Vigilar y Castigar* (1975).

problem will require the joint efforts of all of us working together on definite plans relates to specific neighborhoods⁷⁴.

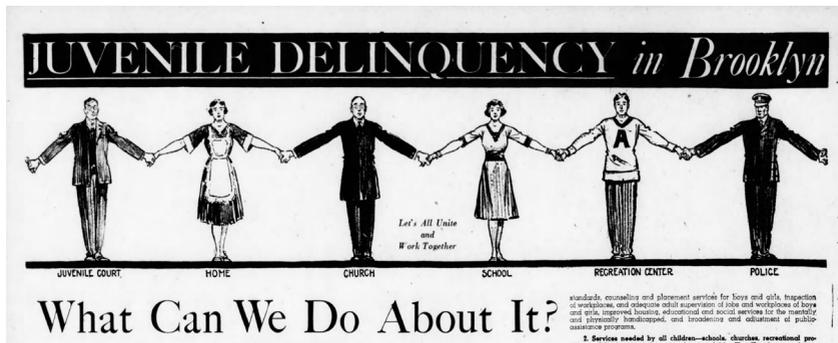


Figura 2. *The Brooklyn Daily Eagle*, 24 de junio de 1944. En mitad del debate, los diferentes agentes interpelados (profesores, padres, policías y religiosos) se señalan unos a otros como principales responsables del problema y resuelven trabajar unidos.

⁷⁴ *The Brooklyn Daily Eagle*, 23 de septiembre de 1944, p.23. Traducción: «La delincuencia juvenil no se reducirá por generalizaciones en cuanto a su extensión y peligro, o por poner la responsabilidad de la situación en la puerta de los padres, escuelas, iglesias, agencias sociales o cualquier otro grupo en la comunidad fuera de nosotros mismos. Cualquier intento de resolver realmente el problema requerirá de los esfuerzos conjuntos de todos nosotros trabajando juntos en planes definidos relacionados con vecindarios específicos».

Hasta el momento, sólo unas pocas voces habían mencionado los cómics como parte del problema. En 1940, el *Chicago Daily News Sterling North* publicó una crítica de los cómics de *Superman*⁷⁵. Según esta crítica, se trataba de cómics de mala calidad (de impresión y de dibujo), capaces de provocar en los niños pesadillas e impulsos violentos. Terminaba con la siguiente advertencia: «Unless we want a coming generation even more ferocious than the present one, parents and teachers throughout America must band together to break the 'comic' magazine⁷⁶».

También había voces provenientes de organizaciones religiosas, como la del predicador metodista Jesse Murrel que, en el año 1948, montó un comité en Cincinnati con el objetivo de supervisar los contenidos de los cómics. O el caso del gobernador del estado de Nueva York que un año después trató de prohibirlos. En ambos casos se denunciaban los contenidos gráficos y las temáticas que se consideraban inapropiadas. De la misma forma que se venía haciendo con la denominada “literatura obscena” y con las películas.

Al mismo tiempo que, en los medios de comunicación, se reitera la idea de que los padres deben controlar los contenidos que leen sus hijos, se comienza a clasificar los cómics en función de si son “buenos” o “malos”. Entre los cómics “buenos” o “verdaderos” se mencionan los cómics que trasladan libros clásicos a imágenes y se sugiere que estos cómics pueden desviar la atención de los niños de los cómics “nocivos”⁷⁷. También se consideran inofensivas las tiras cómicas que

75 *Chicago Daily News*, 8 de mayo de 1940. Citado en: Coville, J. *Seduction of the Innocent and the Attack on Comic Books*. Recuperado 2 de octubre de 2016, a partir de: http://www.psu.edu/dept/inart10_110/inart10/cmbk4cca.html

76 Pérez Fernández, 2009:306. Traducción: «A menos que queramos una generación venidera aún más feroz que la actual, los padres y maestros de toda América deben unirse para destruir la revista de 'cómic'».

77 *The Brooklyn Daily Eagle*, 25 de julio de 1948, p. 21. The true comics that give stories of well-known books in picture form might be used to divert children's interest from other comics to those are in good taste [...] comics are not good for children. The print is bad, the color is not good, an generally they are bad because of the ideas they carry». Traducción: «Los cómics verdaderos que procuran historias de libros bien conocidos en imágenes pueden ser utilizados para desviar el interés de los niños de otros cómics a los que son de buen gusto [...] los cómics no son buenos



ALL THEY NEED IS 10 CENTS—Children of any age are able to buy comic books in any section of Brooklyn. The only question asked is for the money. One dime buys depravity, lawlessness, brutality, filth, sadism, masochism, arrogance and illiteracy.

Figura 4. *The Brooklyn Daily Eagle*, 12 de septiembre de 1954, p.12.

Ya en la década de los cincuenta, aumenta la producción de cómics de crimen y horror, así como la de los cómics bélicos en los que se representaba la Segunda Guerra Mundial, reflejando la violencia del conflicto en imágenes. Se comienza a crear alarma en torno al número de ventas mensuales de este tipo de cómics que, al finalizar la guerra, se situaba alrededor de los sesenta millones⁷⁹.

David Hadju dedica un libro a estudiar este período al que titula “la plaga de los diez céntimos”⁸⁰, expresión que se usó para describir a los cómics. En este libro, recoge diferentes prácticas de censura que se llevaron a cabo. Entre ellas destaca la recolección y quema de cómics en espacios públicos.

La quema de material impreso considerado “objetable” o “inapropiado” no era algo inédito en Estados Unidos. Existían asociaciones como la New York Society for Suppression of Vice, que llevaba a cabo quemadas de libros, además de encabezar una persecución a escritores y editores. Las

79 Wertham, 1948.

80 Hajdu, D. (2008). *The Ten-Cent Plague: The Great Comic-Book Scare and How It Changed America*. Nueva York: Macmillan.

quemar de cómic las llevaban a cabo, mayoritariamente, asociaciones estudiantiles religiosas y asociaciones de padres.

Una de las primeras quemar de cómics se realizó el 26 de octubre de 1948, en Spencer (Virginia Occidental), frente a una audiencia de seiscientos niños y niñas. La quema estuvo precedida por una búsqueda y confiscación de cómics puerta por puerta. Esta búsqueda fue llevada a cabo por profesores y estudiantes y se prolongó durante un mes. Hadju describe los acontecimientos que se vivieron en Spencer: Se quemaron unos dos mil ejemplares considerados “objetables”, usando como antorcha un cómic de *Superman*. También comenta que este evento dio cierta fama al pequeño pueblo cuando recibió la atención de la Prensa Asociada⁸¹, lo que hizo que muchos periódicos como *el The Washington Post* o *el Chicago Tribune*, entre otros, se hicieran eco del suceso. A raíz de la cobertura que se dio a la quema de Spencer, otras ciudades la tomaron de ejemplo para realizar su propio evento de quema de cómics.

No todos los medios aplaudieron lo sucedido; algunos como *el Charleston Daily Mail* reportaron lo ocurrido en Spencer para criticar la quema de libros que asociaban a las prácticas que llevaban a cabo los nazis:

*The burning of books is too recent in our memories. The Nazis burned them. They went on from there and, in one way or another, burned the authors too. It was the purge by fire of those elements wich the Nazi party could not tolerate. This purge has no place in a democratic educational system. It is not that as books are sacred. It is just that the idea of the burning them is profane*⁸².

Sin embargo, el ritual de la quema volvería a repetirse al poco tiempo en otras ciudades como Nueva York, Chicago, Binghamton (Nueva York), Rumson (Nueva Jersey), Cape Girardeau (Missouri) o en la

⁸¹ Associated Press es una agencia creada en 1846, en Estados Unidos, que posee diferentes periódicos, estaciones de radio y canales de televisión.

⁸² Hadju, 2008:118. Traducción: «La quema de libros es demasiado reciente en nuestras memorias. Los nazis los quemaban. Partieron de ahí y de una forma u otra quemaron también a los autores. Se trataba de una purga por fuego de todos esos elementos que los nazis no podían tolerar. No es que los libros sean sagrados. Es sólo que la idea de quemarlos es profana».

ciudad canadiense de Vancouver, donde 8.000 cómics fueron quemados por los denominados *jaycees*⁸³.

En la quema que realizó un grupo de *girl scouts* en Cape Girardeau el 24 febrero 1949, en la escuela de secundaria St. Mary Catholic High School, lo reseñable es que llevó a cabo una representación de un juicio contra los cómics. En esta pantomima sentenciaban como culpables a los cómics, acusados de llevar a los jóvenes por el mal camino y construir falsas ideas en sus mentes.

Gerard Jones publica otro libro sobre este período⁸⁴, en el cual describe cómo se llevó a cabo la quema de cómics realizada el 11 de diciembre de 1948 en Binghamton (Nueva York) al poco tiempo de suceder la de Spencer [Fig. 5]. Explica que la llevaron a cabo personas voluntarias entre las que se encontraban estudiantes de la escuela parroquial. Estos voluntarios iban casa por casa tratando de convencer a los dueños de los peligros que presentaban estos cómics. Mostrándoles que tanto la policía como los doctores y los pastores estaban de acuerdo en su nocividad. Los cómics (un total de dos mil), se depositaron en el patio de la escuela local donde se rociaron con gasolina y se quemaron frente a un público compuesto por una mayoría de niños y adolescentes. La revista *Time* se hizo eco del evento, respaldando el argumento de la objetabilidad de estos cómics.



Figura 5. Quema de cómics realizada en Binghamton, publicada en la sección “Modales y morales” de la revista *Time*, el 20 de Diciembre de 1948.

83 United States Junior Chamber Youth es una organización elitista que entrena a jóvenes en habilidades de liderazgo.

84 Jones, G. (2005). *Men of Tomorrow: Geeks, Gangsters, and the Birth of the Comic Book*. Nueva York: Basic Books.

1.1.1. La seducción de los inocentes.

En mitad de la alarma social por la delincuencia juvenil, el discurso psiquiátrico va tomando más autoridad en la materia. La posibilidad de demostrar con pruebas científicas que una conducta es peligrosa, lo coloca en una posición de autoridad. Crece la demanda de asesoramiento psiquiátrico y de programas para educar a los padres y a los profesores. Los psiquiatras, por su parte, exigen que se les escuche más e instan a que haya una mayor colaboración con la policía.

Esto es reflejo de un cambio que se venía gestando desde principios del siglo XIX en la relación entre la medicina, la política y la moral, que hará que la medicina se convierta en una autoridad en cuestiones morales y conductuales⁸⁵. Este cambio se llevará a cabo a través de la corriente del higienismo y la medicina social. Esta corriente comienza a dar importancia al nexo entre enfermedad y pobreza. Comienzan a centrar su interés en los problemas sociales y en la mejora de las condiciones de vida de las clases populares. Desarrollarán unas medidas de higiene pública que cada ciudadano debía acatar: «El higienismo y la medicina social impulsaron al médico a ir más allá de su función de curar enfermedades, hasta convencerlo de que su saber le obligaba a jugar un papel protagonista en el seno de la sociedad y en el gobierno de la nación»⁸⁶.

El higienismo considera a la sociedad un organismo vivo, y de la misma forma que procede sobre el organismo para curar las enfermedades, actúa sobre los individuos, que vendrían a ser las células de ese organismo⁸⁷. Actuará como poder normalizador, estableciendo una distinción entre lo que es normal y lo que es patológico. De esta forma, creará nuevas patologías sociales, como pueden ser el alcoholismo,

85 «A principios de la época moderna, la higiene había estado sometida a los principios de la religión, primero de forma dogmática y después intentando racionalizar su contenido, mientras que, en el paso del siglo XVIII al siglo XIX, tuvo lugar una inversión en los términos de esta ecuación. A partir de entonces, la propia medicina y la higiene se convirtieron ellas mismas en fuente de valores morales y de normas de conducta» (Quintanas, 2011:276).

86 *Ibidem*, p. 273.

87 *Ibidem*, p. 278.

la prostitución, la ignorancia, la mendicidad y demás cuestiones consideradas enfermedades morales de la sociedad que ponen en tela de juicio el futuro de la nación. En este caso encontramos el mismo lenguaje aplicado a la delincuencia juvenil: «Just as physical disease is due to failure of our bodies to function properly, so this social illness is a result of the failure of our total community to function in a united, orderly and aggressive manner in attacking this problem»⁸⁸.

En 1946, el psiquiatra Fredric Wertham denunciaba en la prensa de Brooklyn las prácticas que se llevaban a cabo en los Tribunales Juveniles. Argumentaba que las políticas de este tribunal penalizaban especialmente a los jóvenes del distrito de Harlem, a los que se mandaba a reformatorios sin pasar por un juicio justo. También denunciaba la crueldad y los malos tratos que los jóvenes sufrían en los reformatorios. Para dar solución a estos problemas, Wertham instaba a la creación de nuevas clínicas. Exigía, también, que se formasen a más psiquiatras en la rama denominada “psiquiatría social” y que se hiciesen más estudios sobre las repercusiones del entorno social en los individuos⁸⁹.

La rama de la psicología social consideraba que gran parte de las patologías se originaban por influencia de factores externos. Sobre todo por la influencia del entorno social en el que nace el individuo. El modo de emplear el lenguaje médico difiere a cómo lo usaban los defensores de la eugenesia, una filosofía que buscaba legitimarse en una base científica a través de la teoría del “darwinismo social”. La eugenesia centraba sus argumentos en la importancia de los genes y concebía la criminalidad ligada a una herencia genética particular, justificando el racismo y otros tipos de discriminación. De la misma forma era contraria a la psicología social la ideología de derechas que negaba que los problemas sociales tuviesen causas socio-económicas⁹⁰.

Wertham se especializó en neuropatología, neuropsiquiatría y en los trastornos de la infancia. También ejercía un papel relevante en

88 *The Brooklyn Daily Eagle*, 23 de septiembre de 1944. Traducción: «Así como la enfermedad física se debe al fallo de nuestros cuerpos en funcionar correctamente, esta enfermedad social es el resultado del fracaso de la totalidad de nuestra comunidad para funcionar de una manera unida, ordenada y agresiva en atacar este problema».

89 *The Brooklyn Daily Eagle*, 6 de diciembre de 1946, p.1.

90 Beatty, 2005:200.

los juzgados como asesor psiquiátrico. En 1946 fundó una clínica psiquiátrica en Harlem llamada Clínica de Higiene Mental Lafargue, compuesta por trabajadores voluntarios comprometidos con la lucha por los derechos civiles. En otras clínicas se practicaba la segregación con el respaldo de la comunidad médica, mientras que en las clínicas como Lafargue se ofrecían servicios gratuitos a la gente, sin discriminar por raza o clase social. La mayoría de los pacientes eran afroamericanos, muchos de ellos sin recursos para costear un tratamiento psiquiátrico.

Las prácticas que se llevan a cabo desde la psiquiatría social, tales como la apertura de nuevas clínicas, la formación de personal especializado, el desarrollo de nuevos estudios sobre la población o el control y regulación de la natalidad, forman parte de los mecanismos de biopoder que se ejercen desde el higienismo. Estas prácticas tienen como objetivo controlar y regular las vidas humanas, actuando directamente sobre los cuerpos y sobre los espacios urbanos. Además de desarrollar nuevos lenguajes y términos, en este caso, los que se introducen con la corriente de la psicología social o los de las nuevas disciplinas científicas como la neuropsiquiatría. Foucault estudió de forma extensa esta forma de biopoder desde sus primeras publicaciones, como *Historia de la locura en la época clásica* (1961), hasta las últimas, *Historia de la sexualidad* (1976-1984). Anna Quintanas subraya la importancia que adquiere la medicina en los estudios sobre los poderes de normalización que llevó a cabo Foucault: «M. Foucault tenía razón cuando afirmaba que uno de los puntos neurálgicos, a partir de los cuales irradian los poderes de normalización en nuestra sociedad, es el de los discursos y las prácticas médicas»⁹¹.

Wertham formaba parte de la comunidad científica pero también frecuentaba círculos intelectuales liberales de izquierdas⁹². En este tipo de grupos se manejaba un discurso que diferenciaba la alta y de la cultura popular que demonizaba a esta última. En los años cincuenta, los medios de masas como la publicidad, las películas, los cómics y otras formas de entretenimiento dirigidas a un público juvenil eran los principales productores de cultura popular. Se consideraba que

91 Quintanas, 2011:273.

92 Tiene contacto con Henry Louis Mencken, Walter Lippman y con Clarence Darrow, entre otros.

estos medios estaban deformando el carácter de toda una nueva generación de americanos y que, por tanto, la cultura de masas debía ser considerada una fuerza destructora de la sociedad.

Wertham desarrollará un discurso en el que recoge las preocupaciones en torno a la cultura popular y la alarma social ante el aumento de la delincuencia. Las investigaciones que desarrollará a partir de 1945 se van a centrar en buscar nexos entre la lectura de cómics y la delincuencia juvenil. Tratará de demostrar que los cómics son los responsables directos de la criminalización de la juventud.

Este discurso considera que la agresión en los niños y en los adolescentes, no es un problema biológico, sino social y ético. El entorno de estos menores está compuesto por el hogar, la escuela, la iglesia y la calle. En la calle tienen acceso a los cómics, que resultan más excitantes que los demás escenarios anteriores. Por lo tanto, no sólo son factores como la pobreza, el uso de drogas, o la prostitución los que afectan a los jóvenes, sino también la lectura de cómics. Relaciona el bajo intelecto con la pobreza y con la lectura de cómics: «Children of families in which lower income is hand in hand with lower intellectual standars are the most omnivorous comic-book readers»⁹³.

Wertham lleva a cabo investigaciones con niños y, al mismo tiempo, se dedica a divulgar los resultados de su trabajo a través de simposios⁹⁴, charlas y publicaciones en la prensa especializada y en la prensa orientada a madres y padres. Uno de sus primeros artículos de calado público fue “Comics...very funny”⁹⁵, en la revista *The Saturday Review of Literature*. En este texto hablaba de madres que se le acercaban preocupadas por las conductas criminales que mostraban sus hijos, entre todos estos casos había un factor en común y ese era la influencia

93 Crist, 1948. Traducción: «Los hijos de las familias en las que los bajos ingresos van de la mano con estándares intelectuales más bajos son los lectores de cómics más omnívoros».

94 El 19 de marzo de 1948 participó en un simposio organizado por la Association for the Advancement of Psychotherapy, dedicado a la “psicopatía de los comic books,” que más tarde se publicó en el *American Journal of Psychotherapy*.

95 Wertham, F. (29 de mayo de 1948). Comics...very funny. *The Saturday Review of Literature*.

que habían tenido los cómics en todos ellos. También cita una quema de cómics que tuvo lugar en un colegio de Chicago⁹⁶.

Al año siguiente se publicó una entrevista que le hicieron en la revista *Collier's*, bajo el título *Horror in the nursery*. Esta entrevista fue muy leída, en parte, debido a que Wertham era una figura pública bien conocida en los medios por sus publicaciones y por su participación en retransmisiones televisivas de juicios, algunos de ellos de gran impacto mediático como el juicio a Albert Fish⁹⁷. En la entrevista vuelve a subrayar la vinculación entre los cómics y la delincuencia juvenil: «We do not maintain that comic books automatically cause delinquency in every child reader, but we found that comic-book reading was a distinct influencing factor in the case of every single delinquent or disturbed child we studied»⁹⁸.

En 1954, Wertham publica *Seduction of the Innocent*⁹⁹, un libro que recoge los resultados de los siete años de investigación que llevó a cabo. En este libro estipula que todos los cómics son nocivos y moralmente reprobables. Incluso son objetables los que cuentan con el apoyo de otros educadores y expertos como los cómics de historias bíblicas o los de sucesos históricos.

96 «My own clinical studies and those of my associates at the Lafargue Clinic have convinced me that comic books represent systematic poisoning of the well of childhood spontaneity. Many children themselves feel guilty about reading them. In a Chicago school recently the pupils collected and burned all the comic books and then went around in groups and persuaded dealers in the neighborhood not to handle them any more. Some other schools in Chicago followed their example» (Wertham, 1948). Traducción: «Mis propios estudios clínicos y los de mis asociados en la Clínica Lafargue me han convencido de que los cómics representan un envenenamiento sistemático de la adecuada espontaneidad infantil. Muchos niños se sienten culpables por leerlos. Recientemente en una escuela de Chicago los alumnos recolectaron y quemaron todos los libros de historietas y luego se fueron a dar vueltas en grupos y convencieron a los distribuidores del vecindario de que no siguiesen empleándolos. Otras escuelas de Chicago siguieron su ejemplo».

97 Asesino en serie estadounidense conocido como “el vampiro de Brooklyn”, que fue juzgado en 1935.

98 Crist, 1948. Traducción: «No defendemos que los libros de historietas causen automáticamente la delincuencia en cada lector infantil, pero encontramos que la lectura de cómics ha sido un factor de influencia clara en cada caso de niño delincuente o perturbado que estudiamos».

99 Wertham, F. (1972). *Seduction of the innocent*. New York (Toronto): Rinehart.

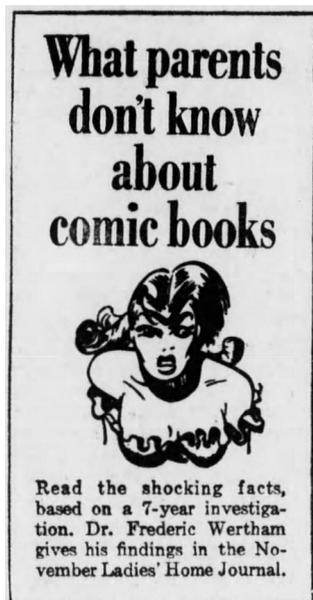


Figura 6. Anuncio alarmista del periódico *The Brooklyn Daily Eagle*, 28 de octubre de 1953.

Pero hay cinco categorías de cómics que son especialmente dañinos y punibles, a los que denomina “depravity comics” (cómics de depravación): los cómics de fantasía, los de crimen, los de *Superman* o *Superwoman*, los denominados *Jungle Queens* (reinas de la jungla) y los que parecen inofensivos pero “sólo buscan mostrar desnudo”¹⁰⁰.

El libro se centra en estudiar el impacto de estos tipos de cómics en los niños. En el centro de su argumentario está la idea de que el infante no se ha desarrollado del todo y que esa falta de desarrollo en el cerebro le impide discernir entre realidad y ficción. El cerebro de niñas y niños es visto como inmaduro y vulnerable de ser corrompido o sobreexcitado. Se afirma que el impacto emocional que tiene una escena de cómic en la mente de un lector infantil es el mismo que si estuviese presenciando la escena en la realidad. Los cómics les implantan en la mente estímulos que incitan a cometer acciones que, de otra forma, no se habrían planteado llevar a cabo: « Lurid illustrations of crime, sex and other abnormal human delinquencies excite the minds of immature

100 Wertham, 1972:34.

readers. The incitement to action follows upon the stimulus given to mind and imagination¹⁰¹».

Nótese en esta frase la equiparación que se hace entre el sexo y las “abnormal human delinquencies” (anomalías delictivas humanas). Esta equiparación se debe a que, tanto los médicos como los psiquiatras y el discurso religioso, consideraban que había un sexo normal y un sexo anómalo. La idea de la seducción que incita al pecado, perteneciente al discurso religioso, se refuerza con el discurso psiquiátrico sobre la vulnerabilidad del cerebro infantil ante el estímulo. El estímulo de la mente y de la imaginación incitan a actuar y generan un estado de predisposición a ser tentados. Wertham dice, además, que estos cómics trataban de racionalizar conductas anómalas cosa que sería, en su opinión, más nocivo que si sólo creasen el impulso.

Según Wertham, los cómics implantaban pensamientos sexuales que corrompían la mente infantil y provocaban conductas sexuales agresivas o malsanas. Entre las conductas que consideraba anormales e indeseables se encuentran el sadomasoquismo y la homosexualidad. Consideraba que los dibujos de los músculos y de la desnudez del hombre podían incitar a la curiosidad homoerótica y provocar “actitudes homosexuales” a temprana edad, además de que algunos cómics normalizaban la idea de una relación homosexual (citaba, en este caso, los cómics de *Batman*).

Respecto a la súper heroína Wonder Woman [Fig. 7], señala que se trata de un cómic de horror por mostrar a una mujer poderosa que tortura a hombres, esto afirma que asusta a los niños y que crea un ideal “indeseable” para las niñas, completamente opuesto a lo que se supone que deberían desear¹⁰².

101 *The Brooklyn Daily Eagle*, 7 de diciembre de 1951, p.14. Traducción: «Las espeluznantes ilustraciones de crimen, de sexo y de otras delincuencias humanas anormales excitan la mente de los lectores inmaduros. La incitación a la acción sigue al estímulo dado a la mente y a la imaginación».

102 «She is physically very powerful, tortures men, has her own female following, is the cruel, “phallic” woman. While she is frightening figure for boys, she is an undesirable ideal for girls, being the exact opposite of what girls are supposed to want to be» (Wertham, 1972:34).

Señala que los cómics del género *Jungle Queens* [Fig. 8] son los peores, porque se especializan en la lujuria y en la tortura. Eso hace que las niñas identifiquen el sexo con la violencia y la tortura, lo que puede causar frigidez y puede hacer que desarrollen miedo al sexo y a los hombres. Mientras que en los niños, estos cómics actuarían sobreestimulando sexualmente su mente al mostrar el máximo posible de piel desnuda de la protagonista.

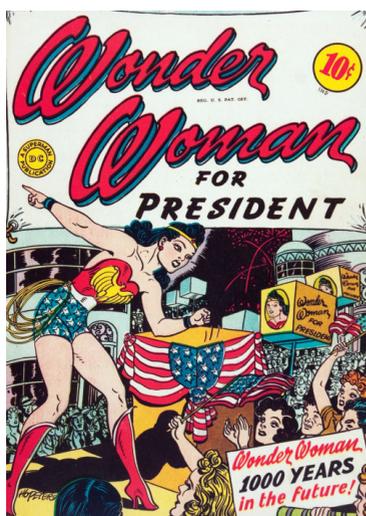


Figura 7. Portada de Wonder Woman #7, por H.G. Peters (1943).



Figura 8. Sheena, Queen of the Jungle, número 5. Publicado por Real Adventures, verano de 1949.

Traducción: «Ella es físicamente muy poderosa, tortura a los hombres, tiene su propia seguidora femenina, es la mujer cruel y “fállica”. Si bien es una figura espantosa para los chicos, es un ideal indeseable para las chicas, siendo exactamente lo contrario de lo que se supone que las chicas quieren ser».



The title of this comic book is First Love.

Children are first shocked and then desensitized by all this brutality.



The wish to hurt or kill couples in *Lovers' Lanes* is a not uncommon perversion.



Stomping on the face is a form of brutality which modern children learn early.

Figura 9. Ejemplos de escenas violentas de cómics que recoge Fredric Wertham en *Seduction of the Innocent* (1954).

Los cómics de género romántico tampoco se libran de esta categorización, puesto que también retratan crímenes. Según Wertham, estimulan sexualmente a los niños por medio de las formas en las que se muestran los pechos y la entrepierna de la mujer y propician conductas sexuales malsanas como el interés en la flagelación o el fetichismo. En las niñas generan sentimientos de inferioridad o insuficiencia por no tener pechos grandes y una cadera redondeada como las protagonistas de los cómics.

Según sus estudios, la constante exposición a imágenes de vicio y sadismo conducen a la imitación. Denuncia que los cómics que muestran escenas de crímenes violentos suelen plantear un universo en el que la crueldad y el engaño quedan impunes, y el criminal sale victorioso y tiene un estilo de vida glamuroso que resulta atractivo. Además de ello, denunciaba que incluían publicidad de armas, y que mostraban demasiado en detalle cómo llevar a cabo diferentes delitos.



Figura 10. Imagen que aparece en *Seduction of the Innocent*. Wertham denunciaba ataques violentos que se mostraban de forma recurrente en los cómics como el ataque a los ojos.

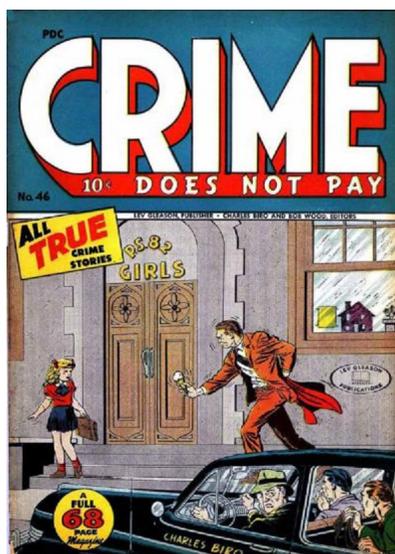


Figura 11. *Crime does not pay*, número 316 (1946).

Llevó a cabo experimentos con centenares de niños. Estos niños y niñas contaban las pesadillas y los traumas que les había originado la lectura de cómics (vemos aquí en acción el carácter productivo del poder que obliga a hablar, a verbalizar unos temas concretos). Entre las prácticas que llevó a cabo en sus experimentos con cientos de niños, encontramos diferentes tests y entrevistas entre los que se encuentra el test de *Rorschach*. También analizaba los dibujos que hacían los menores y los sueños que tenían. Argumentaba que el análisis de los dibujos mostraba el desarrollo del niño en dos áreas concretas: su relación con la autoridad (cuya distorsión lleva a trastornos como los celos) y su capacidad de identificar el género masculino y el femenino. Es en estas dos áreas donde veía que los cómics ejercían su peor influencia. Uno de los resultados que obtuvo gracias a estas pruebas es que *Wonder Woman* era uno de los más dañinos¹⁰³.



Figura 12. Fredric Wertham (en el centro de la imagen) conduciendo sus investigaciones con niños.

No sólo eran malos en lo que a contenidos se refiere, sino que los cómics también intercedían en el proceso de aprendizaje de los niños. Señalaba que ya de antemano eran difíciles de leer porque estaban

103 Wertham,1972:64.

mal hechos y mal impresos. Pero su forma de distribuir los textos en globos dispersos por la página podía ocasionar lo que denominaba como “dislexia linear”. Además, los niños y niñas que leían cómics prestaban más atención a las imágenes y terminaban evitando leer los textos. Criticaba a aquellos educadores que los empleaban para acercar a los niños a la lectura, y terminaba señalando que por todos es bien conocido el nexo entre los niños que no leen y la delincuencia¹⁰⁴.

En resumidas cuentas, según estos experimentos que llevó a cabo, la lectura de cómics contribuía a fomentar conductas sexuales anómalas, delincuencia y problemas en el aprendizaje y en la diferenciación de los roles de género. Wertham reconocía, sin embargo, que no todos los niños caen en este tipo de conductas y comparaba los cómics con la tuberculosis para explicar que no todos los niños resultaban contagiados, pero que eso no es razón para no tratar de frenar una epidemia¹⁰⁵.

Wertham insistió en la idea de que cualquier niño era susceptible de ser seducido por los cómics para llevar a cabo acciones delictivas. Eran los niños “normales”, de hecho, los que mayor riesgo presentaban, ya que los niños psicópatas no necesitaban estímulos externos para excitarse puesto que se bastaban con su imaginación¹⁰⁶.

El debate sobre el efecto pernicioso de los cómics se desarrolló en los medios de comunicación entre 1940 y 1950. *Seduction of the Innocent* tendrá un fuerte impacto mediático, en un contexto que se mostraba receptivo a las declaraciones de un experto que confirmara lo que ya era una alerta ante la que se habían movilizado diferentes sectores de la sociedad. Los argumentos contra los cómics existían mucho antes de que Wertham les diera voz, lo que él aporta a través de la psiquiatría social es todo un argumentario psiquiátrico en torno a la lectura de cómics como factor de diferentes patologías. Su objetivo era

104 Crist, 1948.

105 Beaty, 2005:198.

106 Declaraciones de Wertham en el Subcomité del Senado sobre la delincuencia juvenil, en Nueva York el 21 de abril de 1954. Disponible *on line* en: <http://www.thecomicbooks.com/wertham.html>

que los cómics fuesen considerados un problema de salud pública¹⁰⁷. De esta forma se desarrolla la “psicopatología de los cómics”, como vemos en los escritos que Wertham publica en diferentes revistas científicas: «We are getting to the roots of one of the contributing causes of juvenile delinquency. You cannot understand present day juvenile delinquency if you do not take into account the pathogenic and pathoplastic influence of comic books¹⁰⁸».

1.1.2. El Comics Code.

Las agencias federales dedicadas a los problemas de la infancia, llamadas “The Children’s Bureau”¹⁰⁹, existían desde principios del siglo XX. Estas agencias estaban gestionadas por la división de Administración de Niños y Familias del Departamento de Salud y Servicios Sociales. En sus inicios centraban su agenda en cuestiones como la mortandad infantil, el cuidado del niño y el trabajo infantil, creando nuevas clínicas y cursos formativos. A partir de los años cincuenta, concretamente en 1952, se lleva a cabo el Proyecto Especial de la Delincuencia Juvenil (Special Juvenile Delinquency Project), financiado por fundaciones y socios privados, destinado a prevenir y tratar la delincuencia juvenil en unos barrios señalados. Este proyecto a su vez, financiará todo tipo de actividades, desde reuniones públicas hasta la elaboración de guías prácticas para profesionales. Para hacernos una idea del número de organismos que se crearon para lidiar con la delincuencia juvenil, sólo en el distrito neoyorquino de Brooklyn, en 1954, había más de noventa

107 «...el cómic es un elemento inductor de conductas criminales y , en consecuencia, un problema de salud pública» (Pérez, Fernández, 2009:306).

108 VVAA. (1996). *The Psychopathology of Comic Books*. *American Journal of Psychotherapy*, 50 (4). Traducción:«Estamos llegando a las raíces de una de las causas contribuyentes a la delincuencia juvenil: no se puede entender la delincuencia juvenil actual si no se tiene en cuenta la influencia patógena y pathoplástica de los cómics».

109 United States Children’s Bureau. (2016, septiembre 1). En Wikipedia, the free encyclopedia. Recuperado a partir de https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=United_States_Children%27s_Bureau&oldid=737277057

organizaciones dedicadas a la persecución de la delincuencia juvenil¹¹⁰, con representantes del mundo de la educación, de la medicina y de otros grupos cívicos. En 1955, más de 33 estados habían aprobado leyes que regulaban los contenidos de los medios de comunicación más populares.

La industria del cómic ya había sido objetivo de regulaciones anteriormente. En 1949, Canadá aprobó una ley según la cuál publicar y vender cómics sobre crimen era considerado ofensa. El año siguiente, el Comité del Senado de Estados Unidos habló por primera vez de los cómics de crimen en sus sesiones, pero será en 1954 cuando llevará ante los tribunales a varias editoriales.

En la prensa del momento los editores de *comic books* eran descritos como inmorales y peligrosos. Se consideraba que la salud mental de una generación había quedado en manos de empresarios sin escrúpulos, capaces de anteponer su afán de riqueza a la moral de los más pequeños: «Those who attempt to defend the guilty callously put sordid profits ahead of any consideration of the value of human beings. Legislative action is anticipated regardless of the protest of the profit-hungry exploiters of youth»¹¹¹.

Se empleaban con frecuencia metáforas del lenguaje médico, comparando las acciones de estos empresarios con la forma en la que un veneno actúa sobre un cuerpo sano. Estas alusiones reforzaban la idea de que el problema de la delincuencia juvenil era un problema no sólo moral y religioso, sino también, un problema de salud pública: «No one has the right to poison the body of a citizen, so we enact Pure Food and Drug Laws. Much less has anyone the right to poison the minds of our children simply to snare a financial profit»¹¹².

110 *The Brooklyn Daily Eagle*, 24 de marzo de 1954, p. 17.

111 *The Brooklyn Daily Eagle*, 7 de diciembre de 1951, p.14. Traducción: «Aquéllos que tratan de defender a los culpables despiadadamente ponen las sórdidas ganancias por delante de cualquier consideración de los valores de los seres humanos. Se espera una acción legislativa sin importar que protesten los hambrientos explotadores de la juventud».

112 *The Brooklyn Daily Eagle*, 7 de diciembre de 1951, p.14. Traducción: «Nadie tiene el derecho de envenenar el cuerpo de un ciudadano, por lo que promulgamos las leyes de drogas y de alimentos no adulterados. Mucho menos tiene nadie el derecho

Al mismo tiempo, estos medios de comunicación daban razones económicas que hablaban de la conveniencia de frenar la publicación de cómics “dañinos”. Decían que los cómics buenos eran, de hecho, más rentables que los nocivos: «the normal and decent comic is the best-seller»¹¹³. También hablaban de cómo los boicots a las películas indecentes de los años treinta habían salvado la industria del cine.

Por su parte, en la industria del cómic, había editoriales que ya habían tomado medidas para regular los contenidos de sus publicaciones. Algunas, incluso contaban con un consejo asesor, como es el caso de la editorial DC que, desde 1941, disponía de un grupo de educadores y psiquiatras que aconsejaban a los guionistas sobre los contenidos de las historietas. Pero fue en julio de 1948, cuando una docena de grandes editoriales (entre las que se encontraban Lev Gleason y EC, entre otras) se juntaron, bajo la dirección de Henry E. Schultz, en una asociación¹¹⁴ que tendría por objetivo regular los contenidos de los *comic books*.

El código que elaboraron se basaba en el Motion Picture Production Code (también conocido como código Hays¹¹⁵), desarrollado por la

de envenenar las mentes de nuestros hijos simplemente para atraer un beneficio financiero».

113 *The Brooklyn Daily Eagle*, 7 de diciembre de 1951, p.14. «The movie producers have found that artistically good pictures which are at the same time clean and wholesome have been proven to be financially most profitable. The nationwide boycotts of indecent movies fifteen years ago actually saved the industry from eventual bankruptcy. The largest distributors of comics in the country have found that the same principle works with them. The normal and decent comic is the best seller. The appeal to the lower instincts of the youngsters come from groups that are devoid of decent standards themselves. Their business is just another racket». Traducción: «Los productores de películas han descubierto que las imágenes artísticamente buenas que son al mismo tiempo limpias y saludables han demostrado ser económicamente más rentables. Los boicots a nivel nacional de películas indecentes hace quince años realmente salvaron a la industria de la eventual bancarrota. Los mayores distribuidores de cómics del país han encontrado que el mismo principio funciona con ellos. El cómic normal y decente es el superventas. El reclamo a los bajos instintos de los jóvenes proviene de grupos que carecen de normas de decencia. Su negocio es sólo otro fraude».

114 Association of Comics Magazines Publishers (ACMP).

115 Motion Picture Production Code. (2017, enero 18). En Wikipedia. Recuperado a partir de https://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Motion_Picture_Production_

industria cinematográfica en los años treinta del siglo pasado. Los estándares de este código fueron establecidos por católicos (entre los primeros redactores se encontraba el jesuita Daniel A. Lord) que venían organizándose en contra de la industria del cine y abogaban por censurar contenidos considerados inmorales. Existían numerosos comités de censura religiosos que se habían movilizado con la aparición del cine sonoro, y en 1933 crearon The Catholic Legion of Decency, un organismo destinado a supervisar el contenido de las películas de Hollywood.

Las prioridades del código Hays eran evitar la blasfemia, que se respetasen los valores de la comunidad, el “buen gusto”, la institución del matrimonio, las figuras de autoridad y la “ley natural”. Respecto al crimen, se prohibía crear en el espectador simpatía por “el mal” o el pecado. Los crímenes no se debían representar de forma que pudiesen dar lugar a la imitación. No se podía mostrar mucha sangre, ni muchas armas. No se debía hacer mención al alcohol, al tráfico de drogas o a la prostitución. La mayoría de reglas se centraban en censurar los desnudos y las escenas de pasión o erotismo. Subrayaban la idea de que un “amor impuro” no debía nunca mostrarse como algo atractivo. También incorporaban elementos racistas como la prohibición de representar esclavos blancos o romances interraciales.

La aprobación por parte del organismo encargado de implantar el código Hays era necesaria para todo aquel que quisiera proyectar una película en las salas de cine americanas. Hay que tener en cuenta que la Corte Suprema ya había permitido este tipo de censura en 1915, en un juicio llevado a cabo por la Comisión Industrial de Ohio contra Mutual Film Corporation, en el que se deliberó que la Primera Enmienda de la Constitución que garantizaba la libertad de expresión no se extendía a las películas.

El código de Schultz, sin embargo, no tuvo el mismo impacto en la industria de los cómics. Muchas editoriales, como DC y Dell decidieron no unirse, al contar con su propio grupo supervisor. Otras editoriales como EC, terminaron abandonando la asociación y, en general, la mayoría de sellos no la tuvieron en consideración.

Ante el calado de las publicaciones que conectaban la delincuencia juvenil con los cómics, algunos editores quisieron entrar en el debate en favor de sus publicaciones. El sello Marvel animaba a sus lectores a hacer apología del medio y de sus virtudes. Whitney Ellsworth, editor de DC (National Comics Publications, Inc.), entabló diálogo con una de las voces críticas con los cómics, Norbert Muhlen. Muhlen era un escritor alemán exiliado que llegó a Estados Unidos en 1940 y escribía en revistas como *Reader's Digest* (en la que también publicaba Fredric Wertham). En la revista *Commentary* publicó un artículo titulado "Comic Books and other horrors - Prep School for Totalitarian Society?"¹¹⁶. En este artículo hablaba de la falta de responsabilidad de los editores y afirmaba que los primeros cómics eran menos violentos, en comparación con los que se hacían en su momento. Ellsworth le respondió en la sección de cartas de los lectores, apoyándose en las palabras de Kenneth Warburton (Director de la Oficina del Consejo Juvenil de la Fiscalía de Bronx): «The causes of crimes committed by juveniles, Mr. Warburton says, are broken homes, poverty, excessive drinking, and other unfavorable social conditions»¹¹⁷. Subrayaba que, en su editorial, siempre habían tenido un compromiso para con el buen gusto y que eran conscientes de su responsabilidad. Además, negaba que los primeros cómics fuesen menos violentos y ponía ejemplos como Dick Tracy o Kerry Drake, en los que se podían observar todos los defectos que Muhlen veía en los cómics de crimen de los años cuarenta.

Muhlen compartía con Wertham la preocupación por el aumento de los contenidos violentos en los medios de masas, pero coincidía con Ellsworth en que los cómics no eran los causantes directos de la delincuencia juvenil¹¹⁸. Muhlen pensaba que el debate se había convertido en una especie de "guerra civil entre psiquiatras" y desacreditaba los métodos de Wertham. Argumentaba que, según las estadísticas de la

116 Muhlen, 1949, p. 80.

117 Ellsworth, 1949. Traducción: «Las causas de los crímenes cometidos por los jóvenes, dice Mr. Warburton, son las casas rotas, la pobreza, el consumo excesivo de alcohol y otras condiciones sociales desfavorables».

118 Muhlen, 1949. «If Mr. Ellsworth had read my article more carefully, he would have observed that I, too, objected to current sensational attempts to blame the comic books for juvenile delinquency». Traducción: «Si el señor Ellsworth hubiera leído mi artículo con más atención, habría observado que yo también me oponía a los actuales intentos sensacionalistas de culpar a los cómics de la delincuencia juvenil».

Oficina Federal de Investigaciones, la delincuencia estaba en descenso en los últimos años. Muhlen solicitó personalmente a Wertham que mostrase la información en la que basaba sus aseveraciones, pero ante la negativa de este, no pudo corroborar las tesis del psiquiatra: «Without access to his materials, I based my conclusion on my own socio-statistical deduction that his charges against the comic books are not verifiable and not corresponding to the facts»¹¹⁹.

Ellsworth y Muhlen son dos ejemplos de voces críticas con la persecución a los *comic books*. Uno de sus argumentos principales es que se trataba de un tipo de censura que violaba la libertad de expresión: «Dr. Wertham asks for censorship against the comic books; this infringement upon the freedom of the press is logically as well as legally based on his opinion that the comic books present “a clear and present danger as one cause of juvenile delinquency»¹²⁰. Hubo intentos de legislar contra la publicación de cómics de crimen que no se llegaron a aprobar por entrar en conflicto con la Primera Enmienda¹²¹.

También aparecieron detractores de las teorías de Wertham dentro de la comunidad científica, como el pediatra Benjamin Spock, que consideraba que los cómics violentos no eran perjudiciales para los niños, sino todo lo contrario, que podían incluso ser beneficiosos para su salud emocional¹²².

En 1954 el senador del partido demócrata Estes Kefauver llevó al Subcomité del Senado la propuesta de investigar los cómics de crimen y terror en relación a la delincuencia juvenil. El juicio se celebró en abril

119 *Ibidem*. Traducción: «Sin tener acceso a sus materiales, baso mi conclusión en mi propia deducción socio-estadística de que sus cargos contra los cómics no son verificables y no corresponden a los hechos».

120 *Ibidem*. Traducción: «El Dr. Wertham pide la censura de los cómics; esta vulneración de la libertad de prensa está lógicamente y legalmente basada en su opinión de que los cómics presentan ‘un peligro claro y presente como una de las causas de la delincuencia juvenil».

121 El 29 de Marzo de 1948, la Corte Suprema tumbó una ley que pretendía prohibir la distribución de libros y revistas de crimen en Nueva York, porque entraba en conflicto con la libertad de prensa.

122 Wright, 2003: 89.

y Wertham acudió como testigo estrella. En su acusación, se centró en los cómics de crimen y los describió como un factor contribuyente a la delincuencia juvenil¹²³. Insistía en que la delincuencia se debía a muchos factores externos y que el cómic era definitivamente uno de ellos.

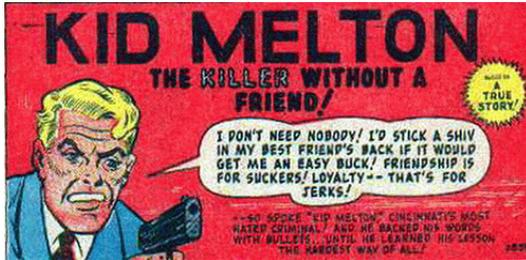


Figura 13. *Law Breakers*, 9 . Ejemplo que se presentó en el juicio de un criminal saliendo impune.

Señaló también, que los niños “normales” eran los que más afectados resultaban: «As a matter of fact, the most morbid children that we have seen are the ones who are less affected by comic books because they are wrapped up in their own phantasies»¹²⁴. Y que los cómics tenían un efecto seductor que llevaba a los niños a imitar acciones malvadas. También se habló en contra de la publicidad fraudulenta que dañaba la autoestima de los niños con estereotipos nocivos sobre el físico.

123 Testimonio de Fredric Wertham ante el Subcomité del Senado el 21 de abril de 1954. Recuperado a partir de : <http://www.thecomicbooks.com/wertham.html>

«It is my opinion, without any reasonable doubt, and without any reservation, that comic books are an important contributing factor in many cases of juvenile delinquency». Traducción: «Es mi opinión, sin ninguna duda razonable, y sin ninguna reserva, que los cómics son un importante factor contribuyente en muchos casos de delincuencia juvenil».

124 Testimonio de Fredric Wertham ante el Subcomité del Senado el 21 de abril de 1954. Recuperado a partir de : <http://www.thecomicbooks.com/wertham.html>
Traducción: «De hecho, los niños más mórbidos que hemos visto son los que resultan menos afectados por los cómics porque ya están enfrascados en sus propias fantasías».

Wertham finalizó su acusación hablando de los cómics que incitaban al odio racial y comparando la industria del cómic con el nazismo¹²⁵. Acusó directamente a los editores y a los distribuidores, no así a los dibujantes, a los que defendió alegando que tan sólo eran empleados que dibujaban lo que se les mandaba.

En el juicio participaron diferentes editores, entre ellos William Gaines, que demandó acudir como testigo voluntario. En 1947, Gaines heredó Educational Comics, editorial que publicaba *Famous Funnies* y una línea de cómics bíblicos, entre otras. Cambió el nombre de la empresa a Entertaining Comics (EC) y creó nuevas series de terror, thriller, cómic bélico y cómic de humor.

En su declaración, Gaines negó que sus historietas fuesen racistas y defendió que, en sus cómics, se trasladaba el mensaje contrario. Kefauver le cuestionó sobre el buen gusto de algunas imágenes de sus cómics y sobre las cifras de ventas. Reivindicó la libertad de expresión y denunció las prácticas censoras que se querían llevar a cabo: «Once you start to censor you must censor everything. You must censor comic books, radio, television, and newspapers. Then you must censor what people may say. Then you will have turned this country into Spain or Russia»¹²⁶.

125 Testimonio de Fredric Wertham ante el Subcomité del Senado el 21 de abril de 1954. Recuperado a partir de : <http://www.thecomicbooks.com/wertham.html> «I hate to say that, Senator, but I think Hitler was a beginner compared to the comic-book industry. They get the children much younger. They teach them race hatred at the age of 4 before they can read». Traducción: «Odio decirlo, Senador, pero creo que Hitler era un principiante en comparación con la industria del cómic. Acceden a los niños mucho más jóvenes. Ellos les enseñan el odio racial a la edad de 4 años antes de que puedan leer».

126 Testimonio de William Gaines ante el Subcomité del Senado el 21 de abril de 1954. Recuperado a partir de : <http://www.thecomicbooks.com/> Traducción: «Una vez que empiezas a censurar, debes censurar todo. Debe censurar los cómics, la radio, la televisión y los periódicos. Después debe usted censurar lo que la gente pueda llegar a decir. Entonces habréis convertido este país en España o en Rusia».

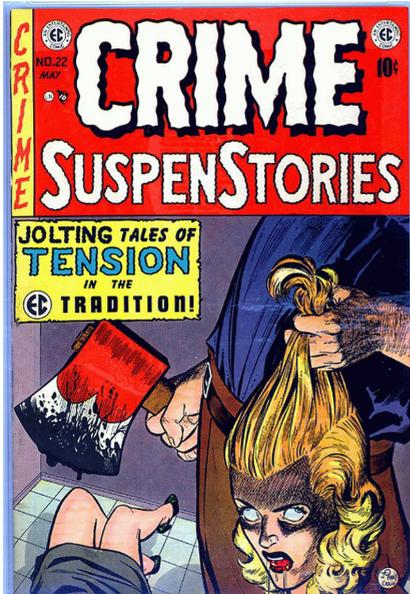


Figura 15. *Crime SuspensStories*, número 306, EC Estes Kefauver mostró a William Gaines la portada del cómic para interrogarle acerca del buen gusto de la misma.

Figura 14. *Crime SuspensStories*, número 23, EC (Julio de 1954 Fredric Wertham comentó esta historieta como ejemplo de sadismo.



También se opuso al argumento de que los “niños normales” eran los más vulnerables a la lectura de cómics, alegando que eran ciudadanos con los mismos derechos de decidir qué leer y que no eran tan simples como para dejarse influenciar por los crímenes de los cómics. En cuanto a los niños que no eran normales (sino “pequeños monstruos perversos”), Gaines opinaba que no leían cómics y que lo más probable es que acudiesen a escuelas para niños retardados:

It is only with the normal person that the law is concerned. Our American children are for the most part normal children. They are bright children, but those who want to prohibit comic magazines seem to see dirty, sneaky, perverted monsters who use the comics as a blueprint for action. Perverted little monsters are few and far between. They don't read comics. The chances are most of them are in schools for retarded children. What are we afraid of? Are we afraid of our own children? Do we forget that they are citizens, too, and entitled to select what to read or do? We think our children are so evil, simple minded, that it takes a story of murder to set them to murder, a story of robbery to set them to robbery?¹²⁷



Figura 16. William Gaines prestando declaración en el juicio.

127 Fragmento extraídos de las declaraciones de Gaines en el Subcomité del Senado sobre la delincuencia juvenil, en Nueva York el 21 de abril de 1954. Disponible *on line* en: <http://www.thecomicrobooks.com/gaines.html> Traducción: «La ley sólo se preocupa por las personas normales. Nuestros niños estadounidenses son en su mayoría niños normales. Son niños brillantes, pero aquéllos que quieren prohibir las revistas de cómics parecen ver sólo monstruos sucios, furtivos y pervertidos que usan los cómics como plan de acción. Los pequeños monstruos pervertidos son pocos y distantes entre sí. No leen cómics. Lo más probable es que la mayoría de ellos estén en las escuelas para los niños retrasados. ¿De qué tenemos miedo? ¿Tenemos miedo de nuestros propios hijos? ¿Hemos olvidado acaso que también son ciudadanos y tienen derecho a seleccionar qué leer o hacer? ¿Creemos que nuestros hijos son tan malvados, sencillos de mente, que se necesita una historia de asesinato para llevarlos a asesinar, una historia de robo para llevarlos a robar?».

En general, las preguntas del juicio giraron en torno a cuestiones del “buen gusto”, cifras de ventas y las publicidades que se incluían los cómics. Respecto a la publicidad, el Senado deliberó que no se podía vender a niños artículos que pudiesen ser potencialmente dañinos, ni darles información fraudulenta y pseudocientífica sobre productos que pudiesen afectar a su físico. En esta deliberación subrayaron la necesidad de que la propia industria fuese más estricta en la regulación de los contenidos y en la necesidad de que los padres y otros grupos continuasen supervisándolos.

This country cannot afford the calculated risk involved in feeding its children, through comic books, a concentrated diet of crime, horror and violence [...] Standards for such products, whether in the form of a code of by the policies of individual producers, should not be aimed to eliminate only that which can be proved beyond doubt to demoralize youth. Rather, the aim should be to eliminate all materials that potentially exert detrimental effects. To achieve this end, it will require continuing vigilance on the part of parents, publishers and citizens' groups¹²⁸.

Los juicios celebrados con el objetivo de regular los contenidos de los cómics, como los que ya se habían realizado en torno a los contenidos de las películas, son prácticas represivas que se llevaban a cabo con el objetivo de censurar ciertos temas, como por ejemplo el sexo, que convertían en tema tabú que no debía mencionarse o representarse en los medios de comunicación de masas. En lo referente al sexo, se daba por hecho también que existía un sexo normal y un sexo patológico, tanto la medicina como la psiquiatría y las autoridades religiosas equiparaban en su discurso lo patológico con lo malvado y pecaminoso.

128 Fragmento extraído del informe del Senado sobre los juicios realizados en torno a los comic-books y la delincuencia juvenil (1954). Recuperado 18 de mayo de 2017, a partir de <http://www.thecomicbooks.com/1955senateinterim.html>
Traducción: «Este país no puede permitirse el riesgo que implica alimentar a sus hijos a través de cómics, una dieta concentrada de crimen, horror y violencia [...] Los estándares para tales productos, ya sea en forma de código o de las políticas de los productores individuales, no deben estar dirigidos a eliminar sólo lo que se puede demostrar sin lugar a dudas que desmoraliza a la juventud. Más bien, el objetivo debería ser eliminar todos los materiales que puedan tener potencialmente efectos perjudiciales. Para lograr este objetivo, será necesaria una vigilancia continua por parte de los padres, de los editores y de los grupos de ciudadanos».

La distinción entre niños normales y los niños psicópatas, que tanto Wertham como Gaines asumen, nos habla nuevamente, de la discriminación asumida entre lo normal y lo patológico, que Foucault considera una práctica divisoria con objeto de diferenciar a un tipo de sujetos de otros. En el caso de Wertham, opinaba que la psicopatología que generaban los cómics era capaz de afectar a los niños normales, mientras que Gaines, consideraba que los niños normales eran más complejos y que no se veían afectados por ilustraciones de crímenes o de sexo inapropiado.

Ante la perspectiva de ser regulados por parte de las autoridades, esta vez, una mayoría de editoriales formaron la asociación llamada Comics Magazine Association of America (CMAA), en septiembre de 1954. El objetivo de esta asociación era idear un código de censura de contenidos al que llamaron el Comics Code Authority (CCA). Pusieron a la cabeza de esta asociación a Charles F. Murphy, magistrado especializado en delincuencia juvenil, para que redactase un código ético que regulase los contenidos de los *comic books*.

Este código seguía teniendo una fuerte influencia del que ya se redactó en 1948 en base al código Hays. Se mantenía la prohibición de incluir historietas que ridiculizasen a las fuerzas del orden, o que mostrasen crímenes que saliesen impunes (el bien siempre debía triunfar sobre el mal). La palabra “crimen” no debía aparecer en las portadas (esta cláusula señalaba directamente a series como *Crime does not pay* de la editorial Lev Gleason). Se prohibía ridiculizar o atacar cualquier religión y cualquier grupo racial. El lenguaje considerado vulgar, obsceno o blasfemo también se prohibía, en la medida de lo posible, debía usarse un lenguaje gramaticalmente correcto. Había que atender al “buen gusto” y no excederse en la representación de escenas violentas o lascivas que contribuyesen a bajar los estándares morales de los lectores: «Anything with a lot of gore and violence is out»¹²⁹. También quedó prohibida la inclusión de caníbales y de diferentes monstruos como *zombies*, *ghouls*, hombres lobo o vampiros.

129 *The Brooklyn Daily Eagle*, 7 de diciembre de 1954, p.3. Traducción: «Todo lo que tenga mucha sangre y violencia queda fuera».

En las portadas no podían aparecer las palabras “terror” y “horror”. Esta parte del código hacía referencia directa a la línea de terror que publicaba EC, con títulos como *The Vault of Horror* o *Tales from the crypt*.

Se mantuvo también la prohibición de mostrar desnudos, posturas sugerentes, anatomías femeninas poco realistas, escenas de sexo y de relaciones consideradas “antinaturales”, como la homosexualidad o el sadomasoquismo. Todas las historias de amor debían respetar la santidad del matrimonio y los valores del hogar, en ningún caso se debía mostrar el divorcio como algo deseable.

El CCA incluyó al final una clausula orientada a regular las publicidades que aparecían en los cómics¹³⁰, donde prohibía la venta a niños de tabaco, licores, anuncios de sexo, artículos de pirotecnia, armas o réplicas de juguete demasiado realistas, o productos médicos o de higiene de dudosa ciencia. Tampoco se permitía que los anuncios incluyesen imágenes de figuras desnudas o semidesnudas (como las imágenes de “pin-ups”).

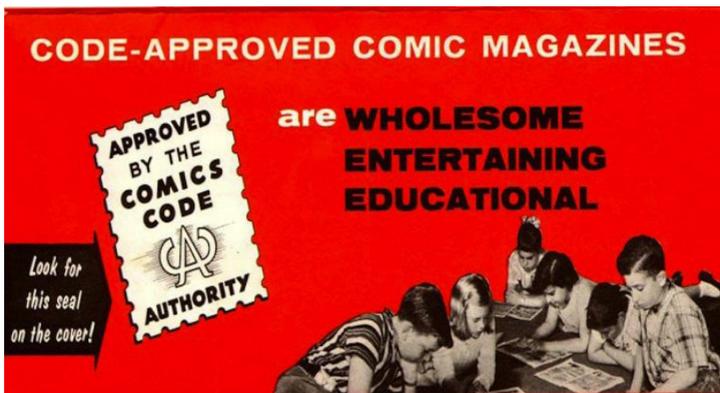


Figura 17. Promoción del sello de aprobación del CCA¹³¹.

130 Se incluyó en el apéndice B del texto titulado “Code for Advertising”.

131 Imagen extraída de: Reed, P.A.(2015). 61 Years Ago Today: The Adoption of the Comics Code Authority. Recuperado el 27 de enero de 2017, a partir de <http://comicsalliance.com/history-comics-code-authority/>

Idearon un sello que todos los cómics aceptados debían llevar en la portada [Fig. 17] y alertaron al resto de los editores que de no participar, sus cómics no podrían ser vendidos en ningún quiosco. A partir de ese momento, cualquier publicación orientada a un público infantil debía ceñirse a las normas de censura de contenidos que determinaba el CCA. Esta vez contaron con la colaboración de los distribuidores que se negaron a vender los cómics que no tuviesen el sello de aprobación.

Editoriales como DC, que hasta entonces se habían mostrado reacias a participar, se unieron y defendieron el *Comics Code*. Otras editoriales mantuvieron su negativa a participar (como Golden Kay y Dell Comics). EC trató de adaptar sus contenidos al código. Canceló muchas de sus series de terror ante la negativa de los distribuidores a seguir vendiéndolas y trató de publicar series nuevas que no entrasen en conflicto, como la serie titulada *New Directions* (*Nuevas Direcciones*). Sin embargo, no dejó de tener conflictos con la asociación y sus pérdidas eran constantes por lo que, finalmente, tuvo que cancelar sus series de horror.

Tras los juicios, Kefauver televisó las sesiones con el amparo del Subcomité del Senado sobre Delincuencia juvenil. Los medios de comunicación siguieron difundiendo noticias sobre el impacto perturbador que tenían los cómics en los más pequeños, realizando varios programas de televisión¹³² en los que se entrevistaba a diferentes niños que habían quedado traumatizados por la lectura de historietas de crimen y terror [Fig. 18].

Wertham se mostró en desacuerdo con las medidas adoptadas por el CCA. Era reacio a la idea de que la propia industria del cómic se encargase de autorregularse. Defendía la prohibición de la venta de cómics a niños¹³³ y reafirmaba su posición sobre el daño que estos

132 "Confidential File", programa emitido el 9 de octubre de 1955, en Los Angeles (Times-Mirror, KTTV Production, Confidential Telepictures Co., Inc.). Dirigido por Irvin Kershner y presentado por Paul Coates. Extraído de: MattHawes. (2011). *Confidential File: Horror Comic Books!* Recuperado a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=GI8IJA8kdkI>

133 Crist, 1948. «The solution for the problem according to Wertham was to stop circulation of the most offensive books through local enforcement of existing penal codes by district attorneys or license commissioners». Traducción: «La solución

ocasionan en la salud mental y en el aprendizaje infantil. La solución que planteaba Wertham se basaba, no tanto en la censura, sino en la regulación del etiquetado y el *marketing*. Los juicios no se llegaron a centrar en los argumentos sobre el impacto de los cómics en el cerebro infantil que Wertham había investigado. A pesar de su impacto en la opinión pública no pudo conseguir que la comunidad científica respaldase sus métodos.



Figura 18. Paul Coates entrevistando a un niño traumatizado por la lectura de cómics.

Las ventas de cómics cayeron como resultado de las presiones sociales y las nuevas legislaciones. Entre 1954 y 1956 pasó de publicarse 650 títulos nuevos mensuales, a sólo 300.

del problema según Wertham, era detener la circulación de los libros más ofensivos mediante la aplicación local de los códigos penales existentes por parte de los fiscales de distrito o los inspectores de licencias».

1.2. ¡Sólo para adultos!

En la primera parte de este capítulo hemos visto cómo los cómics acaparaban por primera vez una atención inusitada por parte de diferentes sectores de la sociedad. En esta segunda parte nos centraremos en estudiar los denominados “comix” que surgen a finales de 1960 como respuesta a la censura que se había cebado con el medio. Los autores de comix van a eludir las exigencias del Comics Code Authority y van a desafiar cada una de las prohibiciones que recogía el código. También es en este momento cuando veremos aparecer los primeros cómics autobiográficos estadounidenses.

El cómic se consideraba un medio infantil. Bart Beaty resume la percepción que se tenía en la época como la «quintaesencia del mínimo común denominador, solo apropiado para mentalidades infantiles» (Beaty, 2005:202). Como pudimos ver en los capítulos anteriores, a los niños se los consideraba inmaduros, vulnerables y corrompibles. Se desarrollaron una serie de investigaciones y se llegó a la conclusión de que todos los cómics eran nocivos y podían interferir en el desarrollo adecuado de los niños, pero había unos cómics en particular que resultaban especialmente dañinos.

El editor de Entertainment Comics William Gaines tuvo que cancelar las series de crimen y de terror, y trató de ajustarse a la normativa sacando una serie llamada *New Directions*. Pero tampoco con esta nueva línea consiguió evitar los problemas con el CCA, de modo que Gaines se centró en su publicación de humor *Mad Comics* fundada por Harvey Kurtzman, y la transformó en *Mad Magazine*. Al convertirla en revista la transformó en una publicación orientada a un público adulto por lo que dejaba de estar bajo el escrutinio del CCA. Esto le permitió seguir publicando cómics satíricos e irreverentes.

La censura del CCA impidió que los cómics pudiesen tratar temas sociales, como los que se venían haciendo en torno a la crudeza de la guerra u otros temas como la corrupción, la prostitución, la discriminación, las drogas, la crítica a la religión y a las tradiciones, el erotismo o el sexo. Muchas editoriales cerraron o dejaron de publicar material que les pudiese comprometer.

La supervivencia de la revista *Mad*, con firmas como Harvey Kurtzman, Wally Wood o Will Elder, la convirtió en una de las pocas publicaciones que seguían usando la historieta y la caricatura para parodiar la sociedad americana, ridiculizando a celebridades, políticos y a personajes de ficción como *Batman* [Fig. 19]. Estas sátiras de personajes de la cultura popular tienen sus precedentes en un tipo de publicaciones anónimas llamadas *Tijuana Bibles* que circulaban de forma clandestina desde los años veinte, se trataba de pequeños panfletos pornográficos que parodiaban las tiras cómicas de la prensa y mostraban personajes de ficción famosos como Mickey Mouse, Betty Boo o Dick Tracy en escenas sexuales, sin embargo *Mad* no incluía nunca alusiones sexuales explícitas. Como explica El Refaie, la influencia del humor de Kurtzman y la revista *Mad* será palpable en muchos autores de *cómic underground*:

These artists's work was influenced by satirical comics aimed at the teenage market, especially humorous college magazines and Harvey Kurtzman's *Mad*, but creators were also reacting to the anti-comics campaigns of th1950s, which many had experienced as children. Comix werer humorous, artistically innovative, and deliberately outrageous, breaking every conceivable rule of "good taste" and decency to deliver a ferocious assault on conventional American values¹³⁴.

Harvey Kurtzman sacó junto con James Warren la revista *Help!*. Dedicaron un espacio de la revista a publicar a jóvenes talentos del cómic. Dibujantes que más adelante formarán parte del grupo de autores de comix de San Francisco, entre ellos estaban Jay Lynch, Gilbert Shelton, Robert Crumb o Spain Rodriguez.

El humor crítico que cuestiona y ridiculiza va a surgir también en otros ámbitos de la cultura estadounidense del momento. Los autores del

¹³⁴ El Refaie, 2012:31. Traducción: «El trabajo de estos artistas se vio influenciado por los cómics satíricos dirigidos al mercado adolescente, especialmente por las revistas humorísticas universitarias y por la revista *Mad* de Harvey Kurtzman, pero los creadores también estaban reaccionando a las campañas anti-comics de los años cincuenta que muchos habían experimentado de niños. Los comix eran humorísticos, artísticamente innovadores y deliberadamente escandalosos, rompían todas las reglas concebibles del "buen gusto" y la decencia para realizar un feroz asalto a los valores americanos».

underground bebían de fuentes que iban desde el humor de los cómics de Kurtzman hasta las animaciones de Bob Clampett, las canciones de Spike Jones, las películas de los hermanos Marx o los monólogos de Lenny Bruce.

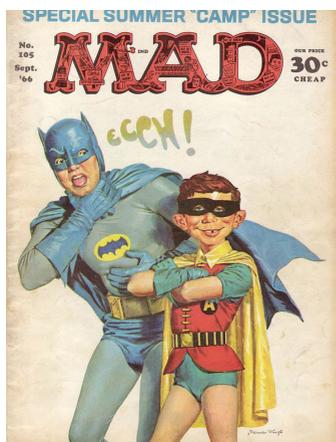


Figura 19. Portada de *Mad magazine* número 105, ilustración de Norman Mingo (Septiembre de 1966).

Lenny Bruce era un cómico que realizaba sus actuaciones en los clubes nocturnos de Hollywood a finales de los cincuenta y principios de los sesenta. Bruce opinaba que los *shows* de los clubes nocturnos representaban la última frontera del “entretenimiento desinhibido”. Esta forma de sátira que cuestiona el *status quo* y a las autoridades como los jueces o la policía conllevaba riesgos. Bruce tuvo varios enfrentamientos con los tribunales por decir palabras obscenas en lugares públicos. Argumentaba que la prohibición de ciertas palabras en la prensa, la radio, la televisión y el cine, era lo que las llenaba de poder y brutalidad. En sus actuaciones decía todas las palabras prohibidas¹³⁵ una y otra vez hasta que perdían su sentido y su fuerza. Eran *performances* provocadores que funcionaban a modo de terapia de shock para los asistentes, con golpes de humor que arrancaban una risa catártica. Hablaba de política, del sistema judicial y de la hipocresía de la sociedad ante las cosas que consideraba obscenas, como el desnudo o el sexo. Luchó activamente contra la censura del lenguaje, tanto en sus

¹³⁵ Palabras como *fuck*, *nigger* o *cunt* (que más o menos traducirían: joder, negrata y conchuda).

actuaciones como en los juicios que tuvo que enfrentar. En los medios criticaban duramente su cruzada y su estilo de vida. Pero también se alzaron voces a su favor, profesores y algunas celebridades que trataron de protegerlo ante la rigidez de las instituciones aludiendo a que se trataba de un artista satírico en la misma tradición de autores como Jonathan Swift, François Rabelais o Marc Twain¹³⁶. Lenny Bruce abrió el camino a otros cómicos como George Carling y, más tarde, a Richard Pryor o Bill Hicks, entre otros. Pero su influencia llegó también a otros ámbitos, escribió en la prensa *underground* e influyó a varios autores de cómics. En 1975 Paul Krassner le dedicó una historieta que dibujó Robert Crumb en la que lo representaban como un santo recitando sus monólogos en el cielo y especulaban sobre la posibilidad de que la propia industria del entretenimiento estuviese detrás de su muerte. La historieta se publicó en la revista *Arcade the Comic Reveu* [Fig. 20], fundada por Art Spiegelman y Bill Griffith.

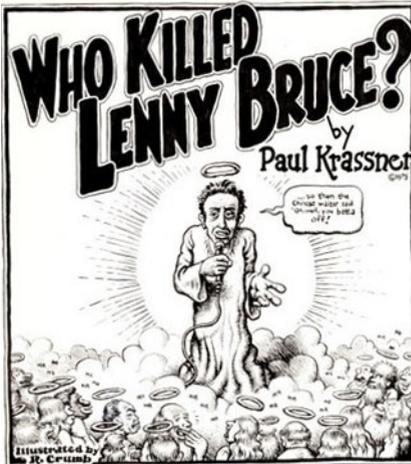


Figura 20. *Who Killed Lenny Bruce?* Con guión de Paul Krassner y dibujo de Robert Crumb, *Arcade the Comic Reveu* número 2 (1975).

136 Lenny Bruce, *Uninhibited Comic, Found Dead in Hollywood Home; His Nightclub Act Blended Satire With Scatology and Led to Arrests*. (1966, agosto 4). *The New York Times*. Recuperado a partir de <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9A01EED61F3DE43BBC4C53DFBE66838D679EDE&legacy=true>

El surgimiento de la prensa *underground* se suele ubicar en San Francisco, Nueva York y Chicago en los años sesenta. Estos periódicos recogían la voz de diferentes grupos que se crearon en ese momento: había asociaciones de estudiantes¹³⁷, grupos activistas en pro de la justicia social, la liberación de las mujeres y la lucha por los derechos de las minorías. En sus páginas se abogará por el derecho al aborto, la liberación sexual y el mestizaje. Se criticarán las acciones del gobierno y la censura de los medios de comunicación masivos. Muchos grupos compartían su repulsa a las acciones del gobierno estadounidense en la guerra del Vietnam y a la violencia policial contra las protestas estudiantiles, como la que tuvo lugar en la Universidad de Kent (Ohio) en 1970, en la que cuatro estudiantes que protestaban contra la invasión de Camboya fueron asesinados por la policía. La prensa *underground* va a ser la que dé visibilidad a estas problemáticas a través de artículos de protesta, manifiestos y apologías a la desobediencia civil. La prensa oficial catalogaba a estas publicaciones como inmorales y opinaba que eran una amenaza comunista¹³⁸.

La urgencia por crear conciencia sobre los problemas de la sociedad estadounidense coincidió también con el discurso *hippie* en torno a los nuevos modos de percepción, la apología de la marihuana y el LSD, de la liberación sexual y de las nuevas formas de espiritualidad. Estas preocupaciones aparecieron durante la década de los cincuenta, en las obras de los poetas y escritores de la generación *beat* que inauguraron la contracultura, con un discurso que abogaba por una transformación radical de la sociedad centrándose en cuestiones como la paz mundial, la importancia del medioambiente y la inquietud por las formas de espiritualidad venidas de Oriente.

El escritor y cómico Paul Krassner creó la revista *The Realist* en 1958 y heredó la lucha de Bruce contra la censura del lenguaje. También estaba el periódico de Nueva York *East Village Other* (EVO) creado por Walter Bowart, que fue uno de los primeros en introducir comix. Dio cabida a multitud de voces y problemáticas locales. Por sus páginas

137 En las universidades surgieron asociaciones como El SDS (Students for a Democratic Society) o el SNCC (Student Non-Violent Coordinating Committee).

138 *The East Village Other: Overview of a 1960s Underground Newspaper.* (s. f.). Recuperado 17 de abril de 2017, a partir de <https://hubpages.com/politics/The-East-Village-Other-Overview-of-an-60s-Underground-Newspaper>

pasaron poetas, ilustradores, dibujantes, músicos, y otras figuras famosas de la escena *underground* del momento: «Initiated by poets, painters, artists, seers, perverts and prophets, it shared its pages with the likes of Buckminster Fuller, Timothy Leary, Robert Crumb, Ishmael Reed, Allen Ginsberg, Lenny Bruce, The Beatles, Bob Dylan, Baba Ram Das, Jerry Rubin and Abbie Hoffman – the conspiracy of the 1960s»¹³⁹. Entre los dibujantes de cómics que publicaron en este periódico se encuentran Trina Robbins, Kim Deitch, Robert Crumb, Spain Rodriguez, Gilbert Shelton y Art Spiegelman.

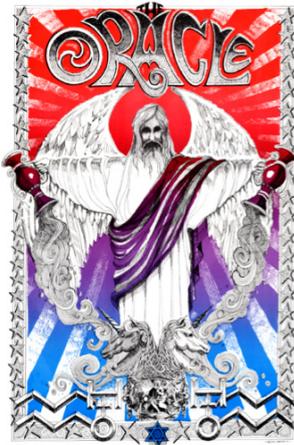


Figura 21. Portada del periódico *San Francisco Oracle* número 6 de Rick Griffin (Febrero de 1967).

EVO luchó contra de la censura y fundó junto a otros el Sindicato de la Prensa Underground (Underground Press Syndicate), que tenía entre sus objetivos conseguir legitimidad para la prensa *underground* y preservar la libertad artística de los creadores. En ese mismo momento, en San Francisco, se había creado todo un movimiento artístico en torno a las drogas alucinógenas y la música rock. Las bandas que

139 It's Happening: «Blowing Minds,» a Celebration of the East Village Other. (s. f.). Recuperado 17 de abril de 2017, a partir de <http://localeastvillage.com/2012/01/11/its-happening-blowing-minds-a-celebration-of-the-east-village-other/> Traducción: «Iniciado por poetas, pintores, artistas, videntes, pervertidos y profetas, compartió sus páginas con artistas como Buckminster Fuller, Timothy Leary, Robert Crumb, Ishmael Reed, Allen Ginsberg, Lenny Bruce, los Beatles, Bob Dylan, Baba Ram Das, Jerry Rubin y Abbie Hoffman – la conspiración de la década de 1960».

tocaban en la zona (en locales como Avalon o Fillmore), a menudo recurrían a ilustradores y dibujantes para que creasen los carteles de los conciertos. Alrededor de estos pósteres se había creado un mercado y unos circuitos de distribución. Además de ello, las máquinas litográficas que se fabricaban en el momento eran más pequeñas y baratas que sus predecesoras, lo que permitió que se creasen pequeñas imprentas.

Entre los cartelistas del momento se encontraban Victor Moscoso y Rick Griffin, que realizaban carteles para músicos famosos como Janis Joplin o B. B. King. Desarrollaron un estilo que mezclaba surrealismo y *art nouveau*, usaban contrastes de colores vivos que jugaban con las percepciones ópticas, tipografías deformadas y otros recursos estilísticos que recordaban a la experiencia alucinógena y que se relacionaban con el discurso de la búsqueda de nuevas formas de percepción de la realidad. Estas mismas inquietudes estéticas las trasladaron a los cómics más adelante.

1.2.1. El comix.

En este capítulo hablaremos de algunas de las temáticas que abordaron los comix. Los comix van a tocar muchos de los temas que recogía la prensa *underground* del momento y también van a aprovechar el mercado y los circuitos de distribución que se habían creado a su alrededor. Se tratarán a través del lenguaje del cómic temas que no se habían visto hasta ahora en este medio. Hablarán del movimiento *hippie*, del consumo de drogas, de homosexualidad, de feminismo, de antibelicismo y se burlarán de los iconos y los valores americanos a través de un humor iconoclasta. Se juntaron historietistas con diferentes intereses y perspectivas y crearon un tipo de cómic irreverente que en parte es una reacción al clima de censura que imperaba en los cómics desde hace décadas. Había entre ellos una conciencia de estar liberando al medio de las restricciones de la moral y el buen gusto. Es por ello que convertirán los temas tabú en el nuevo terreno a explorar a través

de la historieta. El humor de la revista *Mad* influyó en muchos autores, pero el cómic *underground* va a abordar temas que la revista *Mad* nunca llegó a tratar como el sexo o la desobediencia civil.

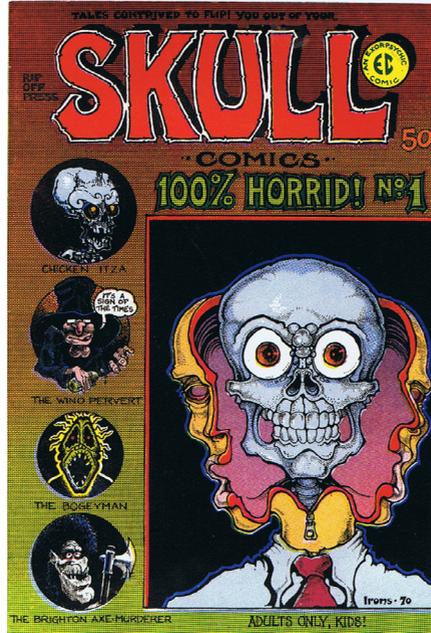


Figura 22. Portada de *Skull Comics* #1 (1970), por Greg Irons.

La denominación “comix” comenzó a utilizarse para diferenciar este tipo de publicaciones de los cómics comerciales y también en alusión a la catalogación “X” de los temas que contenían¹⁴⁰. Estos comix se presentaban como orientados exclusivamente a un público adulto, por lo que la persecución por parte del gobierno y de los grupos locales quedaba sin justificación. Aún así, su venta en los quioscos y tiendas seguía estando prohibida por lo que se tenían que mover por las llamadas *head shops* (un tipo de tiendas que se habían extendido por Estados Unidos y Canadá y que vendían ropa y artículos *hippies*) o se mandaban por el servicio de correos. Estos circuitos alternativos al *mainstream* comienzan a ser usados por pequeñas editoriales y por

140 El Refaie, 2012:31.

dibujantes que autoeditaban sus comix. Otro factor que contribuyó al auge de este tipo de publicaciones fueron los avances en la impresión *offset* que permitieron abaratar los costes que suponía sacar tiradas cortas. Entre los años 1965 y 1966 se crearon en San Francisco numerosas editoriales que publicaban comix, entre ellas: Print Mint, Last Gasp, Rip Off Press o Apex Novelties.

Algunos historietistas comienzan a reunirse en la zona de la bahía de San Francisco. En 1968 Gary Arlington abre una tienda dedicada exclusivamente a vender comix que se convirtió en un punto de encuentro para los creadores. También publicó series como *Skull Comics* [Fig. 22] o *Slow Death Comics*.

Robert Crumb llegó en 1967 y creó la revista *Zap Comix* que él mismo empezó a distribuir en el barrio Haight- Ashbury, junto con Don Donahue (fundador de la editorial Apex Novelties) y el poeta y editor *beat* Charles Plymell. En la portada del número uno de *Zap* [Fig. 23], Crumb colocó el siguiente lema en el lugar en el que debía figurar el sello de aprobación del Comics Code Authority: “Aviso legal: sólo para adultos intelectuales”.



Figura 23. Portada de *Zap Comix* #1 (1968), por Robert Crumb.

El número uno de *Zap Comix* estaba enteramente escrito y dibujado por Crumb. Este tipo de cómic no era frecuente en la industria *mainstream* que funcionaba según un sistema que separaba los diferentes aspectos de la producción, asignando a cada creador una tarea concreta.

Sin embargo, durante este período y gracias a la posibilidad de la autoedición, surgirán muchos cómics escritos y dibujados por un solo autor. Aparte de *Zap Comix* aparecen otras revistas como *Feds 'n' Heads*, *Yellow Dog*, *Gothic Blimp Works*, *Slow Death*, *Man From Utopia*, *Young Lust* y *Tales from the Ozone*. Hubo muchas otras que tuvieron una vida corta o que no pasaron de la primera entrega.

S. Clay Wilson se especializó en hacer historietas salvajes con mucha violencia, dibujaba personajes del lumpen, peleas callejeras y orgías. Se consideraba continuador de las series de horror y crimen de EC: «*I always saw the underground comix movement as a sort of extension of EC's*», «*In my estimation we were taking it one step further by adding sex and drug and carnage and stuff*»¹⁴¹. Greg Irons también recogía la herencia de EC, la portada que realizó para el primer número de *Skull Comics* copiaba la estética de los cómics de terror que EC tuvo que dejar de publicar. Uno de los primeros cómics que realizó Wilson para *Zap* fue *Head First* [Fig. 24]. En la historieta, un pirata mutilaba y se comía el pene gigante de otro marinero. Esta historia impresionó a los dibujantes de *Zap* por su violencia explícita. Victor Moscosso comentaba que les sorprendía que Wilson dibujase escenas de sexo gay sin ser homosexual y asesinatos sádicos sin ser una persona especialmente violenta. Al dibujar imágenes sádicas y desenfundadas mucha gente asumía que era una especie de psicópata en la vida real, un malentendido por el que tuvo que justificarse en más de una ocasión: «*Just because you depict evil, doesn't mean you are evil*», «*People always get that confused. They expect me to be all the monsters I draw. I say, 'No, I'm a repressed Victorian. I shuffle around here and drink my morning tea'*»¹⁴². Wilson animó a sus colegas a traspasar todas las fronteras de lo representable y a no autocensurarse en nada. La historieta de Wilson inspiró a Crumb a dibujar sus fantasías sexuales más alocadas y oscuras.

141 Rosenkranz, 2008:145. Traducción: «Siempre he visto el movimiento de los cómics underground como una especie de extensión de los cómics de EC. En mi opinión, solo estábamos llevándolo un paso más allá al añadir sexo, drogas, masacre y demás cosas».

142 *Ibidem*, p. 168. Traducción: «Solo porque representas el mal, no significa que seas malvado», «La gente siempre se confunde. Ellos esperan que yo sea todos los monstruos que dibujo. Yo digo, 'No, soy un victoriano reprimido. Me muevo por aquí y bebo mi té de la mañana'».



Figura 24. Head First, publicada en Zap Comix #2 (1968), por S. Clay Wilson.

Al poco tiempo de crear *Zap Comix*, Crumb y Wilson se juntaron para sacar la revista *Snatch*, que era una reacción a las críticas que habían recibido por dibujar temáticas sexuales. En esta revista los autores trataban de buscar los límites de lo que el público era capaz de tolerar. En el primer número de *Snatch Comics* publicaron una historieta de Rory Hayes, que fue especialmente polémica, este mismo autor creó *Cunt Comics* en 1969 [Fig. 25], en donde se dedicó a volcar el imaginario escatológico-sexual que poblaba su mente: «I took all this weird shit I had in the back of my head and threw it all out on paper. It was a relief, like coming. It's horrible. It's beautiful. I can't explain it»¹⁴³.

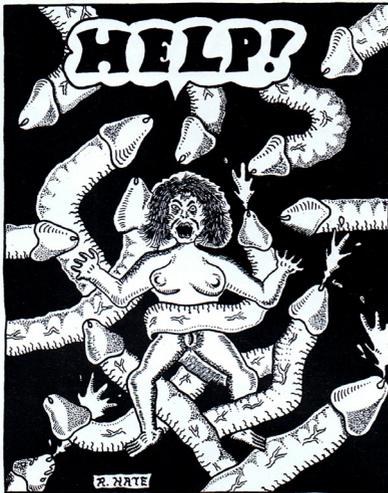


Figura 25. Ilustración extraída de *Cunt Comix* #1 (1969), por Rory Hayes.

Resultó especialmente polémico para las autoridades el cuarto número de *Zap* que contenía la historieta de Crumb *Joe Blow* [Fig. 26], protagonizada por una prototípica familia blanca americana de clase media. En la historia, padres e hijos tenían relaciones sexuales incestuosas. Al parecer tratar el tema del incesto y burlarse de los valores familiares fueron los temas que sobrepasaron los límites de lo tolerable, la policía impidió su difusión poco después de que se publicase y varios vendedores fueron arrestados por distribuirla. Las

¹⁴³ Ibídem, p. 133. Traducción: «Cogí toda esa mierda extraña que tenía en la parte de atrás de mi cabeza y lo tiré todo en el papel. Fue un alivio, como eyacular. Es horrible. Es bello. No puedo explicarlo».

siguientes entregas de la revista no fueron tan duramente perseguidas a pesar de que no rebajaron su nivel de obscenidad, sin embargo no volvieron a incluir historietas sobre el incesto. Moscoso, en referencia a este incidente, recuerda que ni siquiera la violencia explícita de Wilson pudo competir con la polémica que se creó cuando publicaron la historieta sobre el incesto: «You can cut off a guy's penis and devour it (as in 'Heads-Up' by Wilson), you can even chop people up into little pieces, but you can't have sex with your children»¹⁴⁴.

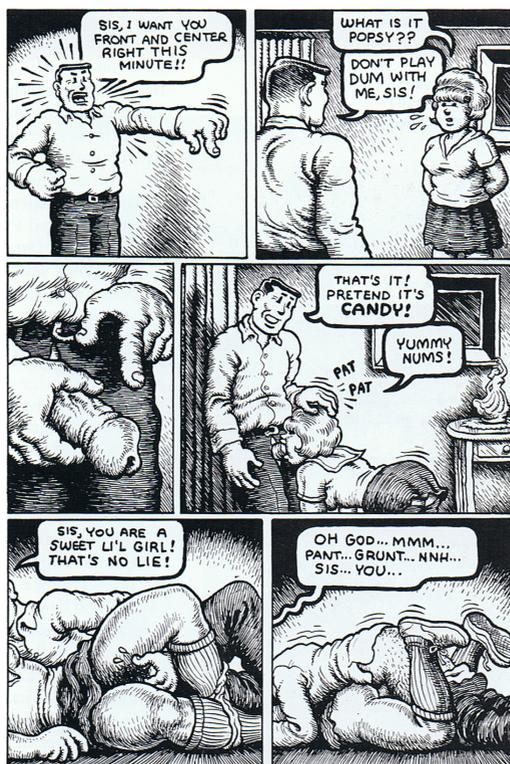


Figura 26. Página de la historieta *Joe Blow*, de Robert Crumb, publicada en *Zap Comics* #4 (1969).

Crumb también parodió la espiritualidad *hippie* a través de las historias del gurú espiritual Mr. Natural. También parodió al movimiento

¹⁴⁴ Heller, 2014:122. Traducción: «Puedes cortar el pene de un tío y debararlo (como en 'Heads-Up' de Wilson), puedes, incluso, cortar a la gente en pedacitos, pero no puedes tener sexo con tus hijos».

feminista y explotó los estereotipos racistas y sexistas. Con su personaje Fritz el gato traspasó otra frontera de lo moralmente aceptable que consistía en usar entrañables animales antropomorfos para realizar cómics con escenas sexuales salvajes. Fritz era un joven universitario envuelto en la movida *hippie* del momento. Sus historias reflejaban con cinismo una imagen decadente del hippismo. Este tipo de personajes se consideraban para un público infantil, sólo en las clandestinas *Tijuana Bibles* se habían visto parodias obscenas de este tipo de personajes. En 1967 *The Realist* publicó un póster de Wally Wood que parodiaba los personajes de las películas de Disney [Fig. 27]. En 1971 el grupo de dibujantes compuesto por Bobby London, Ted Richards, Shary Flenniken, Dan O'Neill y Gary Hallgren publican a través de *Last Gasp* la revista *Air Pirates Funnies*. En estos cómics usaban la imagen de Micky Mouse y de otros personajes de Disney y los representaban consumiendo drogas y en escenas sexuales. Los estudios Disney los demandaron por infringir los derechos de *copyright*. Pero esto no frenó a uno de los miembros, O'Neil, que siguió desafiando a los estudios publicando nuevas parodias. Incluso llegó a crear un grupo de artistas "secreto" llamado Mouse Liberation Front (M.L.F.), en el que muchos historietistas colaboraron reuniendo dinero para financiar las demandas impuestas a Wood a través de la venta de dibujos de personajes de Disney en las convenciones de cómics.

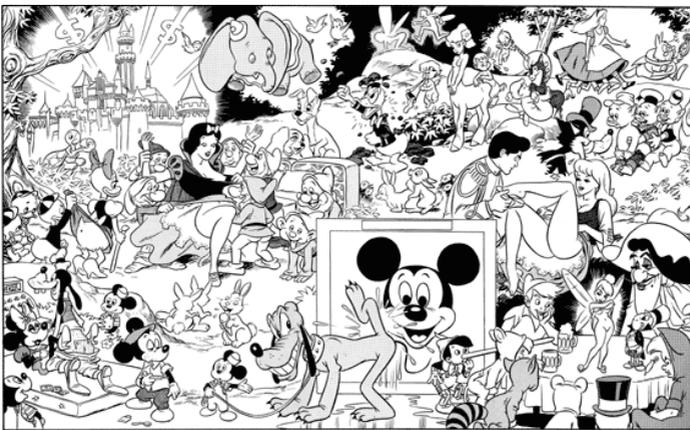


Figura 27. *Disneyland Memorial Orgy*. Ilustración de Wally Wood para el periódico *The Realist* (mayo de 1967).

En la revista de *Air Pirates*, Shary Flenniken publicaba su serie *Trots and Bonnie* [Fig. 28]. Sus cómics tenían una estética que se asociaba a los libros infantiles ilustrados, a lo *naïff* e inofensivo, por esta razón la autora comenta que la gente no era capaz de ver los contenidos de la historieta, como si el tipo de dibujo lo invisibilizase. Esto jugó en su favor permitiéndole volcar todo tipo de contenido considerado incorrecto o extremo en este tipo de publicaciones, que es el objetivo que perseguía en primer lugar. Flenniken quería poder hablar de sexo y de política, de temas como la pena capital, las drogas, el sexo y los aspectos confusos o sórdidos del mundo adulto a través de un libro infantil.

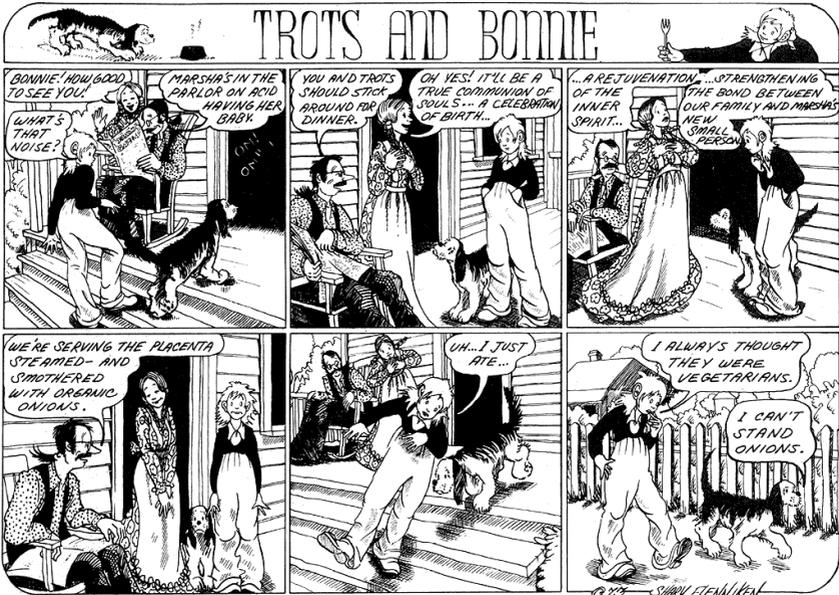


Figura 28. *Trots and Bonnie: Celebration of birth*, de Shary Flenniken, 1973.

La dibujante de cómics Trina Robbins creó en 1972 *Wimmen's Comix* (publicada por la editorial Last Gasp, más tarde se cambiará el nombre por *Wimmin's Comix*). En esta revista reunió a diferentes mujeres historietistas. Trataban temas como la homosexualidad, la

discriminación y la lucha feminista. Robbins publicó también la serie *Sandy comes out* que es una de las primeras apariciones de un personaje femenino homosexual como protagonista. Algunas de las firmas que reunió son Aline Kominsky, Carol Tyler, M.K. Brown, Diane Noomin, Phoebe Gloeckner y Dori Seda. Más tarde Aline Kominsky y Diane Noomin saldrán del grupo para crear la revista *Twisted Sisters*, donde también publicaron colaboradoras de *Wimmen's Comix*.

Por último, otra de las temáticas que aparecen por primera vez en el cómic estadounidense va a ser la autobiografía. Algunos autores se toman a sí mismos como sujetos de sus historietas. En este sentido los cómics de Justin Green (de los que hablamos más adelante en el Capítulo 4) fueron especialmente reveladores para varios de sus compañeros de profesión. Green creó un cómic de 44 páginas dedicado enteramente a sus terrores y obsesiones de la infancia y a contar su lucha contra la religión católica y contra la neurosis. Otros autores después de Green también sintieron dibujaron guiados por la necesidad de abordar temas personales, de desnudarse y escupir las entrañas.

Aline Kominsky publicó ese mismo año en *Wimmen's Comix* la historieta *Goldie: A Neurotic Woman* [Fig. 29], un retrato feísta en el cual parodiaba sus propias inseguridades. Robert Crumb también se metía a sí mismo como personaje en sus historias, hablaba directamente al lector a título personal y hacía un retrato ácido de su propia infancia y de sus fijaciones sexuales con las mujeres. Art Spiegelman también consideró abordar su autobiografía y la de sus padres que sobrevivieron a los campos de concentración nazis. Recuerda sus visitas a la casa de Green mientras estaba realizando el cómic de *Binky Brown conoce a la Virgen María*: «I'll never forget seeing the unpublished pages of Binky Brown hanging from a clothesline stretched around the drawing table and all through his living room back in 1971 and knowing I was seeing something new get born»¹⁴⁵.

145 Rosenkranz, 2008:170. Traducción: «Nunca olvidaré cuando vi las páginas inéditas de Binky Brown colgadas de cuerdas estiradas alrededor de la mesa de dibujo y atravesando su sala de estar en 1971, sabiendo que estaba viendo nacer algo nuevo nacer».



Figura 29. Página de la historieta *Goldie: A Neurotic Woman*, publicada en *Wimmen's Comix* #1 (1972), por Aline Kominsky.

Greg Irons realizó unos intentos de crear cómics satíricos con un personaje basado en sí mismo y con su mismo aspecto, pero finalmente se decantó por utilizar un alter-ego animal con aspecto antropomorfo, un babuino llamado “Gregor, the Purple-Ass Baboon”¹⁴⁶.

En 1976 Harvey Pekar comenzó a escribir guiones autobiográficos y reunió a un gran grupo de dibujantes del momento para que ilustrasen sus historietas tituladas *American Splendor*. Estas historias se centraban en su día a día, en escenas cotidianas que le frustraban y que tenía que padecer, Pekar aparecía a menudo reflexionando, hablando directamente al lector [Fig. 30]. El personaje que Pekar creó de sí mismo, pesimista y maniático, se popularizó como una figura arquetípica del antihéroe, y llegó a aparecer en varias ocasiones en la *shows* televisivos. La publicación de *American Splendor* se mantuvo durante años y colaboró una larga lista de historietistas entre los que se encuentran Robert Crumb, Spain Rodriguez, Joe Sacco, Alison Bechdel o Chester Brown.

¹⁴⁶ Publicó en *Wirtham's Comix & Stories* (1976) y en *Young Lust* (1980).

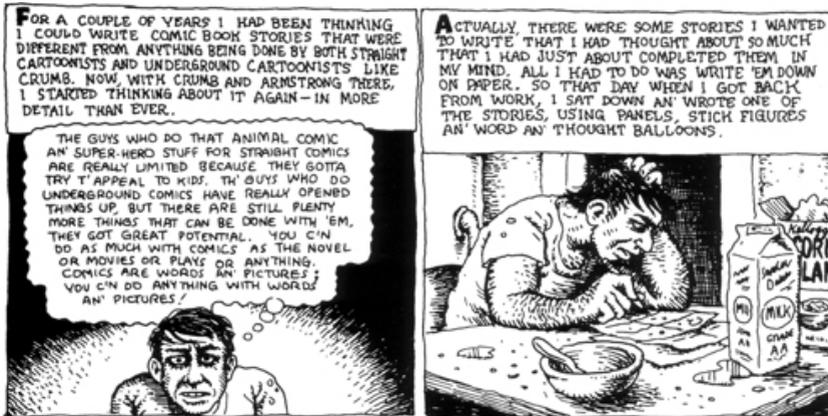


Figura 30. Detalle del cómic *La historia del joven Crumb*, con guión de Harvey Pekar y dibujo de Robert Crumb, *American Splendor* #4 (1979).

En 1971 el Comics Code se modificó y permitió que se publicasen cómics sobre criaturas fantásticas como zombis, vampiros y hombres lobo. Dos años después sin embargo, la Corte Suprema aprobó la ley según la cual cada comunidad tenía el derecho de establecer lo que consideraba obsceno¹⁴⁷. Esto reactivó la persecución a diferentes tipos de publicaciones en algunas zonas. Este cambio en la ley junto con la persecución antidrogas contribuyó a que muchas *head shops* tuviesen que cerrar. Al mismo tiempo las ventas de comix habían descendido, sin embargo, en los próximos años siguieron apareciendo nuevas revistas como *Weirdo*, creada por Crumb, en la que publicó a nuevos autores entre los que se encuentran Peter Bagge, Debbie Drechsler, Carol Tylor, Joe Matt y Julie Doucet. Art Spiegelman y Bill Griffith también publicaron *Arcade the Comic Revue*, donde publicaban a Justin Green, Robert Crumb o S. Clay Wilson.

147 VV.AA., 1981:113.

2. La definición del cómic autobiográfico.

En este capítulo el objetivo es averiguar qué saberes han dado forma a la teoría actual en torno a los cómics autobiográficos. Comenzaremos hablando de los primeros trabajos académicos que consideraron al cómic como materia de estudio. En estos trabajos estaba implícito el deseo de dar legitimación a este medio. Tanto teóricos como historietistas comienzan a manifestarse en favor de que se dé un *status* artístico a los cómics y se reconozca la labor creativa de los autores y la calidad de sus obras. Estudiaremos cómo a mediados de los años sesenta aparecen en Italia los primeros análisis académicos sobre el lenguaje del cómic. Estos análisis hacían parte de estudios de semiótica sobre la cultura popular. En estos primeros trabajos veremos también una reivindicación del cómic como forma de arte, lo mismo ocurrirá en las obras de algunos dibujantes. Indagaremos en la distinción que se hacía entre alta cultura y cultura popular en círculos de académicos e intelectuales y en cómo los cómics se vieron en el centro de estos debates (junto a otros medios masivos como la televisión y a otras formas de cultura popular como la música popular).

Estudiaremos también unos debates que se dieron en torno al arte secuencial, el cómic de autor y la novela gráfica, a lo largo de los

años setenta, ochenta y, sobre todo, a partir de los años noventa. A continuación hablaremos también de estudios literarios sobre el género autobiográfico que se han desarrollado en las últimas décadas en la disciplina literaria. Estudiaremos cómo algunas problemáticas y algunos debates que surgen en la disciplina literaria van a trasladarse después a los estudios en torno al cómic autobiográfico. Finalmente nos centraremos en ver cómo se ha “hablado” y “tematizado” el cómic autobiográfico, sobre todo a partir de la segunda mitad del 2000.

2.1. La semántica del cómic.

Como hemos podido ver en los capítulos anteriores, existía una narrativa oficial por parte de varios sectores de la sociedad estadounidense que consideraba los cómics como un producto de mala calidad tanto en factura como en contenidos: «Badly drawn, badly written, and badly printed – a strain on the young eyes and young nervous systems – the effect of these pulp-paper nightmares is that of a violent stimulant»¹⁴⁸. Además transmitían mensajes que envenenaban las mentes de los niños. Como mencionamos brevemente en el capítulo 1.1.1. *La seducción de los inocentes*, existían círculos de intelectuales con una posición contraria a la cultura de masas que alertaban sobre los peligros que implicaba para la sociedad. Según Beaty, el debate sobre la cultura de masas siempre ha estado presente en las discusiones de los intelectuales en América¹⁴⁹.

148 Cita de Sterling North en el *Chicago Daily News*, 8 de mayo de 1940. Citado en: Coville, J. *Seduction of the Innocent and the Attack on Comic Books*. (s. f.). Recuperado 2 de octubre de 2016, a partir de: http://www.psu.edu/dept/inart10_110/inart10/cmbk4cca.html Traducción: «Mal dibujados, mal escritos y mal impresos – una tensión en los ojos y en el sistema nervioso de los jóvenes – el efecto de estas pesadillas de pulpa de papel es el de un estimulante violento».

149 Beaty, 2005:7.

Los primeros estudios que se harán sobre cómic dentro de la academia (pertenecientes al ámbito de la semiótica¹⁵⁰ y de la teoría de la comunicación) van a girar en torno a estos mismos debates. Se estudiará el cómic como uno más de los medios de masas. El profesor inglés de literatura y de teoría de la comunicación Marshall McLuhan escribió en 1964 *Understanding Media: The Extensions of Man*¹⁵¹, este libro se hizo popular en las universidades de Inglaterra y de otros países europeos. En este libro McLuhan sostiene que más que en los contenidos, los estudios se deberían centrar en los medios en sí. Opinaba que el medio cumplía un rol concreto en la sociedad y que por lo tanto lo que afectaba era el medio en sí mismo y no los contenidos que trasmitía. Los diferenciaba en dos categorías: los medios “calientes”, como el cine por ejemplo, que aportaban mucha información al espectador, cautivaban uno de sus sentidos de tal manera que el espectador no tenía que hacer apenas trabajo para entender el significado. Por otra parte estaban los medios “fríos”, estos últimos no ofrecían toda la información necesaria para que su mensaje pudiese ser entendido, sino que requerían de una mayor participación del lector, que debía trabajar para llenar los huecos de la información que faltaba. En esta segunda categoría entraban los cómics.

Al mismo tiempo en Italia, Umberto Eco comenzó publicando algunos artículos en los que hablaba de los cómics como parte de la cultura popular, junto con la televisión, el cine, la música popular o las novelas detectivescas. En 1962 dio una ponencia en el Instituto de Estudios Filosóficos de Roma¹⁵² en donde trató de demostrar que, a pesar de las reticencias de un sector de la academia, el cómic era suficientemente interesante como para ser estudiado y analizado en las universidades. En 1964 reunió algunos artículos en un libro titulado *Apocalípticos e integrados*. En este libro profundizaba en el debate en torno a la calidad

150 La semiótica se desarrolló en la década de los sesenta como rama de la lingüística dedicada al estudio de los signos (entendiendo por signos tanto textos escritos, como imágenes, gestos u objetos) y la forma en la que se los significa dentro de determinada sociedad.

151 McLuhan, M. (2003). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Berkeley: Gingko Press.

152 Jorge. (2007, octubre 15). *Umberto Eco, pionero en el estudio de la historieta*. Recuperado a partir de <http://filocomic.blogspot.com.es/2007/10/umberto-eco-pionero-en-el-estudio-de-la.html>

de los medios masivos, en el que observaba dos posturas contrarias: por una parte estaban los “integrados”, entre los que incluía a McLuhan¹⁵³. Los integrados eran aquellos que no veían nada criticable en la libre circulación de productos culturales. Esto se debía, según Eco, a que estaban obviando el hecho de que la cultura de masas es ante todo un producto industrial, y como tal, estaba sujeta a las mismas leyes y condicionamientos económicos de la Industria: «La historieta es un producto industrial, ordenado desde arriba, y funciona según toda la mecánica de la persuasión oculta, presuponiendo en el receptor una postura de evasión que estimula de inmediato las veleidades paternalistas de los organizadores. Y los autores, en su mayoría, se adaptan: así los cómics, en su mayoría, reflejan la implícita pedagogía de un sistema y funcionan como refuerzo de los mitos y valores vigentes»¹⁵⁴.

En el otro extremo del debate estaban los que sólo veían peligros en la cultura de masas. Según Eco, la consideraban nociva por el sólo hecho de ser un producto industrial. En esta categoría de los apocalípticos entraría el filósofo de la escuela de Frankfurt, Herbert Marcuse, que consideraba a los medios de comunicación de masas como vehículos de propaganda alienante del sistema capitalista. Dwight Macdonald sería otro ejemplo de apocalíptico. En su libro *“Masscult and Midcult” Essays Against the American Grain* (1962), consideraba que las élites culturales debían alejarse de la mediocridad de los medios masivos para poder crear un arte verdadero. Eco también era crítico con la filosofía de la Industria que consistía en satisfacer a sus consumidores estableciendo una relación de persuasor y persuadido que en su opinión resultaba paternalista. Su postura era que había que plantear acciones culturales que criticasen la naturaleza industrial de estos medios y que consiguiesen convertirlos en transmisores de valores culturales: «El error de los apologistas estriba en creer que la multiplicación de los productos industriales es de por sí buena, según una bondad tomada del mercado libre, y no que debe ser sometida a crítica y a nuevas orientaciones»¹⁵⁵.

153 Eco criticó la teoría de los medios “fríos” y “calientes” argumentando que se trataba de una simplificación, y se mostró en contra de la idea que sostenía McLuhan de que los contenidos no tenían gran impacto social.

154 Eco, 1984: 299.

155 *Ibidem*, p. 57.

Dentro de este razonamiento abogaba por usar medios considerados *low brow*¹⁵⁶ para la transmisión de contenidos de valor cultural. En el caso del cómic, usaba como ejemplo las historietas de Charlie M. Schulz de *Peanuts*, estas tiras estaban orientadas a un público masivo y, sin embargo, mostraban una originalidad y una capacidad para romper con los condicionamientos impuestos por el circuito de producción y de consumición. Estos atributos, en opinión de Eco, cualificaban a los cómics de Schulz para ser considerados como obras de arte¹⁵⁷.

En *Apocalípticos e integrados* Eco va a hacer también un análisis estructural de algunos cómics, enumerando las convenciones de lo que llamará la semántica del cómic¹⁵⁸. En éste análisis pone el énfasis en las novedades formales que introducen, en las influencias de otras artes que se pueden apreciar (influencias del cine o de la pintura) y en los recursos gráficos y las convenciones propias del medio (dibujo, color, onomatopeyas, encuadres, caricatura, etc.). Va a defender la idea de que los cómics tienen su propio código, un código que comparten con su público lector. Por ejemplo, señala que el cómic posee una sintaxis específica, unas “leyes de montaje” diferentes a las leyes de montaje del cine. Explica que esto se debe a que el cómic se compone de imágenes inmóviles, sin embargo, el lector de cómics sabe interpretarlas como un *continuum*.

Describe algunos elementos del repertorio de convenciones icónico-lingüísticas propio que ha desarrollado la historieta. Entre las innovaciones que detecta están los nuevos usos de onomatopeyas, las novedades en el ritmo y en el tiempo narrativo, y el uso original de los encuadres, entre otros. Como ejemplos de virtuosismo citaba los trabajos de Mary Atkins y de Leonard Starr, en cuyas obras apreciaba encuadres complejos, ángulos visuales novedosos y audaces, como el uso de los escorzos inspirados en el lenguaje cinematográfico.

156 El periodista del *New Yorker* Dwight Macdonald estableció tres niveles intelectuales: alto, medio y bajo (high, middle y low brow).

157 Eco, 1984:65.

158 «Pero en realidad estos elementos iconográficos se componen en una más amplia gama de convenciones, que constituye un verdadero repertorio simbólico, lo cual nos permite hablar de una semántica del comic» (Eco, 1984:169).

Otros aspectos que contempla en los cómics son sus posibles aplicaciones pedagógicas, su función mito-poética que permite crear mitos modernos (pone como ejemplo la popularidad del personaje creado por Jerry Siegel y Joe Shuster, *Superman*) y finalmente, el uso que se le ha dado para transmitir y reforzar los valores vigentes. En este último punto, menciona el cómic *Terry y los piratas* (1934) de Milton Caniff, que ve como vehículo de la propaganda militarista y nacionalista. O la tira de prensa de *Little Orphan Annie* que, en su opinión, se había convertido en un símbolo del conformismo con el macartismo.

También vierte sus opiniones sobre el tipo de humor del que se debería hacer uso en los cómics. Uno de sus ideales lo ejemplificaban las tiras humorísticas que realizaba desde mediados de los cincuenta para el *The Village Voice* el dibujante Jules Feiffer, esta sección llevaba por título *Sick, Sick, Sick*. En ella, Feiffer hacía uso de la sátira para lanzar duras críticas a la hipocresía de la sociedad de consumo, dirigiendo su mirada crítica a diferentes problemáticas sociales de actualidad. Contrapone este humor al de Al Capp, dibujante de *Mad Magazine*, en cuyos cómics *Li'l Abner* criticaba las costumbres americanas y declaraba hacer un humor que sembraba el escepticismo frente a las instituciones y al *status quo*. Pero para Eco estas críticas resultaban ser inofensivas y escondían un conformismo y un optimismo con respecto a la sociedad que pretendían criticar. Llega a referirse a Capp como “un sirviente fiel del poder”¹⁵⁹.

En Estados Unidos se escribió uno de los primeros libros sobre historia del cómic, escrito por Stephen Becker en 1959 y que lleva por título *Comic Art in America*. Este libro recogía una historia social de los cómics, el humor y los dibujos animados. Mientras tanto en Europa y Latinoamérica se van a comenzar a organizar una serie de eventos que van a empezar a dar visibilidad al medio. En 1967 se llevó a cabo en el Louvre de París la primera exposición dedicada al cómic bajo el nombre “Bande dessinée et figuration narrative”¹⁶⁰ (“Cómic y figuración narrativa”) y un año después se celebrará en Buenos Aires la Primera Bienal Mundial del Cómic. En 1971 se creará en la Universidad

159 Eco, 1984:204.

160 Gubern, 1972:97.

de París el primer “púlpito de historia de la historieta” que ocupará el escritor Francis Lacassin. En 1972 Román Gubern publica *El lenguaje de los cómics*, un estudio lingüístico que estudia una gran variedad de aspectos que relaciona con el cómic: desde la aparición de las tiras de prensa en Estados Unidos pasando por los condicionamientos de la industria, las características de su fabricación y distribución, las técnicas de impresión, hasta los recursos gráficos, el montaje y la lectura y la relación que mantiene con el teatro, el cine, la novela, la pintura, la ilustración publicitaria, la fotografías y la televisión. También recoge principios para una semiología de los cómics. Respecto a la catalogación reciente del cómic como arte mayor, se mostraba contrario a la pretensión de la que se rodeaban muchos de los estudios: «Está fuera de toda duda que en este clamoroso descubrimiento de los comics como “arte mayor” han desempeñado un papel importante los mecanismos mercantiles de las modas culturales y el papanatismo profesional de muchos snobs (todo lo cual, por cierto, no constituye un argumento científico para negar la significación cultural de los cómics)» (Gubern, 1972:98).

Siguiendo la línea de los estudios de Eco, vamos a ir viendo que poco a poco más académicos se van sumando a la labor de investigar los cómics. Los estudios semiológicos se multiplicarán y se harán más exhaustivos. De este saber se va a derivar todo un corpus de elementos y reglas que van a describir la estructura del cómic y van a concretar su definición. En los primeros trabajos trataban de argumentar la autonomía del lenguaje de los cómics con respecto a otros medios afines. Señalaban que el cómic era algo más que una versión pobre y simplificada de la literatura o el cine. Surgen estudios centrados en diferenciar aquellas características que son propias del cómic y las que comparte con otros medios. Enumeraban sus características verb-visuales particulares que demostraban su autonomía como lenguaje y como arte.

Uno de esos trabajos es *Los lenguajes del cómic*¹⁶¹ de Daniele Barbieri, en donde estudia la relación que mantiene el cómic con otros lenguajes artísticos como la pintura, la fotografía, la gráfica, la música y la poesía, la narrativa, el teatro y el cine de animación. Concebía los

161 Barbieri, D. (1993). *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós Ibérica.

lenguajes como ambientes que interactuaban y se dedicó a describir el tipo de relaciones que establecían unos con otros: «los lenguajes no son solamente instrumentos con los cuales comunicamos lo que pretendemos: son, también y sobre todo, ambientes en los que vivimos y que en buena parte determinan lo que queremos, además de lo que podemos comunicar [...] no constituyen mundos separados, sino que representan aspectos diversos del ambiente global de la comunicación, y están, en consecuencia, estrechamente interconectados, entrelazados, y en continua interacción recíproca» (Barbieri, 1993:11). Del cómic comentaba que era un medio que históricamente derivaba de lenguajes como la ilustración, la literatura ilustrada y la caricatura, por lo tanto compartía muchas características de estos lenguajes.

Más adelante, dejarán de fijarse tanto en qué ha heredado el cómic y qué le es propio para pasar a centrarse en las intrincadas dinámicas y asociaciones entre imagen y texto que aparecen en las obras de ciertos artistas y el uso que hacen de los diferentes recursos, explotando las capacidades del medio para abordar diferentes formatos y temáticas. Aparecerán también las primeras revistas especializadas e irá aumentando la cantidad de críticos y teóricos de cómics.

2.2. El arte secuencial.

En los años setenta vamos a ver a autores editores y académicos que van a buscar la legitimación de los cómics para adultos. Un obstáculo al que se enfrentaban era la estrecha relación que siempre se había establecido entre el cómic, la comedia y lo infantil. Su propio nombre, *funnies* primero y, más tarde, *comics*, llevaba marcada la impronta que ahora era concebida como una losa que constreñía al medio, una barrera que debía superar para alcanzar el estatus de obra adulta. La Industria del cómic se interesó finalmente en crear un mercado exitoso en torno a los cómics dirigidos a un público adulto. Ya en 1975 Byron Press publicó una colección de cómics de género negro compuesta por tomos de más de cien páginas cada uno. La serie llevaba por título

Fiction Illustrated. En la declaración de intenciones de los creadores anunciaban a la serie como la primera revista americana de “historias gráficas” orientada a adultos. Resaltaban además la idea de que en América por fin se reconocía a este tipo de historietas como una forma de literatura adulta rentable e intelectualmente respetable¹⁶².

En los setenta también se creó una organización compuesta por profesionales del cómic llamada Academy of Comic Book Arts (ACBA), que se centraba en el oficio historietístico y en la defensa de los derechos de los autores. Creó un premio anual para los autores más relevantes de la industria *mainstream* del cómic (los premios Shazam). Autores como Will Eisner deliberadamente comenzaron a crear cómics y a teorizar sobre ellos con el objetivo expreso de obtener para el cómic la legitimidad como medio adulto. En 1978 publicó *Contrato con Dios*¹⁶³, un compendio de cuatro historias sobre un barrio judío de Nueva York. Dos años después se creará el premio The Will Eisner Comic Industry Awards, dedicado a galardonar anualmente a los autores que habían conseguido avances creativos para el medio. Se celebraba durante la convención de cómics de San Diego que se venía haciendo desde los años setenta y que con el tiempo, había ido creciendo y abarcando otras formas de cultura popular.

En los años ochenta las restricciones que aplicaba el Comics Code habían ido disminuyendo. En 1986 se creó la Comic Book Legal Defense Fund (CBLDF), una organización dedicada a proteger a los vendedores para que pudiesen vender cómics adultos al mismo tiempo que infantiles sin tener problemas legales. Defendían a los creadores y distribuidores de cómics apoyándose en la Primera Enmienda.

Siete años después de haber publicado *Contrato con Dios*, Eisner escribirá su primer trabajo teórico titulado *El cómic y el arte secuencial*¹⁶⁴, donde reunió ideas que había ido desarrollando durante los cursos que dio

162 Cita extraída de: Barrero, 2008:17. «There has finally come a time in America when the comic book is being considered as a commercially viable and intellectually respectable form of adult literature». Traducción: «Por fin ha llegado el día en América en el que los cómics están siendo valorados como un tipo de literatura adulta comercial rentable y respetable intelectualmente».

163 Eisner, W. (2007). *Contrato con Dios*. Barcelona: Norma Editorial.

164 Eisner, W. (2003). *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona: Norma Editorial

en la escuela de Artes Visuales de Nueva York. Se trata de un manual que explicaba los recursos técnicos de los que dispone el cómic, al que describe como un lenguaje propio con unos símbolos reconocibles y una sintaxis particular: «El régimen artístico (perspectiva, simetría, líneas) y el régimen literario (gramática, trama, sintaxis) se superimponen mutuamente. La lectura de una novela gráfica es al mismo tiempo un acto de percepción estética y una persecución intelectual»¹⁶⁵.



Figura 31. *Understanding comics. The invisible art* de Scott McCloud (1993), página 36 (6-9).

En los años noventa también se publicaron una serie de trabajos teóricos desarrollados tanto por parte de historietistas como de académicos, orientados a dar a conocer el medio y a reivindicar su valor. A principios de los años noventa, el dibujante de cómics Scott McCloud publicó *Understanding comics*¹⁶⁶. En este ensayo sobre las características del lenguaje, McCloud va a ubicar los cómics dentro de una larga tradición de narrar con imágenes que se remonta hasta la prehistoria y a la que se conoce como “arte secuencial”. Alegato que buscaba el reconocimiento de la rama de Historia del Arte que permanecía escéptica. Pretendía mostrar que, en todo momento, el cómic había sido una importante forma artística, pero que este hecho

165 Cita de Will Eisner extraída de: Cunarro, L., & Finol, J. E. (2013:269).

166 El título hace referencia al trabajo sobre los medios de comunicación masivos que desarrolló McLuhan en los años sesenta: *Understanding the media*.

no se había querido reconocer. Para McCloud los cómics son “arte secuencial” y, por lo tanto, todo arte secuencial es cómic. Esto le lleva, entre otras cosas, a eliminar la posibilidad de que un cómic pueda componerse de una sola viñeta, que fue un planteamiento criticado por otros teóricos del lenguaje. Otro concepto que también fue cuestionado es el de que todo arte secuencial es, de alguna forma, cómic. Las críticas argumentaban que, al tratar de hacer una definición tan amplia del cómic para demostrar su trascendencia, McCloud estaba vaciando de significado el concepto. McCloud optó por usar el cómic para volcar la teoría [Fig. 31].

Art Spiegelman comenzó a publicar las primeras páginas de *Maus* en la revista *Raw* a principios de los años ochenta. En *Maus*, Spiegelman narra las vivencias de sus padres en los campos de concentración de la Alemania nazi, basándose en las conversaciones que mantuvo con su padre. Más tarde, en 1991 publicó la serie en un solo tomo. Esta obra recibió diferentes galardones entre los que se encuentran el premio del Festival Internacional de la Historieta de Angulema (1998) y el premio Pulitzer en 1992. El hecho de ser la primera novela gráfica en ser galardonada con el Pulitzer fue muy comentado en los discursos que trataban de dar legitimidad al cómic en general y a la novela gráfica en particular. Ante la novedad de usar el cómic para trasladar una crónica sobre el Holocausto, se alzaron voces en contra considerando que el autor trataba de mofarse de la tragedia al haber escogido narrarla a través del cómic. En *Metamaus*, estudio sobre la obra que lleva a cabo el propio Spiegelman en 2011, desarrolla sus reflexiones acerca de las diferentes elecciones artísticas y las presiones que recibió para que se justificase [Fig. 32].

En 1994 Robert C. Harvey publicó *The art of comic books: an aesthetic history*. En esta obra trataba deliberadamente de instruir al público que concebía los *comic books* como literatura infantil. En el prólogo advierte que “cómic para adultos” no sólo hace referencia a los que están catalogados X, y también advierte de que trata la forma artística del medio del cómic: «This book isn't about children literature. Yes, it is comic books, but comic books aren't exclusively children's literature anymore. The ones that aren't are not necessarily “adult comics” either, if by “adult comics” you mean “X-rated comics” [...] I won't be talking about comic books as if they were the province of children.

Instead, I'll be talking about the medium of comics-- the art of the medium, as well as the history of it»¹⁶⁷.



Figura 32. *MetaMaus* de Art Spiegelman (2011), página 9 (1-3).

En ese mismo año en Inglaterra, Roger Sabin publicó *Adult Comics*¹⁶⁸, que se centraba en el sector del público adulto de cómics. Comenta que esta etiqueta era del gusto tanto de la industria como de la prensa, pero que no hacía justicia a la historia del cómic y a sus orígenes, que remonta al siglo XIX. En el libro alude a los problemas que se plantearon en la asignación de edades a los contenidos tanto en Inglaterra como en Estados Unidos. Aparte de “cómic para adultos” también se solía utilizar “para lectores maduros”, concepto que le parecía aún más confuso. Sabin determinaba que el cómic para adultos era para los que tuviesen más de dieciséis años.

167 Harvey, R. C. (1996). *The Art of the Comic Book: An Aesthetic History*. Univ. Press of Mississippi. Prólogo. Traducción: «Este libro no trata sobre literatura infantil. Sí, son libros de historietas, pero los cómics no son exclusivamente literatura infantil. Los que no lo son no son necesariamente “cómics adultos” tampoco, si por “comics adultos” nos referimos a los “calificados X” [...] No voy a hablar de cómics como si fuesen un territorio infantil. En cambio, hablaré del medio de los cómics- del arte del medio y de su historia».

168 Sabin, R. (2013). *Adult Comics*. Londres: Routledge.

LA FUNCIÓN DE LA HISTORIA

La forma que asume la historia es un vehículo para transmitir información de una manera sencilla. Puede relatar ideas sumamente abstractas, conceptos científicos o desconocidos mediante el uso análogo de fórmulas o fenómenos conocidos.



Figura 33. La Narración Gráfica de Will Eisner, página 11.

En 1996 Eisner publica *La narración Gráfica*. En este caso se decanta por narración gráfica en lugar de por arte secuencial. En este trabajo volvemos a ver el deseo de ver al cómic integrado en la Historia del Arte a través de raíces profundas y antiguas que nos remontan a

la prehistoria, enlazando el oficio de los historietistas con el de los primeros narradores de historias [Fig. 33].

En la batalla por la legitimación en el mundo de las artes mayores, se van a buscar antecedentes en artistas del siglo XVIII y XIX, como William Hogarth (1697-1764), que será una pieza clave para entender la narración gráfica como una tradición que se remonta a antes de la aparición de los primeros *funnies*. Se le considera el primero en haber introducido estructuras secuenciales y novelísticas en la pintura. Otro ejemplo que se menciona es al dibujante austriaco Rodolphe Töpffer (1799-1846) [Fig. 34], al que se le atribuye la incorporación de la representación del tiempo en sus dibujos. El coleccionista y teórico Robert Beerbohm descubrió la obra de Töpffer y le dedicó varios artículos en la revista *Comic Art*, en los que la ponía en relación con el *comic book* moderno.

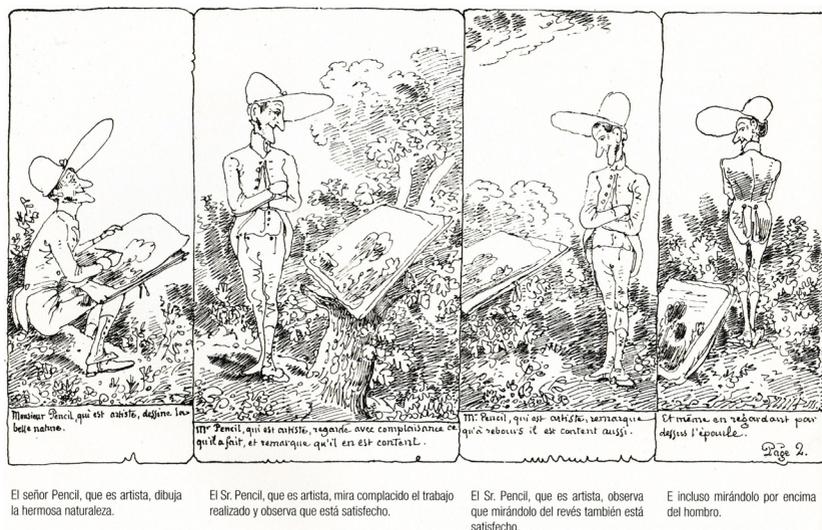


Figura 34. Extracto de la historieta *Monsieur Pencil* de Rodolphe Töpffer (1840)¹⁶⁹, página 108.

169 En el prefacio de la historieta se puede leer: «Autographié à Genève par l'Auteur» («Autografiada» por el autor en Ginebra). Töpffer, R. *Monsieur Crépin*. (2012) *Monsieur Pencil: dos historias en imágenes*. El Nadir: Valencia.

2.3. La novela gráfica y el cómic de autor.

En la convención de cómics de San Diego de 2003 se declaró *Contrato con Dios* como el primer cómic que inauguró el género de la novela gráfica. Se consideró que esta obra era la primera en cumplir con los requisitos que diferencian a un cómic de una novela gráfica que eran los siguientes: en primer lugar la encuadernación debía ser a modo de libro (prescindiendo de los formatos tradicionales como el *comic book* o el álbum francés, entre otros). El segundo requisito era que en sus contenidos debía pesar más el drama que la comedia y el realismo en lugar de la ficción. Finalmente la obra debía gozar de un reconocimiento por parte de la crítica y de los lectores¹⁷⁰. Muchos académicos y periodistas aceptaron también a Eisner como el padre oficial de la historieta¹⁷¹. *Contrato con Dios*, será una de las obras que los estudiosos retomen con interés, se la va a situar en el punto de inflexión en el cual el cómic alcanza su madurez.

En 2005, el historietista Eddie Campbell se decide a redactar un manifiesto artístico ante los desacuerdos que hay entre los historietistas en torno al uso del término novela gráfica. En este texto titulado *Manifiesto de la novela gráfica*, pretendía establecer unas bases en las que se contemplaba a la novela gráfica no como un formato sino como una nueva forma de arte que se estaba gestando, un movimiento. Desaconsejaba tratar de aplicar el término de forma retroactiva o tratar de argumentar sus conexiones con la novela. Insistía en esa idea de movimiento nuevo y vanguardista que no necesitaba justificarse como continuador de ninguna corriente ya reconocida por la Historia del Arte. El sexto punto del manifiesto dice: «El objetivo del novelista

170 Barrero, 2008:29.

171 Como podemos ver, por ejemplo, en un artículo escrito recordando el legado de la obra de Will Eisner: «A mediados de los años setenta dio el gran salto, creó la 'novela gráfica y, oficialmente, el cómic se hizo con la mayoría de edad y, lo más bonito, las historias ilustradas podían hacer compañía a los libros en nuestras bibliotecas». Extraído de: Largo, G. En la muerte de Will Eisner, *Cultura*, Jueves 6 de enero de 2005.

gráfico es tomar la forma del tebeo, que se ha convertido en algo embarazoso, y elevarla a un nivel más ambicioso y significativo»¹⁷².

Opinaba que los debates no debían centrarse en descalificar a un cómic como novela gráfica si no tenía una extensión determinada o si no cumplía unas reglas del formato estipulado (tapa dura o *paper back*), que no se debían cuestionar si incluían historias cortas, si repetían personajes o si en origen se habían publicado seriados. Lo que importaba, para Campbell, era la intención que estaba detrás, aunque esta apareciese después de publicada la obra. En cuanto a los temas de la novela gráfica, en el octavo punto establecía que: «El tema del novelista gráfico es toda la existencia, incluyendo su propia vida». Señalaba que el novelista gráfico debía desdeñar la asociación que se establecía entre los cómics y la ficción de género (un término conocido también como “ficción popular”, derivado de varios subgéneros de la novela, que los críticos literarios asociaban a la calidad pobre y al escapismo), decantándose por subrayar como rasgo de la novela gráfica los géneros de no ficción. El manifiesto terminaba diciendo que se debía mantener una mente abierta y que cualquiera de las bases sugeridas podía negarse si eso implicaba más ventas a los autores.

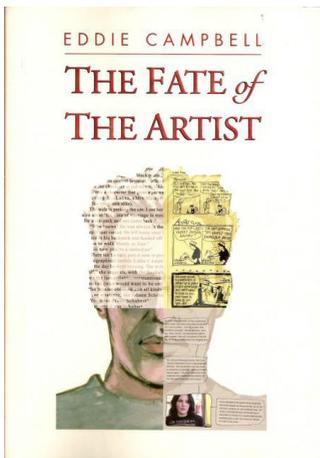


Figura 35. Portada de *The fate of the artist*, de Eddie Campbell (2006).

172 Es Muy de Cómic: El Manifiesto de la Novela Gráfica (s. f.). Recuperado 28 de abril de 2017, a partir de <http://pepoperez.blogspot.com.es/2010/06/el-manifiesto-de-la-novela-grafica.html>

Otros historietistas como Daniel Clowes o Seth, mientras tanto, declaraban usar el término pero no porque les pareciese adecuado sino porque no se había creado ningún otro buen nombre para los cómics que estaban haciendo. Seth parodió esta moda de usar tecnicismos denominando a su cómic *La vida es buena si no te rindes*¹⁷³ una “Picture Novelle” y Clowes también se mofaba llamando al cómic “picto-secuencial graphic narrative”¹⁷⁴.

Junto con las raíces históricas y las características del lenguaje verbocónico, otra cosa de la que se hablará será la figura del autor de cómics. Las narrativas que trataban de dar legitimidad al cómic no sólo se van a centrar en resaltar las virtudes de unas obras concretas, también van a empezar a dar importancia a la figura del autor. Se hablará de los cómics como de una forma de expresión personal privilegiada, y del “cómic de autor” como un cómic que sobresale sobre los demás. Se va a priorizar a aquellos historietistas innovadores y que abarcan diferentes aspectos de la producción del cómic como el guión, el dibujo y el entintado. Para Barbieri, el “comic de autor” se caracterizaba por el uso innovador y artístico que hacía de la caricatura: «En años recientes, además, con el nacimiento del llamado “cómic de autor”, primero en Francia y Argentina, y luego en Italia, España y en Estados Unidos, el uso de la caricatura ha vuelto a revestir gran importancia sobre todo para las vicisitudes no humorísticas. Este estilo ha revelado, gracias a las indicaciones de autores como Chester Gould (*Dick Tracy*), Will Eisner (*The Spirit*), Hergé (*Tintín*) y a través de la recuperación de la tradición pictórica expresionista, un instrumento de caracterización de sentimientos y emociones mucho más poderoso que la denominada representación “realista”»¹⁷⁵. Para que un historietista fuese considerado un autor “con mayúsculas” debía reunir ciertos requisitos. En opinión de Douglas Wolk¹⁷⁶, los principales requerimientos eran tener un estilo diferenciable del resto, poseer un dominio de la técnica y un control sobre todos los aspectos de la creación.

173 Seth. (2009). *La vida es buena si no te rindes*. Madrid: Ediciones Sinsentido.

174 Hoffman, E., & Grace, D. (2015). *Seth: Conversations*. Misisipi: Univ. Press of Mississippi.

175 Barbieri, 1993:77.

176 Wolk, D. (2007). *Reading Comics: How graphic novels work and what they mean*. Cambridge: Da Capo Press.

Los historiadores reconocen la maestría de algunos autores consagrados. Se les va a dedicar investigaciones y se les hará un hueco en espacios que estaban vetados hasta el momento para los cómics como museos y galerías de arte. Tampoco era algo frecuente dedicar documentales a dibujantes de cómic, pero siguiendo esta reivindicación del historietista como artista se van a llevar a cabo documentales que se centrarán en el genio creativo de algunos autores. Terry Zwigoff en 1995 realizó un documental en torno a la vida y la familia de Robert Crumb que, a esas alturas, era una figura reconocida por la cultura estadounidense [Fig. 36].

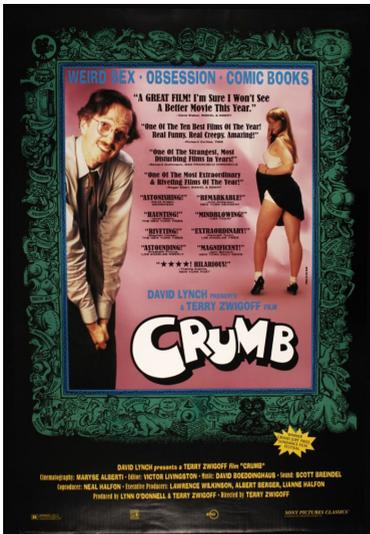


Figura 36. Portada del documental *Crumb*, dirigido por Terry Zwigoff (1995).

Otros teóricos como Bart Beaty han criticado la idea de “genios solitarios” que se ha creado en torno a algunos autores como Jack Kirby, opina que eso ha tenido el efecto de invisibilizar en gran medida los aspectos colaborativos de muchas de estas obras en pos de acentuar la imagen de genios visionarios. El escritor británico Alan Moore llamó la atención a la industria del cómic americano con *Watchmen* (comic book con dibujo de Dave Gibbons, que se recopiló en formato álbum en 1987). En una entrevista comenta que cuando se empezó a hablar de la novela gráfica le parecía algo pretencioso e ironizaba

diciendo si no sería mejor llamarlos “big expensive comics”¹⁷⁷ (cómic grandes y caros) pero al mismo tiempo reconocía que disfrutaba del reconocimiento y la visibilidad que obtuvo su obra.



Figura 37. Retrato de Alan Moore por Brian Williamson, publicado en *Sunday Times Magazine* (2003).

Moore también comenta que la etiqueta de novela gráfica sirvió para que un público adulto aficionado a los cómics de superhéroes descubriese la forma de seguir leyendo cómics sin el descrédito que se asociaba a la lectura de un medio que seguía considerándose banal. Dice que dio un aspecto glamuroso e intelectual al hecho de leer cómics pero también observa que esta premisa hizo que se desarrollasen muchas obras que trataban de ser trascendentes y complejas de forma innecesaria.

En España, Daniel Gómez Salamanca, en su tesis *Tebeo, cómic y novela gráfica*, observa que la novela gráfica gana peso en las pequeñas editoriales españolas y determina que los cambios que ha producido en la industria son que ha ganado mercado en detrimento de las

177 illskamsarchive. (2013). *Alan Moore - Comics & The Occult - 2007 Interview*. Recuperado a partir de <https://www.youtube.com/watch?v=SW6uWus1c4w>

series. Los géneros más comunes que detecta en la novela gráfica son el histórico, el periodístico y el autobiográfico. Gómez Salamanca, se referirá a la perspectiva "culturalista" que enmarca, en su opinión, a los teóricos y críticos que respaldaban la novela gráfica y la concebían como un movimiento artístico que reivindicaba un cómic literario, adulto y de autor. La perspectiva culturalista veía a la novela gráfica como la que finalmente obtuvo la legitimación del cómic¹⁷⁸. Va a confrontar esta perspectiva y el discurso que dice que la novela gráfica se enfrenta al cómic *mainstream* de superhéroes y al álbum francés de aventuras. Opina que esta noción resulta contraproducente porque termina dando la razón a los argumentos que deslegitimaban al cómic en primer lugar, además, añade que «.. la supuesta oposición en el eje fantasía/realidad entre los géneros más utilizados por el cómic y los más utilizados por la novela gráfica no es tan directa como cabía esperar.» (Gómez Salamanca, 2013:457). También reflexiona sobre la falta de legitimidad que se achaca a los contenidos dirigidos a los niños, posición que comparte tanto con Thierry Groensteen como con Roger Sabin.

2.4. El pacto autobiográfico.

En el momento en el que se empiezan a desarrollar trabajos académicos centrados en los cómics autobiográficos observamos cómo empiezan a incorporarse debates que se estaban dando en el ámbito de la literatura, de la lingüística y de la filosofía. Muchos de estos estudios van a tener un carácter interdisciplinar.

El uso del término autobiografía¹⁷⁹ se viene empleando desde el siglo XVIII para hablar de aquellos relatos de vida de personajes como Agustín de Hipona o Jean-Jacques Rousseau. Según El Refaie, los

¹⁷⁸ Gómez Salamanca, 2013:455.

¹⁷⁹ Autobiografía, según la RAE, procede del griego *autos* = *propio*, *bios*= *vida* y *grafos*= *escritura*. Se refiere a la vida de una persona escrita por ella misma.

primeros académicos en tratar la autobiografía manejaban nociones esencialistas del sujeto, veían al autor como un ente racional coherente y no contemplaban las partes irracionales o el carácter contingente del momento histórico que les había tocado vivir¹⁸⁰.

Muchos teóricos consideran que Philippe Lejeune estableció la definición oficial del género autobiográfico en su libro *El pacto autobiográfico* (1975). Lejeune contempla la autobiografía como un género literario diferente a otros géneros afines como las memorias, las crónicas, los diarios íntimos, los poemas autobiográficos o los epistolarios. Estas formas de narrativa personales se suelen englobar dentro del término “escrituras de vida”. La autobiografía para Lejeune consiste en un relato en prosa, escrito en la primera persona del singular, que suele recurrir a un punto de vista retrospectivo e implica la existencia de un pacto que se establece entre autor y lector (que puede variar históricamente). En estas obras, el “yo” se va a corresponder tanto con el narrador de la historia, como con el autor real de la obra, formando una sola entidad, comparten una relación de semejanza. El autor, a su vez, se va a comprometer a narrar de forma honesta la verdad y el lector a asumirla como tal. Contempla también la posibilidad de que el autor se aproveche del pacto para transgredirlo.

Desde la filosofía, la lingüística y la crítica literaria, va a surgir una línea de estudios que problematizará el carácter contractual y referencial que se atribuye a estas obras. Van a cuestionar la noción de que el autor real, el narrador y el personaje se correspondan, y van a considerar que no se puede encerrar este tipo de relatos en una sola definición. Roland Barthes, por ejemplo, llevará a cabo su autobiografía desafiando cada uno de los postulados marcados por el género¹⁸¹. Barthes también escribió en 1968 *La muerte del autor*¹⁸². En este artículo, llegaba a la conclusión de que la labor de descifrar un texto se había convertido en una pretensión inútil¹⁸³ y, en su lugar, va a dar una mayor importancia a la figura del lector, al que ve como el lugar en el que se reúnen la diversidad de escrituras, citas, culturas y los diferentes diálogos que

180 El Refaie, 2012:15.

181 Roland Barthes por Roland Barthes, publicada en 1975.

182 Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós Ibérica, pp. 65-71.

183 Barthes, R. 1994:70.

se establecen. Esta posición se le otorgaba tradicionalmente a la figura del autor. Llegará a señalar que «el nacimiento del lector se paga con la muerte del Autor» (Barthes 1994:71).

Paul de Man en su artículo *Autobiography as De-facemnt* (publicado en 1979), subrayaba el carácter retórico del lenguaje y concebía el sujeto de la autobiografía como un efecto más de la retórica del lenguaje¹⁸⁴. Un lenguaje que consideraba de naturaleza tropológica y que, por lo tanto, impedía que se estableciese una la relación de semejanza entre el sujeto hablado y el sujeto en su “material extratextual”, este último quedaría en una posición inaprensible desde la lingüística. Opinaba, además, que no existe tal polaridad entre la ficción y la autobiografía.

Juan Pablo Luppi¹⁸⁵ estudia la autobiografía que llevó a cabo Barthes y la compara con los postulados de Paul de Man en el texto que acabamos de mencionar. Luppi observa que ambos cuestionan al sujeto autobiográfico y niegan la posibilidad de establecer unas reglas que delimiten el género de la autobiografía. Opina que ambos autores la presentan como una forma de lectura que es aplicable, en cierto grado, a cualquier tipo de obra¹⁸⁶.

Por otra parte, Jacques Derridá va a criticar la idea de que “decir la verdad” sea garante de una correspondencia o un valor determinado. Ante esta idea, Lejeune comentaba que una autobiografía no era cuando alguien dice la verdad, sino cuando “dice que la dice”. Derridá va a hablar de la “crisis del versus” o crisis del significado. Según esta interpretación la Historia se ha basado siempre en los “grandes relatos” de personajes destacados como gobernantes y otras figuras de autoridad, obviando de esta forma todos los “microrrelatos”, que normalmente quedaban contenidos en la historia oral. Esta línea de estudios va a suponer que se empieza a tener en cuenta los “pequeños relatos” de sujetos hasta ahora marginados por la Historia. Algunos estudiosos de los cómics como El Refaie han querido ver un nexo entre el interés creciente de este tipo de relatos y la popularidad que han adquirido los cómics autobiográficos. Opina que este género se ha

184 Topuzian, 2003:259.

185 Luppi, J.P. (2010). La nada del yo que soy. Desestabilizaciones de la autobiografía en la teoría literaria hacia fines de los '70. *Enfoques* 22 (1), pp. 5-14.

186 Luppi, 2010:13.

convertido gradualmente en una forma de visibilizar las voces de los marginados y reclamar la validez de sus relatos de vida en tanto que experiencias personales y únicas¹⁸⁷.

Estos debates que se dan en la literatura vamos a verlos reflejados también en los estudios de la historieta autobiográfica que se van a realizar. A continuación, veremos cómo se derivarán de la literatura, la lingüística y la narratología, unas problemáticas concretas, como por ejemplo la cuestión de la autenticidad, de la identidad o del tratamiento de la memoria.

2.5. El cómic autobiográfico.

Los primeros artículos que se escribieron sobre cómics autobiográficos trataban de ubicar su origen y entender el desarrollo del género desde la aparición del tema en los cómics hasta la diversidad de títulos que se han publicado en las últimas décadas. Teóricos estadounidenses y europeos suelen coincidir en señalar que fue gracias al *comix underground* que se pudo desarrollar este género en la historieta, entre otras cosas porque consideran que la expresión individual y la honestidad eran rasgos que no estaban presentes en el resto de cómics que se habían hecho hasta el momento.

Patrick Rosenkranz se dedicó a reunir el material y los testimonios que había acumulado de este período en un libro que tituló *Rebel Visions. The underground comix revolution, 1963-1975*. En sus reflexiones sobre el impacto de los cómics *underground* señala a la industria de los *comix* como una gran innovadora en muchos terrenos y le atribuye el hecho de haber “elevado” los cómics a medio de expresión personal: «In the midst of all this turmoil, a cadre of cartoonist succeeded in elevating comics to a medium of personal expression and unrestrained passion. Despite repression, rejection, and underfinancing, the comix industry

187 El Refaie, 2012:15.

thrived for a time and prepared the way for punk graphics, alternative comics, graphic novels, and other products in the small-press market today»¹⁸⁸.

A la hora de seleccionar la obra pionera de este género no se tuvieron en cuenta aquellas ocasiones en las que un historietista se había dibujado a sí mismo como personaje, porque entendían que el cómic autobiográfico debía cumplir ciertos requisitos. Elisabeth El Refaie publicó en 2012 *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*. En este libro trata de abarcar diferentes enfoques desde los cuales se ha estudiado el cómic autobiográfico y, también, enumera los rasgos que tienen en común este tipo de cómics debido a las funciones comunicativas que comparten: en los cómics autobiográficos todos los autores deben encontrar la forma adecuada de representarse, todos deben encontrar también la forma de poder transmitir eventos pasados y anhelos de futuro y, finalmente, tienen que poder crear un sentido de autenticidad que involucre a los lectores¹⁸⁹.

Teóricos como El Refaie, Gardner y Groensteen señalaron como pionero a Robert Crumb con sus cómics *Las Confesiones de Robert Crumb*, junto con Justin Green y su *Binky Brown conoce a la Virgen María*. Crumb, por su parte, no creía ser él quien había inaugurado el género y enfatizó que ese mérito correspondía únicamente a Justin Green: «Fue el PRIMERO, absolutamente el PRIMERO DE TODOS los historietistas que dibujó cómics marcadamente personales. Algún día, Justin recibirá el reconocimiento que merece, aunque sólo sea por parte de los estudiosos y los expertos en cómics, pero de momento no importa que no lo tenga. Eso sólo serviría para lastrarlo y añadir aún más peso a la ya insoportable carga de culpa que arrastra»¹⁹⁰.

188 Rosenkranz, 2008:15. Traducción: «En medio de toda esta agitación, una serie de dibujantes logró elevar los cómics a medio de expresión personal y de pasión desenfrenada. A pesar de la represión, el rechazo y la baja financiación, la industria de comix prosperó por un tiempo y preparó el camino para los estilos gráficos del punk, de los cómics alternativos, las novelas gráficas y otros productos del mercado de las pequeñas editoriales de hoy».

189 El Refaie, 2012:7.

190 Cita de Robert Crumb extraída de: VV. AA. 2013:29. Conservamos las mayúsculas del texto original.

La autobiografía va a cobrar un papel central en algunas narrativas que tratan de dar legitimidad al medio. Ciertos teóricos van a usarla como ejemplo de que el cómic ha alcanzado la madurez. Santiago García en su ensayo sobre la novela gráfica que publicó en 2010, opina que la autobiografía fue uno de los mayores logros alcanzados por el cómic *underground*: «Pero, sin duda, el género más importante que introdujeron los historietistas *underground*, y que de hecho serviría como cimiento de la novela gráfica contemporánea, será la autobiografía» (García, 2014:154).

El historietista y teórico Eddie Campbell publica en 2013 un artículo titulado *La autobiografía en el cómic. Una muy breve introducción a un tema muy extenso, visto desde una bicicleta en marcha*. Campbell rescata unas declaraciones que hizo el crítico Waldemar Januszczak en el *The Guardian* sobre una exposición que se celebró en 1984 en la galería Mayfair de Londres. El crítico declaraba con cierta ironía que el cómic había resultado ser un medio espléndido para la confesión:

Cuando los neuróticos se apropiaron del cómic, fuimos testigos del matrimonio ideal entre la forma y el contenido. Subvirtieron la inocencia de éste y llenaron sus bocadillos de pensamientos con miserables soliloquios, repletos de sentimientos de culpa. El cómic resultó ser un medio espléndido para las confesiones. Y nosotros, el público, nos vimos llamados a cumplir con el deber de un sacerdote católico¹⁹¹.

El autor está aplicando aquí la diferenciación entre el público (la gente normal) y los neuróticos. En este comentario, Campbell dice que el crítico debía conocer el cómic de Justin Green *Binky Brown conoce a la Virgen María* que se declaraba neurótico. También observa la referencia que hace a la literatura al emplear el término confesional que Campbell atribuye al poeta Macha Louis Rosenthal (que en 1959 escribe un ensayo titulado *La poesía como confesión*, que dará pie al movimiento de la “poesía confesional”), señalando que la crítica ha estado empleando términos “cada vez más serios” al hablar de los cómics¹⁹².

191 VV. AA., 2013:28.

192 VV. AA. (2013). *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*. Madrid: Errata Naturae Editores, p. 30.

Susana Arroyo Redondo se va a centrar en el aspecto confesional de los cómics autobiográficos, haciendo la siguiente lectura de la evolución del medio:

Desde los años setenta, el cómic ha ido abandonando su posición subcultural para convertirse en una manifestación artística reconocida, idónea para la expresión autobiográfica o la denuncia social. Por ello, este artículo se interesará por su historia, así como por las características estilísticas, estructurales y temáticas propias del cómic autobiográfico. El análisis mostrará cómo el auge del cómic confesional se relaciona con el progresivo interés que la confesión y lo autobiográfico despiertan en la cultura posmoderna. (Arroyo Redondo, 2012:103)

En los años setenta y, sobre todo, en los ochenta, se va a continuar publicando algunas historietas *underground* en Estados Unidos, en revistas como *Weirdo* o *Young Lust*. En esta última, autores como Phoebe Gloeckner o Spain Rodriguez van a incluir historietas autobiográficas desde la misma premisa confesional que empleaban Green o Kominsky. Al mismo tiempo, Harvey Pekar continuará su serie *American Splendor*, que mantendrá una crónica de su vida diaria hasta el 2008.

También la revista *Raw*, capitaneada por Françoise Mouly y Art Spiegelman va a reunir diferentes autores que y va a jugar con la idea de convertir el cómic en un medio para la expresión personal y la experimentación artística. En los años ochenta y principios de los noventa también vamos a ver la emergencia del denominado “cómic alternativo”, con autores como Daniel Clowes (*Ghost World*) y los hermanos Hernández (*Love and Rockets*). Las obras de estos autores van a ser denominadas como *slice of life* (“pedazo de vida”) un género que es descrito como la representación de historias “realistas” de personajes corrientes en escenarios cotidianos. Groensteen opina que a partir de los ochenta se instó a los autores a tratar temas personales.



Figura 38. Detalle de la historieta *Mary the minor*, por Phoebe Gloeckner, publicada en la revista *Young Lust*, número 6, página 16 (1980).

En los noventa, Beaty observa un aumento en la publicación de cómics autobiográficos por parte de las pequeñas editoriales (Como Drawn & Quaterly en Canadá o L'Association en Francia). La editorial canadiense Drawn & Quaterly va a publicar a un grupo de tres amigos que dibujan cómic autobiográfico: Seth (*La vida es buena si no te rindes* [Fig. 4.2]), Cherter Brown (*Nunca me has gustado* y *Playboy* [Fig. 4.0]) o Joe Matt (*Peepshow*). El maltés Joe Sacco comienza a emplear el cómic para trabajos periodísticos en obras como *Palestina: en la franja de Gaza* (2002). Este tipo de cómic será descrito como de “no-ficción”,

género que se describirá a los cómics que trasladan hechos reales y suelen incluir datos y documentos verídicos que dan testimonio de acontecimientos históricos [Fig.39].



Figura 39. Portada *Babelia*, número 961, suplemento cultural del periódico *El país*, por Joe Sacco (24 de abril de 2010).

En Francia se va a crear L'Association una editorial que va a dar cabida a varios historietistas que trabajan la autobiografía. Guy Delisle comienza a publicar cómics en los que narra sus viajes laborales a Corea del Norte y China. David B. publicará *La Ascensión del Gran Mal* (2001-2007), historieta autobiográfica que recorre su infancia y su juventud y en la que narra también la lucha de su hermano contra la epilepsia. En el año 2000 Marjane Satrapi creará *Persépolis*, donde va a relatar su infancia en Teherán durante la revolución islámica [Fig. 41] y, más tarde su viaje por Europa en su juventud. El cómic de Satrapi va a adquirir una gran popularidad, primero como novela gráfica y, más tarde, con la adaptación a película de animación que se realiza en 2007. Será uno de los títulos más mencionados como ejemplos de los logros

obtenidos por la “novela gráfica” para el cómic junto con *Maus* o *Jimmy Corrigan* de Chris Ware.

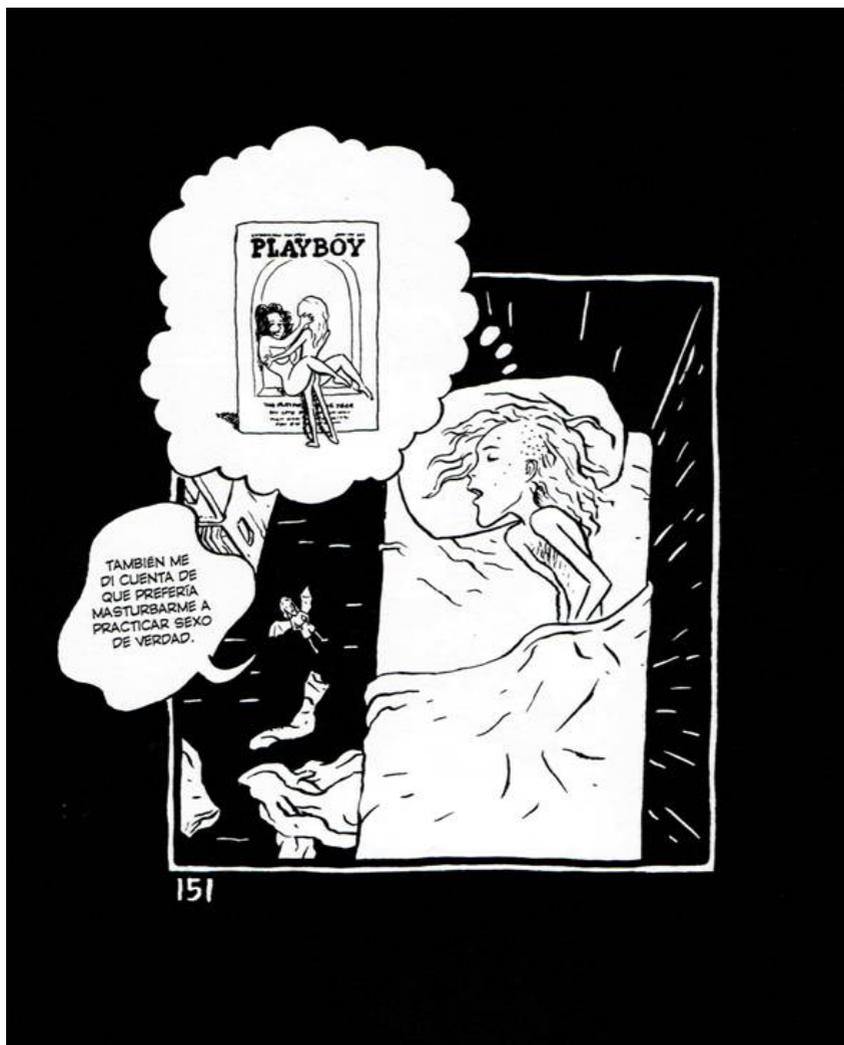


Figura 40. *Playboy* de Chester Brown, página 151.



Figura 41. *Persépolis* de Marjane Satrapi (2000-2003), página XX.

En la segunda mitad del 2000 se escribe mucho sobre novela gráfica y sobre cómic autobiográfico tanto en Estados Unidos como en Europa. 2007 será un año especialmente prolífico, Dale Jacobs, desde la lingüística, hablará de una retórica multimodal que caracteriza a los cómics autobiográficos a través de hacer un análisis de la serie de Joe Matt *Peepshow*¹⁹³. Estudiará de qué forma construyen su identidad los autores haciendo uso de una retórica tanto visual como textual. En este artículo hará también un alegato a favor de que se abandone la asociación entre cómic, infancia y escapismo, y a favor de que se los empiece a ver en toda su complejidad.

193 Jacobs, D. (2008). Multimodal Constructions of Self: Autobiographical Comics and the Case of Joe Matt's *Peepshow*. *Biography*, 31(1), 59-84.

José Manuel Trabado Cabado va a estudiar la construcción narrativa de la identidad gráfica en este tipo de obras. En su artículo subraya el uso que se hace en estas obras de elementos líricos (como por ejemplo, paisajes con rasgos connotativos). Hace también un alegato de la visión de lo cotidiano que trasladan estos autores. En su opinión desarrollan unas técnicas diferentes a las que vemos en el cómic de acción, como detener la mirada para reflejar momentos aparentemente irrelevantes, desarrollando una gramática nueva¹⁹⁴. Como ejemplo de autor que desarrolla una gramática propia, menciona a Chris Ware en su cómic *Jimmy Corrigan, el chico más listo del mundo*¹⁹⁵. En su opinión son las propias vivencias de los autores las que tejen la narración gráfica. La obra de Ware va a ser objeto de numerosos estudios que van a analizar los recursos narrativos que emplea y la novedad que supone el uso que hace de las diagramaciones. Es el caso del apartado que dedica a Ware Rubén Varillas en su estudio narratológico del cómic *La arquitectura de las viñetas*¹⁹⁶.

El Refaie dedica un capítulo de su libro a hablar de la problematización de la autenticidad en los cómics. Opina que la autenticidad en los cómics tiene necesariamente un componente de *performance* y que el pacto que establece Lejeune entre autor y lector se asemejaría más, en esta ocasión, a una negociación permanente: «[...] authenticity in autobiographical comics inevitably involves an element of performance and is produced jointly by the artist and the audience in a process of constant renegotiation»¹⁹⁷. Dice también que todas las autobiografías buscan del lector una respuesta ya sea emocional o intelectual, desde la compasión hasta el simple entretenimiento. Para ello recurren a artilugios retóricos comunes como las metáforas verbo-visuales, el humor, o la intertextualidad. También señala que representar repetidamente al protagonista puede crear un nexo afectivo por parte del lector. Se va a apoyar para sus estudios sobre

194 Trabado Cabado, 2006:229.

195 Ware, C. (2004). *Jimmy Corrigan: el chico más listo del mundo*. Barcelona: Planeta de Agostini.

196 Varillas, R. (2009). *La arquitectura de las viñetas. Texto y discurso en el cómic*. Sevilla: Viaje a Bizancio Ediciones.

197 El Refaie, 2012:9. Traducción: «La autenticidad en el cómic autobiográfico implica inevitablemente un elemento de performance y es producida conjuntamente por el artista y el público en un proceso de constante renegociación».

cómic autobiográfico en la noción que aporta Timothy Dow Adams del origen griego de la palabra *autobiographia*. Adams opina que la palabra *graphia*, en este contexto, debería traducirse como “marca” en lugar de como “escritura”¹⁹⁸. En relación a este uso que hace del vocablo “grafía”, en un artículo publicado por Hillary Chute y Marianne DeKoven¹⁹⁹, comentan que una de las peculiaridades de la narración gráfica era que estas obras llevaban inscrito el trazo del autor (al ser dibujado y escrito a mano) y que eso las convertía en una forma autobiográfica. Señalan además que este trazo personal era una fuente semántica extra que enriquecía la obra y su lectura.

El Refaie va a desaconsejar el uso del término “novela gráfica”, y en su lugar va a preferir ceñirse al uso de la palabra “cómic” para estas obras. Otros términos que emplean los académicos para referirse a los cómics autobiográficos que detecta en otros estudios son *graphic memoirs* y *graphic life writing*²⁰⁰. También se va a extender en el tema de la autorrepresentación.

Otra cuestión que aborda El Refaie va a ser la presencia especial que adquiere el autorretrato en los cómics. Al ser un requerimiento de la autobiografía en el cómic el representarse una y otra vez a uno mismo, El Refaie comenta que eso implica que los autores tienen que confrontar necesariamente los aspectos de su identidad referentes a su propia imagen. En el segundo capítulo del libro introduce el término *pictorial embodiment*²⁰¹ para referirse a «las formas particulares en las que el concepto gráfico-memorístico de uno mismo se relaciona con el acto de representar visualmente sus identidades corporales²⁰²». Opina que este aspecto tiene especial relevancia en las obras que tratan temas como la adolescencia, la enfermedad o la discapacidad. Además de la relación con la imagen de uno mismo, destaca también que los autores se tienen que enfrentar a las concepciones sociales que se tienen respecto a su propia imagen, alude sobre todo a aquellos “cuerpos”

198 *Ibidem*, p. 4.

199 Chute, H. L., & DeKoven, M. (2007). Introduction: Graphic Narrative. *MFS Modern Fiction Studies*, 52(4), 767-782. <https://doi.org/10.1353/mfs.2007.0002>

200 El Refaie, 2012:5. La traducción al español sería “memorias gráficas” y “escritura gráfica de vida”.

201 Que podría traducirse como “representación” o “encarnación” pictórica.

202 El Refaie, 2012:8.

que se han llenado de significado en función de su etnia, clase social o género, así como de las diferencias que se establecen entre belleza y fealdad o salud y enfermedad. Plantea también la posibilidad de que se haga uso de esta exigencia de autorretratarse para llevar a cabo una búsqueda de la identidad a través de autorretratos múltiples y diversos, de forma que los autores puedan llegar a reflejar su representación más íntima de sí mismos²⁰³.

En cuanto al tratamiento de la memoria, trabajos sobre la memoria narrativa serán aplicados al estudio del cómic con el objetivo de detectar la forma en la que varían con respecto al tratamiento que se hace en las obras literarias. Se va a estudiar la introspección y la reelaboración artística de la memoria en los cómics. Art Spiegelman comenta en *Metamaus*²⁰⁴ que el cómic siempre le pareció un buen medio para abordar el tema de la memoria. Argumenta que la disposición en paneles de los cómics implica que se pueda observar al mismo tiempo el pasado, el presente y el futuro, y que la mirada del lector puede moverse libremente entre estos tres tiempos.

En una entrevista que realizó para *Carousel Magazine*, el historietista canadiense Seth pone en relación los dibujos con los recuerdos: «The drawings in a comic are generally memory-drawings; the simplicity of the ink lines can act as a memory trigger. You fill in the blanks of experience and remember, for example, a field you have been in. You recall the colour, the smell, the way the grass moved; like a memory flash you create the textures [...] the reader/viewer ideally is a ghost floating over a dream world of memory»²⁰⁵.

203 *Ibidem*, p.51.

204 Spiegelman, A. (2012). *MetaMaus*. Barcelona: Literatura Random House.

205 Ngui, 2006: 23. Traducción: «Los dibujos en un cómic son generalmente dibujos de memoria; la simplicidad de las líneas de tinta puede actuar como un disparador de memoria. Uno llena los espacios en blanco de la experiencia y recuerda, por ejemplo, un campo en el que ha estado. Recuerda el color, el olor, la forma en la que se movía la hierba; Como un destello de memoria crear las texturas [...] el lector / espectador ideal es un fantasma flotando sobre un mundo de ensueño de la memoria».

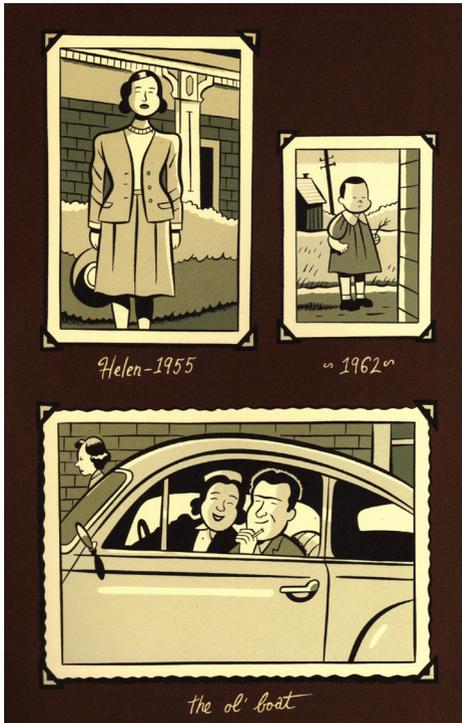


Figura 42. Imágen extraída de *La vida es buena si no te rindes* de Seth (1993-2003).

El Refaie va a hablar de cómo se ha problematizado la memoria en los teóricos postestructuralistas que cuestionaban el carácter referencial de las autobiografías, estos teóricos van a incidir en la idea de que el ejercicio de memorizar, más que consistir en traer el recuerdo idéntico en cada ocasión, consiste en re-recordarlo o re-crearlo, cada vez. Teniendo en cuenta que las circunstancias del momento en el que se está recordando también van a aportar su influencia. Para El Refaie los cómics van a ser un medio que muestra claramente el carácter fluido, inconexo y parcial en el que las personas recordamos²⁰⁶. En el capítulo tercero estudia la forma en la que el tiempo contribuye a nuestro sentido de la identidad. El carácter inexacto que se le atribuye a la memoria ha hecho según El Refaie, que muchos se planteen la imposibilidad de diferenciar entre realidad y ficción, por lo que en

206 El Refaie, 2012:222.

lugar de autobiografía, prefieren hablar de escrituras de vida o de autoficción.

Otra cuestión que se tematizará es la representación de experiencias traumáticas, tema que se asocia también al tratamiento que se hace de la memoria. Jared Gardner va a argumentar que los cómics ofrecen una forma única de representar las experiencias traumáticas: «As we will see in what follows, it is the discovery of comics' unique ability to represent the impossible demands of trauma, memory, and narration that has made it increasingly a dynamic and even urgent medium for life writing»²⁰⁷.

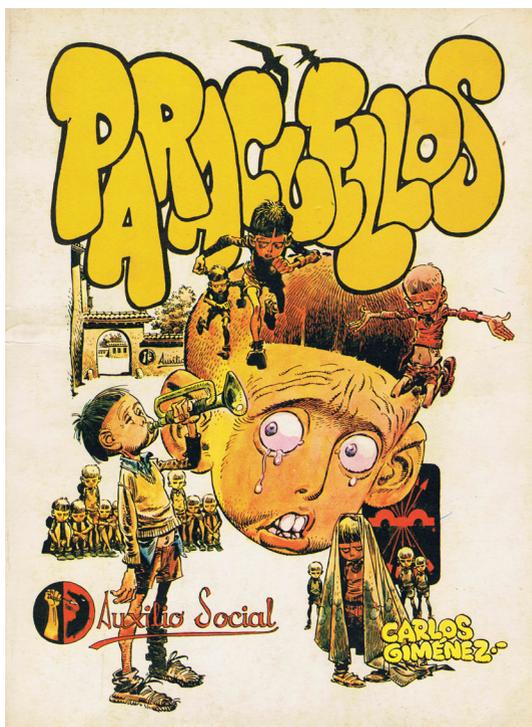


Figura 43. Portada de Paracielos de Carlos Giménez (1976).

207 Gardner, 2008:6. Traducción: «Como veremos a continuación, es el descubrimiento de la habilidad única de representar las demandas imposibles del trauma, la memoria y la narración lo que hace del medio una forma cada vez más dinámica e incluso urgente de escritura de vida».

Trabado Cabado, en referencia a la representación del trauma a través de imágenes, comenta: «Lo traumático parece, pues, como un cedazo sobre el que cribar la memoria que acabará por cristalizar en una poética narrativo-visual de enorme potencia centrípeta para el discurso de la narración gráfica» (Trabado Cabado, 2006:224). Menciona también la función terapéutica que cumplen estas narraciones para algunos autores lo que, según él, explica por qué aparecerán frecuentemente temas como la guerra o la muerte de un ser querido. Como ejemplo de memoria traumática, en España se va a reivindicar la obra pionera de Carlos Giménez, *Paracuellos* [Fig. 43], en las que narra la infancia en un orfanato franquista. Jared Gardner habla de la función de comunicar que cumplen los cómics autobiográficos. Inspirándose en el prólogo del cómic de Justin Green, *Binky Brown conoce a la Virgen María*, Gardner propone que, más que la búsqueda de la identidad o la búsqueda de una liberación de un trauma, la función principal de los cómics autobiográficos puede ser la de crear empatía en los lectores.

Tanto Beaty como El Refaie van a coincidir en que los cómics autobiográficos han supuesto un vehículo para poder visibilizar discursos marginales pertenecientes a grupos discriminados que no tienen voz en la sociedad. El Refaie comenta que los historietistas pueden hacer uso de la creatividad y la subversión que ofrece este medio (tradicionalmente asociado a la sátira y a la contracultura- refiriéndose al cómic satírico y al cómic *underground*-), y al mismo tiempo pueden aprovechar el prestigio creado en torno a la figura del autor y el artista ante el creciente reconocimiento que se le está dando al cómic²⁰⁸.

En 2010, Susana Arroyo Redondo en su artículo *Formas híbridas de narrativa: reflexiones sobre el cómic autobiográfico*, habla de cómo el cómic ha alcanzado la madurez, y señala como puntos clave el perfeccionamiento de las técnicas narrativas y gráficas llevado a cabo por los historietistas en las últimas décadas: «Los procesos de maduración intrínseca que han contribuido al progresivo acercamiento del cómic a un público adulto y a un estatus artístico deben mucho al perfeccionamiento de las técnicas narrativas y gráficas del medio»²⁰⁹.

208 El Refaie, 2012:14.

209 Arroyo Redondo, 2012:104.

Opina que hasta el último cuarto del siglo XX, el cómic había estado refugiado en el mundo del humorismo, las producciones infantiles y los movimientos subculturales juveniles. El perfeccionamiento de las técnicas, según Arroyo Redondo, había otorgado al cómic una capacidad expresiva suficiente como para abordar la realidad, superando así el entretenimiento, al que atribuye un carácter simple e infantil²¹⁰.

La oposición entre entretenimiento y arte la vemos también en el libro publicado en 2014 que Juan Manuel Díaz de Guereñu dedica al estudio de las novelas gráficas de Paco Roca, Marjane Satrapi, Joe Sacco, Frederick Peeters, y Antonio Altarriba y Kim. Al igual que Arroyo Redondo, Díaz de Guereñu hace hincapié en el perfeccionamiento de las técnicas por parte de los autores. Opina que los autores de singular elocuencia han ampliado el concepto del medio, descubriendo nuevos recursos y nuevos usos del lenguaje:

[...] creo que todas las obras que comento contribuyen de modo significativo a un relato que subyace en mi lectura de cada una, el de la transformación de un lenguaje –el del cómic–, que se consolidó junto a otras manifestaciones de la cultura popular del siglo XX como forma de entretenimiento masivo y al que vemos metamorfosearse hoy en la expresión de ambiciones artísticas. (Díaz de Guereñu, 2014:20)

Gomez Salamanca dedica un capítulo de su tesis a desentrañar por qué se le da el valor que se le da al cómic autobiográfico. Opina que es porque representaba el “antigénero”, la figura del superhéroe por la del perdedor, y las historias fantásticas por las de la cotidianidad. Gómez Salamanca argumenta que esta concepción se basaba en una contraposición entre verdad y fantasía y que la diferencia entre las dos categorías no es tan evidente como se quiere asumir²¹¹ y pone en duda la veracidad de estas obras. Coincide con Timothy Dow Adams en señalar que es imposible contar en el papel la verdad de uno mismo²¹². Señala, por otra parte, que el género autobiográfico en los cómics ofrecía una promesa de legitimación a través de la figura del autor de

210 «De ser una forma de entretenimiento el cómic ha pasado a ser considerado un medio con capacidad expresiva suficiente como para abordar directamente la realidad». Arroyo Redondo, 2012:105.

211 Gómez Salamanca, 2013:201.

212 *Ibidem*, p. 204.

cómics y que este factor propició que gran parte del interés de los que trataban de legitimar el medio se desviase a la autobiografía.

Ann Miller ha llevado a cabo trabajos de narratología como *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip* (2007) donde recoge diferentes aproximaciones: historia de la producción y recepción del cómic francés, teoría sobre el medio, análisis sociológico y también va a reflexionar en torno al yo autobiográfico en la "literatura gráfica". En 2011 publica *Textual and Visual Selves*, en donde va a hablar de la popularización del cómic autobiográfico en Francia a partir de los años noventa. Estudia la relación que mantienen este tipo de cómics con el planteamiento lejeuniano del pacto referencial, y también estudiará los que considera los tres recursos más importantes que ofrece el medio para hacer autobiografía: la inscripción de la subjetividad, la representación del paso del tiempo y del espacio y lo que llama la proliferación del "uno mismo" (*self*).

En Francia se va a crear una línea editorial centrada exclusivamente en publicar cómics autobiográficos llamada Ego comme X [Fig. 44]. En este momento, las novelas gráficas (entre las que abundan las autobiografías) se van a abrir un hueco en las librerías generalistas. El año 2006 el cómic de Alison Bechdel *Fun Home* será incluido como el mejor libro del año por diferentes medios de comunicación como The Times, Amazon.com, Publishers Weekly o New York.

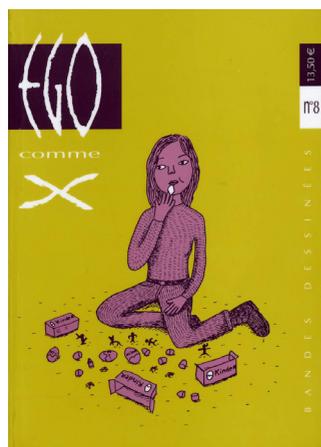


Figura 44. Portada del tomo número 8 de la editorial Ego comme X, que recoge historietas autobiográficas de diferentes autores, ilustración de Pauline Martin (2008).

Además, cada vez serán más numerosos los eventos como presentaciones, charlas o sesiones de firmas en los que se acerca a los autores a su público lector.

Otro fenómeno serán los blogs, en los que autores como James Kochalka van a empezar a colgar sus tiras autobiográficas, consiguiendo un efecto de inmediatez que no se tenía anteriormente, lo que le permitirá publicar la tira el mismo día en el que se realiza, además de que le permite llegar a una audiencia mucho más amplia, esta fórmula le funcionó en *American Elf*, la tira diaria que mantuvo durante más de catorce años. Otro ejemplo diferente será el blog *Historietas reales*²¹³ creado en 2005 y que reunirá a numerosos autores que hacen autobiografía.

Parte II

3. Introducción a la ontología de nosotros mismos.

*Let me tell you the truth. The truth is what is, and what should be is a fantasy.
A terrible, terrible lie that someone gave to the people long ago²¹⁴.*

En este apartado repasaremos la problemática en torno al sujeto y la verdad en la cultura occidental. Nos interesa saber de qué forma se crea la necesidad (o la obligación) de contarnos, de contar “la verdad” sobre nosotros mismos. Para ello, nos gustaría comenzar resumiendo algunas de las tradiciones que analiza Foucault. Con esto el propósito es profundizar un poco en los preceptos y las prácticas asociadas a la escritura de uno mismo.

Para llevar a cabo este recorrido nos basaremos, principalmente, en *Historia de la sexualidad* (1976–1984), y en las transcripciones de los cursos que dio en el Colegio de Francia, entre los años 1981 y 1982, publicados bajo el título *La hermenéutica del sujeto*²¹⁵.

214 Cita de Lenny Bruce, obtenida por Paul Krassner, extraída del documental *Lenny Bruce: Swear to tell the truth* (1998). Traducción: «Déjame decirte la verdad. La verdad es lo que es, y lo que debe ser es una fantasía. Una terrible, terrible mentira que alguien dio a la gente hace mucho tiempo».

215 Foucault, M. (2012b). *La hermenéutica del sujeto. Curso en el Collège de France* (1981–1982). México: Fondo de Cultura Económica.

Para comenzar, nos gustaría explicar qué quiere decir Foucault cuando habla de que su objetivo principal es llevar a cabo una “ontología histórica de nosotros mismos”. Foucault ha centrado parte de sus investigaciones en rastrear de qué forma ciertas prácticas sociales, ciertos códigos y reglas han configurado las formas actuales de subjetividad²¹⁶, se ha planteado recoger la historia de los modos de subjetivación. En palabras de Foucault, se trata de:

[...] estudiar la constitución del sujeto como objeto para sí mismo: la formación de procedimientos por los que el sujeto es inducido a observarse a sí mismo, analizarse, descifrarse, reconocerse como un dominio de saber posible. Se trata, en suma, de la historia de la “subjetividad”, si entendemos esta palabra como el modo en que el sujeto hace la experiencia de sí mismo en un juego de verdad en el que está en relación consigo mismo. (Foucault, 1990:10)

En la configuración de la subjetividad van a actuar unos juegos de verdad y como investigadores debemos centrarnos en estudiar la emergencia de estos juegos de lo verdadero y lo falso que limitan la experiencia que podemos tener de nosotros mismos. Porque hay un “precio” que se paga en estos juegos en los que todos nos vemos implicados, y es los efectos en lo “real”. En palabras de Butler: «En la visión foucaultiana de la autoconstitución –una cuestión que ocupa un lugar central en su obra de la década de 1980–, un régimen de verdad propone los términos que hacen posible el autorreconocimiento» (Butler, 2009:37). Las relaciones de poder que rijan en el momento histórico que se esté estudiando van a limitar las posiciones y las formas que el sujeto puede adoptar. Las normas que establecen marcan de antemano cualquier decisión y posicionamiento que vaya a poder tomar y establecen unos límites de lo que puede experimentar. La experiencia de nosotros mismos es, por lo tanto, una experiencia normalizada. Somos individuos sometidos por un régimen de verdad, por unos dispositivos de saber –poder y por unas prácticas que llevamos a cabo.

216 «Quisiera decir en primer lugar cuál ha sido la finalidad de mi trabajo durante estos últimos veinte años. No ha sido analizar los fenómenos de poder, ni sentar las bases para tal análisis. Busco más bien producir una historia de los diferentes modos de subjetivación de los seres humanos en nuestra cultura» (Foucault, 1990:10).

El sujeto es el “territorio” en el que luchan los diferentes procedimientos de subjetivación²¹⁷. Está constantemente produciendo significados, llevando a cabo prácticas escindientes a través de las cuales se divide y divide también a los demás²¹⁸. En este proceso hay unos saberes concretos que son los encargados de legitimar estas prácticas individuales y sociales. Saberes que, según Foucault, tienen un carácter tecnológico²¹⁹. Los saberes sobre la sexualidad, sobre la locura o sobre la criminalidad nos afectan de forma íntima puesto que afectan a la forma en la que nos experimentamos, y serán por lo tanto centrales en el mapa que dibuja de la ontología de nosotros mismos. María Guadalupe López, en su artículo *De la arqueología de las ciencias humanas a la arqueología del saber. Foucault innovador*, lo resume de esta forma:

El proyecto genealógico de Foucault se despliega en tres grandes dimensiones, las que –según describe en “Saber y verdad”– hacen a la ontología histórica de nosotros mismos, con relación: a la verdad, a través de la cual nos constituimos en sujetos de conocimiento; al campo de poder, a través del cual nos constituimos en sujetos que actúan sobre los demás; y a la ética, a través de la cual nos constituimos en agentes morales²²⁰.

La ontología de nosotros mismos va a partir de estos tres focos en los que se fabrica la experiencia: el poder, el saber y la subjetividad. Se trata por tanto de estudiar cómo ha sido y cómo ha ido mutando la relación del individuo consigo mismo, las prácticas y los rituales que ha llevado a cabo y las cuestiones que han centrado la forma en la que se ha interrogado y experimentado a sí mismo. Todas estas operaciones

217 «El lugar del sujeto es un campo de batalla que llevan a cabo los distintos procesos de subjetivación, según dispositivos históricos y, por tanto, contingentes» (Alemán, 2000:167).

218 Foucault, 1990:34.

219 Cuando Foucault afirma que los saberes tienen “un carácter tecnológico”, se refiere a que tienen un carácter productivo, que pueden construir cosas, por ejemplo, son capaces de generar identidades (recordemos que el poder, además de reprimir y suprimir, lo que hace es producir discursos, objetos, etc.).

220 López, M.G. De la arqueología de las ciencias humanas a la arqueología del saber, Foucault innovador. *Serie Pensamiento*. Recuperado 1 de febrero de 2017, a partir de <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/0201/foucault.htm>

que el sujeto lleva a cabo sobre sí mismo, las engloba bajo la noción de “tecnologías de uno mismo”²²¹. De esta forma, pretende responder a la pregunta en torno a qué constituye nuestro presente y qué somos. En última instancia se trata de saber qué somos para poder imaginar otros modos de ser, otros modos de experimentarnos: «Pensar de otro modo va a consistir en intentar nombrar ese lugar desde el que ya se está pensando para poder desplazarlo»(Jordana, 2013:209).

En los siguientes capítulos se recogen algunos momentos clave en la historia de Occidente, que dan cuenta de transformaciones en estas tecnologías. Partiendo de la filosofía grecorromana, pasando por el cristianismo, hasta llegar a la época moderna, haremos un recorrido histórico para observar los frutos de su estudio sobre el origen de las prácticas de decir y escribir la “verdad de nosotros mismos”.

3.1. El cuidado de uno mismo.

Foucault se retrotrae al período de la Grecia clásica para estudiar los preceptos que se elaboraron en torno a la experiencia que uno tenía de sí mismo. Para ello, se centra en una noción que cobra importancia en ese momento, el “cuidado de uno mismo”. Este concepto era designado por los griegos con el nombre *epiméleia heautoû*. En este apartado nos interesa acompañarlo en el recorrido histórico que hace de esta noción.

Para los griegos, *epiméleia heautoû*²²² era un concepto positivo que hacía referencia a una especie de inquietud, una preocupación por el

221 Las tecnologías de uno mismo suelen trabajar siempre combinadas con las otras tres categorías: las tecnologías de producción (se ocupan de la producción y manipulación de cosas), las tecnologías de sistemas de signos (utilizan significaciones, símbolos, etc.) y las tecnologías de poder (que modifican la conducta de los sujetos, los someten y los objetivan).

222 La importancia de preocuparse por uno mismo no se origina en este momento ni en este lugar, se trata de una máxima que estaba presente desde mucho antes, y que se puede observar en diferentes tradiciones culturales.

cuidado de uno mismo. En la cultura romana se conocía como *cura sui*. Consistía en llevar a cabo una especie de conversión sobre uno mismo²²³, desplazando la mirada hacia el interior para observarse el alma²²⁴ y conocerla. Vemos, por lo tanto, que el cuidado de uno mismo se relaciona desde muy temprano con otra noción que será central en la tradición grecolatina, la de “conocerse a uno mismo” (en griego: *gnóthi seautón*).

En el período que estudiamos, la *epiméleia heautoû* era vista como un privilegio de tipo social, económico y político²²⁵. Los espartanos, por ejemplo, se valían de los ilotas, a los que asignaban los trabajos más duros de modo que ellos pudiesen dedicarse al cuidado de sí mismos. En la Grecia clásica el cuidado de uno mismo comienza a ser importante como etapa preparatoria de los jóvenes varones, que representaban la élite que estaba destinada a gobernar la ciudad. Era visto entonces como una etapa previa al paso a una vida políticamente activa.

Sócrates (siglo V a.C.), se presentaba a sí mismo como maestro de la *epiméleia heautoû* y declaraba que su misión divina era alertar a todos los ciudadanos de que dejaran de preocuparse por su reputación y por sus posesiones y que prestasen más atención al cuidado de sí mismos. Si todos los ciudadanos hacían este ejercicio, esto repercutiría en la prosperidad de la ciudad, de modo que al interpelar a cada ciudadano a que se cuidase, estaba obteniendo un bien para la ciudad.

Los maestros eran los responsables de guiar a los jóvenes hacia el conocimiento de sí mismos. La relación que se establecía entre el joven alumno y el maestro era de tipo erótico-filosófica. En la relación maestro-alumno, había un amante (dominador, activo) y un amado

223 Foucault, 2012b:205.

224 Cuando hablaban del alma, Foucault matiza que la definición que manejaban era diferente a la que encontraremos en el discurso religioso: «Cuando uno se preocupa del cuerpo, uno no se preocupa de sí. El sí no es el vestir, ni los instrumentos, ni las posesiones. Ha de encontrarse en el principio que usa esos instrumentos, un principio que no es del cuerpo sino del alma. Uno ha de preocuparse por el alma: ésta es la principal actividad en el cuidado de sí. El cuidado de sí es el cuidado de la actividad y no el cuidado del alma como sustancia» (Foucault, 1990:41).

225 Foucault, 2012b:45.

(dominado, pasivo). Se establecía toda una dialéctica erótica que tenía muchos paralelos con la que se usaba en política.

El *Primer Alcibíades* es un diálogo atribuido a Platón en el cual Sócrates dialoga sobre diferentes temas con su amado y discípulo Alcibíades. Sócrates quería que su alumno, que aspiraba a hacer política, se sometiese. Pero no físicamente, sino de una forma espiritual, quería que reconociese su ignorancia y su falta de educación para encargarse del gobierno de la ciudad y, como consecuencia, que tomase una posición activa en el cuidado de sí mismo²²⁶. De esta forma podía hacerse cargo tanto de su alma como de sus posesiones y de los asuntos de la ciudad. Este texto representa para Foucault la irrupción del cuidado de uno mismo en el discurso filosófico. También recoge la importancia del “conócete a ti mismo” como un paso necesario antes de poder ejercer la práctica de la filosofía.

En el caso de Platón (y más tarde con los neoplatónicos), la noción de *gnóthi seautón* cobraba una especial relevancia. El autoconocimiento era el paso necesario para acceder a la verdad y descubrir lo que hay de divino en uno mismo²²⁷. Había que buscar lo divino en el interior para poder acceder al conocimiento de uno mismo.

Foucault da cuenta de unos cambios significativos que se dan entre la cultura grecorromana del siglo primero antes de nuestra era (el momento socrático-platónico) y el período helenístico y romano de los siglos I y II (con filósofos como Séneca, Epicteto y Plutarco, entre otros). A este último período lo denomina la “edad de oro de la cultura de sí, del cultivo de sí mismo”²²⁸, debido a la cantidad de nuevas técnicas que van a elaborarse.

El primer cambio que observa es que la *epiméleia heautoû* va a pasar de ser una forma de preparación para la vida adulta, a convertirse en una forma de vida. Se ha de tener en cuenta en todo momento,

226 *Ibidem*, p. 51.

227 *Ibidem*, p.86.

228 *Ibidem*, p.45.

sin importar la edad. Es una forma de vivir en la que uno mismo se convierte en su propia meta. Foucault recoge una cita de Musonio Rufo (s. I) que decía: «Aquellos que quieran salvarse deben vivir cuidándose sin cesar»²²⁹. De hecho, la vejez se va a convertir ahora en la etapa cumbre, el producto de toda una vida de dominio sobre uno mismo.

A partir de ahora, la *epiméleia heautoû* no se va a limitar a la observación del alma sino que va a comprender diversas prácticas y ocupaciones a las que habrá que dedicar tiempo todos los días y que deberán llevarse a cabo de forma voluntaria. Esto se debe a que ya no estamos ante la concepción platónica según la cual la verdadera naturaleza del alma residía en el interior de uno, de modo que bastaba con volverse sobre uno mismo y contemplarla. Los estoicos, en su lugar, van a plantear que la verdad hay que extraerla de una enseñanza, de un buen consejo y hay que absorberla para que se materialice en nuestra forma de dirigirnos.

Las actividades que se recomendaban eran: la lectura, el ejercicio físico, la satisfacción de los placeres con moderación, seguir una dieta saludable, anotar las acciones realizadas durante el día para reflexionar sobre ellas al final de la jornada, etc. En este momento se popularizan también escuelas en las que se practicaba el “ocio activo”, que consistía en retiros, en practicar la meditación y el ascetismo. El “cuidado de sí” se convierte de esta forma en una práctica social²³⁰, no está sujeto a una relación de dos personas (maestro-alumno). Diferentes corrientes filosóficas (estoicos, pitagóricos, epicúreos y cínicos, entre otros) se reunieron en escuelas, fraternidades y sectas en donde ejercitaban técnicas cuyo objetivo era, en muchas ocasiones, preparar al individuo para enfrentar futuros avatares.

Los estoicos, por ejemplo, enseñaban a no dejarse llevar por estímulos externos, a controlar las pasiones, renunciando a los excesos (resumido en el precepto griego *meden agan*, “de nada en exceso”²³¹). La abstinencia sexual era para ellos una forma de probarse independientes del mundo

229 Cita de Musonio Rufo recogida por Plutarco en *De Ira*. Extraída de: Foucault, 2010:53.

230 Foucault (2010:60) habla de que algunos de estos grupos (neopitagóricos o epicúreos, por ejemplo) formaron unas estructuras “más o menos institucionalizadas”.

231 Foucault, 2012b:18.

exterior. Pero más importante era la abstinencia del alma, en torno a la cual desarrollaron las prácticas de *áskêsis*²³², que incluían dos tipos de ejercicios, la *gymnasia* (*exercitatio* en latín) o entrenamiento físico, y la meditación (*melete* y su equivalente romano *meditatio*).

Todas estas prácticas servían para ejercitar el dominio de uno mismo y para prepararse para acontecimientos venideros imprevistos. No se trataba, como veremos más tarde con el cristianismo, de aprender toda una serie de prohibiciones establecidas (en este período no se observa un aumento significativo en la lista de conductas o acciones prohibidas). Se trataba más bien, de desarrollar el gobierno de uno mismo (*potestas sui* en latín), que era visto como una forma de placer, diferente al *voluptas* (que sería un placer con un origen externo a nosotros y, por tanto, que escapa a nuestro control y cuya privación acarrea sufrimientos). Los alumnos debían desarrollar además, el arte de la escucha (los pitagóricos también lo ejercitaban de forma estricta). La verdad debía buscarse en las palabras del maestro (ya no había que buscarla dentro de uno mismo). El alumno tenía que memorizar sus enseñanzas y actuar acorde a ellas. Aspiraba así a convertirse en dueño de sus acciones, se erigía como sujeto ético y conocedor de la verdad «...de lo que uno es, de lo que uno hace y de lo que uno es capaz de hacer» (Foucault, 2010:80). Vemos así que la figura del maestro y la obediencia al maestro pasan a ser indispensables para poder acceder a la transformación de un estado de ignorancia a uno de autoconocimiento y sabiduría.

En este momento se van a desarrollar también una serie de técnicas que relacionan la escritura y el “examen de conciencia”. Tenemos, por una parte, la costumbre que se implanta de tomar notas y, por otra, la correspondencia, que implica un aspecto más social. Marco Aurelio (s. II), por ejemplo, le escribía cartas a su amado, amigo y maestro Frontón, en las que recogía una descripción detallada de las acciones que había realizado durante la jornada, hasta los detalles más insignificantes. De esta forma estaba exponiendo el estado de su alma, estaba realizando un examen de conciencia ante un amigo: «Alrededor del cuidado de uno mismo se ha desarrollado toda una actividad de

232 *Ibidem*, p. 473.

palabra y de escritura en la que se enlazan el trabajo de uno sobre sí mismo y la comunicación con el prójimo» (Foucault, 2010:60).

La escritura se relacionaba con el acto de recordar, en este caso se trataba de fijar las acciones realizadas y llevar las anotaciones cerca para poder releerlas y reflexionar sobre lo aprendido. Pero en la relación epistolar vemos cómo se convierte también en un medio para hacer examen de conciencia e intercambiar consejos.

En el caso de Séneca, el examen de uno mismo se asemejaba a un juicio. En este juicio uno daba cuenta de sus faltas, no para establecer su culpabilidad, sino para reforzar las conductas sabias. Uno mismo se administraba su parte de elogio y su parte de reproche. Este examen de conciencia debía efectuarse antes de acostarse para obtener un dormir “tranquilo, profundo y libre”²³³. Los sueños solían tener un componente premonitorio y se creía que te podían poner en contacto con las divinidades. Examinarse antes de dormir procuraba sueños agradables y de buena fortuna. Los pitagóricos también veían el examen de conciencia como una forma de purificación.

Epicteto decía que uno debía dirigirse con su alma como un cambista²³⁴ con las monedas. El cambista se aseguraba de no aceptar ninguna moneda antes de haber comprobado su valor, para ello la examinaba cuidadosamente. Con esto se refería a la necesidad de hacerse cargo de los pensamientos que uno alberga, la necesidad de discriminar entre el flujo de representaciones y pensamientos que poblaban el alma de uno. La meta para Epicteto era llegar a tomar siempre actitudes y decisiones independientes y razonadas. Aquel que no hacía discriminación alguna estaba condenado a vivir su vida “sin memoria y sin voluntad”²³⁵. En todos estos casos el examen de conciencia servía para expurgar las faltas cometidas y, de esta forma, purificarse.

233 Foucault, 2010:71.

234 *Ibidem*, p. 73.

235 Foucault, 2012b:137.

En este segundo período se va a dar otro cambio significativo, esta vez en la relación erótico-filosófica entre el maestro y el alumno. Va a perder relevancia, e incluso, se va a empezar a cuestionar. En su lugar, empieza a tomar fuerza el concepto de la vida conyugal como una parte indispensable del cuidado de uno mismo²³⁶. Se desarrollará así un diálogo entre dos posiciones que enfrentan dos formas de vida diferentes. Por un lado, los que abogan por la relación entre hombre y mujer bajo el vínculo matrimonial y, por otro, aquellos hombres que defienden las relaciones con los jóvenes varones.

Filósofos como Plutarco o Epicteto argumentan que el matrimonio era un deber en la vida del filósofo, así como tener hijos, cuidar de los padres y honrar los cultos de la ciudad²³⁷. Debían llevar una vida de ciudadano “completa” para poder dar ejemplo a los demás. El segundo argumento que usaban implicaba a la naturaleza y la importancia de que la conducta de uno se adecue a las necesidades de esta. Según este planteamiento, el hombre había sido creado macho y hembra, como el resto de animales, y se había instalado en ambos sexos un deseo mutuo con el objetivo de la procreación. La unión de hombre y mujer era, por lo tanto, natural, porque llevaba a tener descendencia, cosa que no ocurría en las relaciones homosexuales entre hombres²³⁸. Hierocles (s. V), por ejemplo, decía que éramos “animales conyugales”²³⁹. Desde esta posición consideraba aberrante tratar a un varón como a una hembra: «Es preciso que “lo femenino” no actúe contra natura, como macho, ni “lo masculino”, indecentemente, se reblandezca»²⁴⁰. Y señalaba que sólo podía haber reciprocidad en las relaciones sexuales entre hombre y mujer. En cuanto a la homosexualidad entre mujeres, ambas corrientes coincidían en que se trataba de una práctica prohibida, la consideraban aberrante y contra natura, como la zoofilia o la necrofilia.

236 Foucault, 2010:181.

237 *Ibíd.*, p. 172.

238 Como señala Foucault, para los que abogaban por la vida conyugal, la relación entre varones «... perturba el ordenamiento del mundo, da lugar a conductas violentas y engañosas y, finalmente, es nefasto para los objetivos del ser humano. Cosmológica, “política”, y moralmente, este tipo de relaciones transgrede la naturaleza» (Foucault, 2010:235).

239 Foucault, 2010:169.

240 Cita de Caricles, extraída de: Foucault, 2010:234.

Por su parte, los filósofos que abogaban por el amor por los jóvenes varones consideraban que este tipo de amor era el más puro. El amor con la mujer no podía ser recíproco porque la mujer recurría a falsedades (como los maquillajes y los ungüentos²⁴¹). Mientras que sólo la relación entre hombres podía conducir a una sabiduría verdadera. Es por eso que el amor masculino no sólo no era un acto que fuese contra la naturaleza sino que era más elevado que esta. De hecho, fue en torno a este tipo de amor que se elaboraron en esta época la mayoría de reflexiones sobre el “amor verdadero”, la conveniencia de la reciprocidad, y el valor del ascetismo²⁴².

Muchas de estas prácticas asociadas a la *epiméleia heautoû* tenían relación con la medicina. El cuidado del alma a menudo se describía usando metáforas médicas²⁴³. La palabra *pathos*, se usaba tanto para hablar de las pasiones como para hablar de las enfermedades físicas, y la turbación del alma y de la salud estaban estrechamente relacionadas. Los médicos tenían que encargarse no sólo del cuerpo, sino también del alma de sus pacientes. Galeno (s. II), aconsejaba: «... corregir el alma si se quiere que el cuerpo no la domine y rectificar el cuerpo si se quiere que aquélla conserve el completo dominio de sí misma» (Foucault, 2010:66). Muchas escuelas filosóficas que hemos citado coincidían en que el papel de la filosofía debía ser el de curar las “enfermedades del alma”²⁴⁴.

Algunas voces dentro de la medicina comenzaron a hablar de los beneficios de la abstinencia sexual. Galeno, por ejemplo, relacionaba el espermatozoide con la fuerza viril y con el vigor, de forma que un gasto

241 Foucault explica los efectos de la división entre hombre y mujer: «El mundo de la mujer es engañoso porque es secreto. La separación social entre hombres y mujeres, su modo de vida distinto, la repartición cuidadosa entre actividades femeninas y masculinas provocó en la experiencia del hombre helénico, esa aprensión hacia la mujer en tanto objeto misterioso y engañoso» (Foucault, 2010:243).

242 «En el pensamiento griego clásico, está claro que es la relación con los muchachos la que constituye el punto más delicado y el foco más activo de reflexión y de elaboración; ahí es donde la problematización apela a las formas de austeridad más sutiles» (Foucault, 2009c:230).

243 Al hablar de las enfermedades del alma, utilizaban expresiones como curar, amputar o purgar.

244 Foucault, 2012b:471.

excesivo (al que denominaba *gonorrea*), llevaba a la pérdida de la virilidad, debilitaba la salud y acortaba la vida²⁴⁵. La práctica sexual podía tener sus efectos terapéuticos, pero abstenerse servía para conservar el vigor. Las mujeres tenían un “esperma imperfecto”, aún así la abstinencia también les resultaba beneficiosa.

Dentro de esta lógica hay tres factores que los médicos tomaban en cuenta: el deseo, las imágenes y el apego por el placer. El deseo no había que reprimirlo, puesto que la naturaleza lo había puesto ahí por una razón. El apego al placer es lo que no era recomendable, debía eliminarse el placer como finalidad puesto que podía llevar a excesos nocivos. En este contexto, las imágenes suponían una intromisión en el alma y había que controlarlas, estar en un estado de constante vigilancia. Se referían no sólo a las imágenes que se contemplaban (por ejemplo, en el teatro), también a las que se sugerían a través de la literatura, la música o el canto, y las que aparecían en los sueños. Todas ellas podían crear necesidades que no estaban naturalmente presentes en el cuerpo. El peligro de contemplarlas era que se podían recordar e imaginar, por lo que recomendaban evitar su visionado. Foucault subraya que no estaban planteando una lucha entre el cuerpo y el alma (como ocurrirá en el cristianismo), sino que uno mismo era el que debía corregir su alma si esta se desviaba de lo que estaba naturalmente establecido para el cuerpo.

Podemos observar que, en este período, se lleva a cabo una especie de patologización de las conductas sexuales²⁴⁶. Los médicos recomendaban practicar de la abstinencia y desaconsejaban el apego a los placeres. Al mismo tiempo se establecía el sexo dentro del matrimonio y la fidelidad entre esposos como la forma de sexo más adecuada. También la virginidad comienza a ser cada vez más valorada. Esto se puede ver en un tipo de literatura²⁴⁷ que se populariza en este período que tiene como protagonista una pareja de mujer y hombre que deben hacer frente, por separado, a diferentes retos. La premisa es que se han de mantener fieles el uno al otro, manteniéndose castos hasta el

245 «Con la gonorrea, es la virilidad, es el principio de vida el que se va a través del sexo» (Foucault, 2010:130).

246 Foucault, 2010:160.

247 Foucault (2010:249) menciona tres relatos: *Aventuras de Quereas y Calirroo*, de Caritón de Afrodísia, *Leucipe y Clitofonte*, de Aquiles Tacio y *Etiópicas* de Heliodoro.

matrimonio. Se empieza a relacionar la virginidad con la integridad física y con la pureza (cuestiones que tradicionalmente se habían debatido dentro del amor entre varones).

Vemos cómo estos cambios respecto al período clásico suponen una intensificación de la relación con uno mismo, al menos entre el pequeño grupo de la población compuesto por los “hombres libres”. El sujeto queda ligado a la verdad a través del autoconocimiento y del dominio de uno mismo. Se afianza así la idea de que para tener acceso a la verdad, se necesita de unas técnicas o tecnologías que transformen al individuo (noción que está muy extendida en diferentes sociedades).

También encontramos la obligación de controlarse y vigilarse continuamente, la exigencia de permanecer alerta ante cualquier perturbación del alma. Se debía controlar la vida pública y la privada (doméstica y conyugal). El arte en torno al cuidado de uno mismo, no sólo se convertirá en un imperativo muy extendido que diferentes doctrinas filosóficas colocarán como cuestión central de sus indagaciones, sino que se va a convertir en una actitud y en una forma de vida:

[...] ha impregnado las maneras de vivir, se ha desarrollado en procedimientos, en prácticas, en recetas que se meditan, se perfeccionan y se enseñan; ha constituido así una práctica social que genera relaciones interindividuales, intercambios y comunicaciones y, a veces, incluso instituciones; ha dado lugar, finalmente, a cierto modo de conocimiento y a la elaboración de un saber. (Foucault, 2010:51)

Conocerse a uno mismo era tan solo una de las consecuencias de desarrollar el “cultivo de sí”. Con el paso a la época moderna sin embargo, vamos a ver un crecimiento en la importancia de la noción del conocerse a uno mismo²⁴⁸, mientras que el cuidado de uno mismo va a pasar a considerarse secundario e, incluso, contrario a la moral.

248 «La inquietud de sí debe consistir en el autoconocimiento» (Foucault, 2012b:77).

3.2. El ritual de la confesión.

La forma cultural llamada *epiméleia heautoû* no se extingue, sino que perdura en el tiempo. En este apartado, observaremos qué aspecto adquiere durante los primeros años del cristianismo, y durante el período que comprende la expansión de los monasterios y del modelo de vida monacal. Podremos apreciar la introducción de unas modificaciones que transforman el significado que tenía el cuidado de uno mismo en el período de la Grecia clásica y helenística. A partir de ahora, se orientará a la búsqueda de la inmortalidad del alma.

La reflexión sobre la muerte ya estaba presente en las prácticas de meditación de corrientes filosóficas como el estoicismo. Séneca decía que había que vivir cada jornada pensando que por la noche llegaba la muerte, de modo que, al acostarnos «digamos, con alegría, y una sonrisa en el rostro, he vivido»²⁴⁹. Este ejercicio se realizaba para no vivir con temor a la muerte. Mientras que, con el cristianismo, todas las cuestiones que se van a plantear partirán de una filosofía del infinito²⁵⁰ según la cual uno debe aspirar a ganarse la inmortalidad del alma (privilegio que el “Hombre” perdió debido al “pecado original”). La salvación se presentaba como una opción al alcance de todo el mundo, pero que sólo unos pocos elegidos iban a poder disfrutar, un llamado a toda la humanidad que sólo unos pocos lograban escuchar²⁵¹.

Recordemos cómo el filósofo estoico Epicteto hablaba de que había que adquirir un estado de vigilancia y control permanente de las representaciones. Para referirse a ello usaba la metáfora del

249 Foucault, 2012b:478.

250 En una entrevista realizada en 1965 por Alain Badiou a Michel Foucault, el filósofo menciona que los interrogantes que aparecen en los textos de esta época muestran las contradicciones a las que se enfrentaban los cristianos: «...el problema de la filosofía era al menos, desde la época cristiana, una reflexión sobre el infinito [...] el hombre preguntaba por las condiciones y la posibilidad de que seres finitos pudieran tener un conocimiento verdadero por una parte (un conocimiento del infinito), y sin embargo ser retrotraídos perpetuamente a su finitud de hecho en cuestiones como el error, como el sueño, como la imaginación, etc.» (Yancán, 2009).

251 «La gran forma del llamamiento universal que no asegura más que la salvación de algunos» (Foucault, 2012b:127).

cambista que examina las monedas antes de aceptarlas. Esta misma comparación la vamos a encontrar en el cristianismo pero con unas transformaciones significativas. Cuando Epicteto usaba esta metáfora, su intención era descubrir qué representaciones eran las que turbaban el alma y por qué, para establecer una relación plena y adecuada con uno mismo. Mientras que, en los textos de Juan Casiano (siglo IV a V) y Gregorio de Nisa, el objetivo va a ser buscar la concupiscencia, es decir, todos aquellos deseos de bienes (terrenales y de los sentidos) que “el Maligno” ha implantado en los hombres para seducirlos. De esta forma, uno debía estar constantemente prestando atención y desconfiando de cada pensamiento.

Gregorio de Nisa hablaba de que Dios había impreso su efigie en cada hombre, y que el cuerpo la había cubierto de suciedad. Por lo que había que buscar por todos los rincones de la casa (el alma) y encender todas las luces (en alusión a la razón), hasta encontrar el destello del metal²⁵². Casiano exhortaba a llevar a cabo un examen de conciencia para descifrar la verdad oculta bajo las apariencias y revelar la impureza interior²⁵³, de esta forma determinaba que la conciencia era el cambista del yo²⁵⁴.

En el examen de conciencia que se practicaba en los siglos I y II, uno daba cuenta de sus faltas para no caer en juicios falsos y evitar así el arrepentimiento (entonces se le denominaba *metanoia*, y aludía al remordimiento y al cambio de opinión²⁵⁵). El arrepentimiento durante el cristianismo en lugar de evitarse, va a considerarse un sentimiento positivo y va a estar ligado a la idea de una experiencia espiritual de transformación y renovación. Por otra parte, las faltas que se cometían van a tomar la forma de pecado, dejan de ser esas acciones que no se debieron llevar a cabo o que pudieron realizarse de una mejor manera, a ser malas intenciones que uno alberga o conductas prohibidas que lleva a cabo. A partir del siglo IV el sujeto deberá memorizar toda una lista de pecados (impuesta por un poder divino) para poder reconocerlos en sí mismo.

252 Foucault, 2012b:468.

253 Foucault, 1990:90.

254 *Ibidem*, p. 78.

255 Foucault, 2012b:214.

Otra forma de conversión cristiana se basará en la noción de la *epistrophe*, que se podría describir como el movimiento de retorno al origen (puro y perfecto) del alma. Este concepto lo desarrollaron los platónicos y los pitagóricos y estaba en relación con la “anamnesis” platónica (o reminiscencia). Partiendo de esta noción se va a desarrollar la exégesis cristiana, que es el proceso de desciframiento a través del cual el ser llega a descubrir los movimientos ocultos (malvados) de su alma. Se trata de un retorno a uno mismo para renunciar de sí mismo y así obtener la salvación. El autoconocimiento en este caso, está ligado al conocimiento de la verdad y a la renuncia de uno mismo²⁵⁶. En cuanto a la verdad, esta se encontraba en “la Revelación” y en “el Texto”. El autoconocimiento era el paso previo para acceder a la comprensión de la verdad contenida en el Texto.

En el cristianismo primitivo sólo los que habían cometido los pecados más graves²⁵⁷ eran los que adquirirían la condición de penitentes. Empleaban la técnica de la *exomologésis* (*publicatio sui* en latín) para descubrir la verdad de sí mismos. En el ritual de la *exomologésis*, el sujeto debía reconocerse como pecador y buscar a un obispo que le asignase una penitencia. Esta penitencia le imponía unos ropajes concretos y una serie de prohibiciones (no podía vivir una vida normal, lo que incluía la renuncia al sexo y al matrimonio y la imposibilidad de ordenarse como sacerdote). El examen de conciencia de los griegos era una práctica que se llevaba a cabo en privado o se compartía con un amigo y consejero cercano. Mientras que, con el cristianismo, se va a convertir en un ejercicio público²⁵⁸.

Tertuliano (siglos II a III) y Jerónimo (siglo IV a V) recogen descripciones de este ritual. En sus textos se puede observar que la importancia en este primer período del cristianismo, no radicaba en la puesta en palabras de los pecados, sino en toda una interpretación cargada de dramatismo que se realizaba en la Iglesia. El penitente se postraba y besaba las rodillas de los fieles. Se lamentaba, mostrando vergüenza,

256 «Por consiguiente, relación circular entre autoconocimiento, conocimiento de la verdad e inquietud de sí» (Foucault, 2012b:250).

257 Entre los pecados más grandes se encontraban el incesto, la sodomía o el adulterio, entre otros.

258 «Lo que era privado para los estoicos era público para los cristianos» (Foucault, 1990:84).

sufrimiento y humildad. Foucault señala aquí que, en este ritual, el sí mismo se definía en su conducta pecaminosa: «Los actos por los cuales se castiga a sí mismo no pueden distinguirse de los actos por los cuales se descubre a sí mismo. El autocastigo y la expresión voluntaria del yo están unidos» (Foucault, 1990:83).

La función de la *exomologésis* exponía, por lo tanto, la siguiente paradoja: el ritual que borraba el pecado y purificaba el alma era el mismo que revelaba al pecador²⁵⁹, más que exponer sus pecados, el penitente lo que hacía era reconocerse como pecador. Pero esto no se realizaba para fijar su identidad como pecador sino para fijar la renuncia a sí mismo a través de la cual poder tener acceso a una nueva identidad y dejar atrás sus días de penitente.

En el siglo IV aparece otra técnica para descubrir la verdad de uno mismo, era una práctica poco común pero, en opinión de Foucault, más importante que la *exomologésis*. Se trata de la *exagouresis*, que tiene paralelos con la toma de notas que se aconsejaba en el modelo helenístico del examen de uno mismo²⁶⁰. En el cristianismo también se hablaba de anotar las acciones realizadas durante la jornada y examinarlas al término de esta. Sin embargo, a partir del siglo IV, dos principios de la espiritualidad cristiana van a transformar esta práctica: la obediencia y la contemplación permanente de Dios²⁶¹. Se desarrollarán nuevas técnicas asociadas a la vida monacal. Estas prácticas se presentaban como obligaciones que el discípulo tenía que acatar, por lo que debía ejercitar la obediencia.

En el período clásico y helenístico la función del maestro era conducir al discípulo de la ignorancia hacia la sabiduría, de modo que terminase adquiriendo un estado de autonomía. Estas condiciones van a cambiar durante este período con la introducción de la *exagouresis*. El maestro va a adquirir a partir de ahora un control²⁶² completo sobre las acciones

259 Foucault, 1990:85.

260 «Esta es una reminiscencia de los ejercicios de verbalización relacionados con el profesor/maestro de las escuelas filosóficas paganas. Podemos ver cómo varias técnicas estoicas del yo han sido transferidas a las técnicas cristianas espirituales» (Foucault, 1990:86).

261 *Ibidem*, p.88.

262 *Ibidem*, p. 85.

y los pensamientos del discípulo. La independencia deja de ser la meta y el alumno debe rendir permanentemente cuentas a su maestro y, a través de él, a Dios (la sabiduría del maestro la garantizaba su comprensión de la verdad contenida en los textos sagrados). Foucault señala que, en este período «el yo debe construirse a sí mismo a través de la obediencia»²⁶³. El alumno debía dirigir constantemente sus pensamientos al dios, vigilar los pensamientos que se tenían en todo momento²⁶⁴ y verbalizarlos frente el maestro.

Como comentamos en el capítulo anterior, en el período helenístico e imperial, el matrimonio se había establecido siguiendo unas formas estoicas según las cuales la naturaleza había hecho a los humanos “animales conyugales”. Esta misma definición de “lo natural” va a persistir en este período, cuando la religión cristiana elabore toda una ética en torno a la vida conyugal²⁶⁵. No sólo sobrevivieron los preceptos referidos al matrimonio, también los relativos a vivir una vida austera, desconfiar de las representaciones, suprimir el placer como meta y dominar los deseos, van a ser preceptos que encontraremos reforzados durante los primeros siglos de la era cristiana²⁶⁶.

Sin embargo, hay una práctica que cobra fuerza con el paso de la *askesis* grecorromana al ascetismo cristiano: el celibato. A partir de ahora, la renuncia de la carne se va a asociar a la pureza del alma y va a convertirse en garante de su inmortalidad. Gregorio de Nisa (s. IV) en *La Virginidad*, explicaba que la renuncia al matrimonio era el paso previo al cuidado de uno mismo²⁶⁷, había que renunciar a la carne para obtener la virginidad de espíritu y de cuerpo. La preocupación por uno mismo toma entonces la forma de necesidad de renunciar a uno mismo y a sus deseos. En este contexto, el celibato se va a situar como la práctica ascética que lleva al monje a la renuncia de la carne y lo conduce a la salvación. Mientras que el sexo y, sobre todo, el placer, se va a convertir en algo de origen maligno.

263 *Ibíd*em, p. 89.

264 Este principio de examen de lo toma de las tradiciones monásticas sirias y egipcias

265 Foucault, 2010:238.

266 *Ibíd*em, p. 161.

267 Foucault, 2012b:28.

Durante la Edad Media, la confesión pasa a ser el rito central de la religión católica, la experiencia de transformación espiritual de la que se espera obtener la verdad de uno mismo²⁶⁸. La confesión tendrá por objetivo, también, guiar al fiel y reafirmar su obediencia.

La *exomologésis*, como ceremonia pública que se realizaba frente a la comunidad pasará a ser, con la confesión, un ritual en el que participarán dos personas: el penitente y el confesor. Entre estas dos figuras existirá una relación de poder. El confesor será el que reciba de Dios la autoridad para ejercer de juez y perdonar o condenar al penitente. Este último, por su parte, tiene la obligación de decir la verdad de sí mismo. De este modo, el que habla (el sujeto) y aquello que dice (el enunciado), se corresponden, es decir, el sujeto se constituye a sí mismo con el propio discurso que presenta. Esta correspondencia (presente ya en el rito original de la *exomologésis*) es la que garantiza “la verdad” del penitente, lo que lleva a Foucault a decir que: «Al menos desde la Edad Media, las sociedades occidentales colocaron la confesión entre los rituales mayores de los cuales se espera la producción de la verdad» (Foucault, 2009b:73).

En la época de los padres de la Iglesia (siglos IV y V), la confesión se realizaba una vez al año y no tenía especial relevancia en la vida del fiel. Con el paso del tiempo, sin embargo, aumenta la frecuencia con la que uno debía someterse al ritual. A partir del Concilio de Letrán (1215), se desarrollaron nuevas técnicas de interrogación, se establecieron tribunales inquisitorios y la confesión se impuso a todos los fieles de manera obligatoria. Debía ser exhaustiva y no omitir ninguna falta. Se urgirá entonces a la confesión con mayor presión (amenazando con el infierno a quien no accediese a someterse al ritual) y se comenzará a practicar más a menudo hasta llegar a instaurarse como una práctica semanal para todos los católicos²⁶⁹ (los penitentes ya no sólo son aquellos que habían cometido los pecados más graves). El objetivo de someter a toda la población periódicamente a este ritual consistía en

268 En este momento de la historia es donde Foucault señala que se instaura una “hermenéutica del sujeto” en su sentido estricto, guiada por el imperativo de descifrar la verdad de uno mismo.

269 Kendall & Wickham, 1998:36.

ejercer control sobre sus conductas y asegurar que no se violasen las prohibiciones impuestas por Dios.

En el siglo XVI, las medidas adoptadas tras la contrarreforma volvieron a insistir en la importancia de la confesión y empezaron a centrarse en los pecados de la carne y, entre ellos, en los relacionados con el sexo. El sexo es visto como algo peligroso y de origen maligno. Se va convirtiendo en un problema central que se debe verbalizar durante la confesión. Una parte cada vez más importante de lo que significa decir la verdad de uno mismo ante Dios. Se interroga al cuerpo, al que se considera el lugar donde reside el pecado, se impone la obligación de dominar la carne. Cuando un individuo se confiesa, lo está haciendo a partir de ahora en tanto que sujeto de deseo. En esta época, hablar sobre sexo no se reducía a poner en palabras los actos sexuales pecaminosos que se hubiesen llevado a cabo, sino que, a esto se le añadía el tener que poner en palabras los pecados de pensamiento.

Partiendo de esta moral, las instituciones monásticas van a regular las conductas sexuales de todos los fieles, no sólo se insiste en el celibato del monje sino también en la abstención de relaciones extra-matrimoniales y en la prohibición de las relaciones homosexuales impuesta a toda la población. En lo referido al sexo, van a regular todos los aspectos de una forma que no se había hecho hasta ahora:

A esa discreción griega se opondrá a partir de la Edad Media la atenta meticulosidad de la pastoral cristiana. Es entonces cuando se emprenderá la tarea de regularlo todo —posiciones, frecuencia, gestos, estados de ánimo de cada uno, conocimiento de las intenciones del otro, signos de deseo por un lado, señales de aceptación por el otro, etc.—. La moral helenística y romana, por su parte, poco dice sobre eso. (Foucault, 2010:182)

Recordemos que el poder pastoral es uno de los regímenes de poder que detecta Foucault en la sociedad occidental. Este régimen, que imperará durante toda la Edad Media, se caracterizará por el uso que va a hacer del discurso y la práctica de la confesión y de la obediencia.

En la relación entre el sujeto y la verdad, el conocimiento de uno mismo cobra una mayor importancia que el cuidado de uno mismo. Se

reafirma la obligación de descifrarse y la importancia de verbalizar la verdad de uno mismo para acceder a la salvación.

Creo que el momento en que la tarea de decir la verdad sobre sí mismo se inscribió en el procedimiento indispensable para la salvación, cuando esa obligación de decir la verdad sobre sí mismo se inscribió en las técnicas de elaboración, de transformación del sujeto por parte de sí mismo, cuando esa obligación se inscribió en las instituciones pastorales, pues bien, todo eso constituye creo, un momento absolutamente capital en la historia de la subjetividad en Occidente o en la historia de las relaciones entre el sujeto y la verdad. (Foucault, 2012b:34,6)

3.3. El psicoanálisis.

Continuando con las transformaciones que han tenido las relaciones entre el sujeto y la verdad en la historia occidental, vamos a dar un salto en el tiempo, en este caso, desde la Edad Media a los siglos XVIII y XIX. En este momento se desarrollarán las denominadas “ciencias humanas” que van a ser, a partir de ahora, las encargadas de gestionar el discurso confesional. Entre los saberes que componen las ciencias humanas, Foucault se va a centrar en la medicina, la pedagogía, la criminología y la psiquiatría.

El ritual de la confesión se practicó durante toda la Edad Media y la Edad Moderna en monasterios, conventos, iglesias, escuelas, incluso en hospitales y en academias militares. A partir del siglo XVIII y sobre todo en el XIX, el poder pastoral no desaparece, pero otro tipo de poder se va a hacer más fuerte en su lugar. Se trata del poder disciplinario, que va a emplear una estrategia inversa a la que usaba el poder pastoral. En lugar de basarse en la imposición de prohibiciones y silencios, el poder disciplinario va a producir nuevos discursos y nuevas individualidades. Sin embargo, partirá de la misma premisa que el discurso confesional, la obligación de verbalizar la verdad del yo: «Desde el siglo XVIII

hasta el presente, las técnicas de verbalización han sido reinsertadas en un contexto diferente por las llamadas ciencias humanas para ser utilizadas sin que haya renuncia al yo, pero para constituir positivamente un nuevo yo» (Foucault, 1990:94).

Como veremos en este capítulo, la verdad del yo va a pivotar, de nuevo, en torno a la verdad del sexo. Durante toda la Edad Media hasta el siglo XVII, el poder pastoral, apoyándose en su rama jurídica (el derecho canónico), fue el encargado de marcar qué conductas eran apropiadas y cuales no. Estableció que la única sexualidad aceptable era la que se daba entre adultos de diferente sexo dentro de la relación matrimonial y con objeto de procrear. El resto de actividades sexuales quedaron prohibidas, se las perseguía y castigaba, por lo que se convirtieron en actividades ocultas, se convirtieron en ese secreto que se obligaba a confesar. Con la entrada en juego del poder disciplinario, el modelo lícito de sexualidad no cambia, las únicas relaciones sexuales aceptadas van a seguir siendo las que se dan dentro del matrimonio canónico, estas van a representar las relaciones normales, mientras que el resto (relaciones extramatrimoniales o cualquier acto sexual “infecundo”) van a pasar a ser consideradas patológicas.

Lo que va a cambiar es el paradigma según el cual las cuestiones sexuales solo se trataban en el contexto de la confesión. El sexo se va a convertir en un asunto laico y va a adquirir más presencia e importancia²⁷⁰. Se crearán nuevas formas de nombrar, de medir y de categorizar las conductas sexuales. Sin embargo, las relaciones lícitas, van a perder protagonismo, dejan de ser el foco de atención de las regulaciones, aunque conservan toda una serie de obligaciones o “deberes conyugales” heredados de la Edad Media (la mayoría de ellos orientados a la procreación). En este momento, al considerarse que cumplen las reglas legales, morales y de la salud, se les va a otorgar una mayor discreción y no serán el foco principal de atención de las nuevas ciencias. En su lugar, los discursos sobre el sexo (a los que Foucault se refiere con el nombre de *scientia sexualis*) se van a concentrar en aquellas sexualidades que hasta ahora habían sido silenciadas y ocultadas.

270 Foucault habla de que en esta época se va a desarrollar toda una *scientia sexualis*.

Esto se debe, en parte, a que hablar de sexo sigue siendo tabú, por lo que las ciencias van a optar por vigilar e interrogar las “rarezas” y los casos excepcionales. Por vez primera se empieza a definir la sexualidad de los niños, de los locos, de los criminales y otras sexualidades que, basándose en los prejuicios morales de la religión cristiana eran consideradas degeneradas, como por ejemplo el onanismo o la sodomía. La ciencia tomará ahora la misión de descubrir la verdad de lo que son.

En un principio, esta “lupa” situada sobre los comportamientos sexuales se va a centrar en unas figuras concretas a las que va a dar nombre y forma. Lo que Foucault denomina como “focos locales de saber-poder”, que se irán configurando durante el siglo XVIII e, inicialmente, solo afectarán a las clases altas.

La primera figura en ser blanco de este dispositivo de la sexualidad fue “la mujer histérica”²⁷¹. En torno a las mujeres se imponían una serie de obligaciones conyugales y maternales, como la responsabilidad de la salud y la crianza de los niños. Fundamentaron sus argumentos en la biología y en la moral cristiana que estipulaban que la mujer pertenecía al espacio familiar y que en él tenía unas obligaciones concretas diferentes a las de los hombres. Aquellas mujeres cuyas conductas no se adecuaban a estas tareas, se consideraron “mujeres ociosas”. Su cuerpo fue el primero en sexualizarse, adjudicándosele una serie de patologías que se consideraban inherentes a la fisonomía del cuerpo femenino. Su cuerpo debía ser medicado por la importancia social de sus funciones reproductivas. En contrapartida a la “buena madre” surgió la mujer aquejada de desordenes nerviosos, la que sufría de “vapores”²⁷² y toda una suerte de sintomatologías. De estas categorías surgió la teorización sobre “la mujer histérica”, cuyo cuerpo estaba saturado de patologías sexuales.

271 La histeria ya existía en la medicina del periodo grecorromano. Se consideraba una enfermedad causada por el útero femenino (de la palabra útero procede el nombre *hysteria*), una dolencia que afectaba a mujeres “demasiado pasionales” y que se curaba con el coito, el matrimonio y la maternidad.

272 Foucault, 2009b:180.

Un segundo foco de saber-poder importante va a ser el que se desarrolló en torno a la sexualidad del niño. Nuevamente su desarrollo se dio, en primer lugar, dentro de las clases privilegiadas. Puesto que toda sexualidad infantil era considerada ilícita, se negaba la sexualidad de los niños pero, a la vez, se les consideraba sujetos susceptibles de caer en comportamientos sexuales. Se centraron en los males físicos y morales que podía acarrear la masturbación en el futuro del niño. No sólo era peligroso para el individuo, también para la sociedad en conjunto.

La sociedad tenía la responsabilidad de regular la fecundidad y el espacio familiar al cual pertenecía la mujer y también tenía el deber de perseguir la epidemia social del onanismo infantil²⁷³. Médicos, pedagogos y más adelante, psiquiatras, se centraron en aconsejar a los padres que vigilasen a los niños. A su vez, creció la demanda por parte de las familias de expertos para que les ayudasen con los sufrimientos derivados del sexo.

Finalmente, se estudió también las conductas sexuales de procreación, se estudió a la denominada “pareja malthusiana” que procreaba, esta también era objeto de regulaciones y tasas fiscales que perseguían regular la natalidad. En torno a estos tres ejes (la medicalización del cuerpo de la mujer, la pedagogía sobre la sexualidad del niño y el control demográfico de la pareja), se desarrollará una biopolítica de la población, lo que comprende la instauración de grandes mecanismos de control de las poblaciones. En este proceso vemos como deja de ser un problema exclusivo de las élites y se va insertando en las vidas de las clases populares.

En 1830 arranca una campaña en favor de la “moralización de las clases pobres”. Según este discurso la sociedad debe hacerse cargo de la integridad física y moral de todos los ciudadanos²⁷⁴. Apreciamos aquí otro cambio respecto a la Edad Media y es que, esta vez, en lugar de estar en riesgo la inmortalidad del alma del fiel (como ocurría bajo un régimen de poder pastoral), el discurso higienista alertará de los peligros que afectan al buen funcionamiento del cuerpo social.

273 *Ibidem*, p. 54.

274 *Ibidem*, p. 68.

La alarma social frente a los peligros derivados del sexo se solidificó gracias al desarrollo de las tecnologías médicas del siglo XIX. La medicina y la psiquiatría se encargaron de establecer nexos entre algunos comportamientos sexuales y la transmisión de enfermedades a través de la herencia genética. Es decir, las conductas consideradas “desviadas” podían provocar la transmisión de enfermedades a futuras generaciones, produciendo en la descendencia raquitismo o esterilidad. A su vez, tener un antepasado enfermo podía suponer que desarrollases alguna conducta sexual considerada patológica. En el germen de estos discursos apareció la psiquiatría, como una rama de la higiene pública.

La psiquiatría elaboró todo un listado de perversiones en torno a un cuarto foco de saber-poder que será la figura del “adulto perverso”²⁷⁵. Se convocó a los “perversos” a las consultas, se los examinó e interrogó para extraer de ellos la verdad de su condición. Siguiendo el discurso sobre las perversiones, el sexo dejaba de ser una práctica que uno elegía llevar a cabo, para convertirse en un aspecto profundo de su verdadera identidad. De este modo, las “desviaciones” se convirtieron en formas de especificación de los individuos, y se crearon perversiones para cada sexo, edad, gusto o afición.

La figura del “homosexual” aparece en la psiquiatría en la segunda mitad del siglo XIX. Mientras que en la Edad Media la sodomía era considerada un acto (acto prohibido), el homosexual en el siglo XIX va a ser un personaje, un carácter, una conducta determinada, la verdad oculta de un individuo:

No hay que olvidar que la categoría psicológica, psiquiátrica, médica, de la homosexualidad se constituyó el día en que se caracterizó (...) no tanto por un tipo de relaciones sexuales como por cierta cualidad de la sensibilidad sexual, determinada manera de invertir en sí mismo lo masculino y lo femenino. (Foucault, 2009b:56-7)

Van a surgir nuevos tipos de perversiones relacionadas con las conductas sociales de los individuos y se va a hablar de individuos peligrosos, no por los actos que hayan cometido sino porque su perversión se enlaza

275 *Ibidem*, p. 128.

con la potencialidad de llevar a cabo infracciones. Foucault describe a los perversos de la siguiente manera:

Desde las postrimerías del siglo XVIII hasta el nuestro, corren en los intersticios de la sociedad, perseguidos pero no siempre en las prisiones, enfermos quizá, pero escandalosas, peligrosas víctimas presas de un mal extraño que también lleva el nombre de vicio y a veces el de delito. Niños demasiado avispados, niñas precoces, colegiales ambiguos, sirvientes y educadores dudosos, maridos crueles o maniáticos, coleccionistas solitarios, paseantes con impulsos extraños: pueblan los consejos de disciplina, los reformatorios, las colonias penitenciarias, los tribunales y los asilos; llevan a los médicos su infamia y su enfermedad a los jueces. Trátase de la innumerable familia de los perversos, vecinos de los delincuentes y parientes de los locos. (Foucault, 2009b:53)

A finales del XIX se llevó a cabo también lo que Foucault denomina una especie de racismo contra lo anormal. Se crearon nuevas clínicas para el control de las perversiones en nombre de la buena salud de la raza y de la sociedad, y estas clínicas no sólo incluyeron a perversos sino también a otras figuras como los “anormales”, los “desequilibrados”, los “imbéciles”, o los “hermafroditas”²⁷⁶, que se consideraba que podían corromper la herencia genética.

En el caso de la práctica psiquiátrica del psicoanálisis, la invención del inconsciente por parte de Sigmund Freud va a jugar un papel clave en esta nueva relación del sujeto con la verdad. Por una parte, va a crear una ruptura con los planteamientos “degeneracionistas” de psiquiatras como Emil Kraepelin, que abogó por el estudio clínico de las narraciones de los enfermos basándose en la interpretación de signos y en una concepción biologicista de la enfermedad mental. Al aislar el instinto sexual de la herencia genética de los pacientes, el psicoanálisis freudiano desacreditaba los principios de la eugenesia²⁷⁷.

El psicoanálisis también estableció una relación concreta entre el psicoanalista y el paciente. Puesto que el “enfermo mental” resultaba

²⁷⁶ Desde la Edad Media se consideraba que los hermafroditas eran monstruos y criminales que con su sola existencia transgredían las leyes de la naturaleza que separa ambos sexos.

²⁷⁷ Foucault, 2009b:145.

afectado sin ser consciente de ello, el psicoanalista, gracias a su conocimiento del inconsciente de su paciente, era el único capaz de interpretar sus confesiones y extraer de ellas la verdad del paciente. Se consideraba, además, que la verdad tenía efectos terapéuticos. Estamos, por lo tanto, ante un discurso sobre la sexualidad que conserva su forma confesional, pero al que se va a añadir una larga serie de cánones científicos. Interroga al sexo debido a su potencial para afectar la vida de los pacientes y la sociedad en conjunto²⁷⁸.

El discurso confesional de la pastoral cristiana fue el que estableció que la verdad del sujeto se hallaba en sus secretos sexuales. Esta práctica nunca desapareció pero a partir de ahora se va a ejercer en ámbitos laicos también, se va a instar a confesarse frente a médicos, psiquiatras y pedagogos. Ellos van a ser los que tengan la autoridad y las claves para interpretar el contenido de la confesión. Serán los únicos capaces de anticipar males sociales, de ver el peligro donde el resto no ve nada (gracias a su conocimiento médico). Más aún, a partir del XIX, van a ser los encargados de producir el saber y la verdad del sujeto en torno al sexo, van a representar una forma moderna y científica de interpretación del alma: «Al convertir la confesión no ya en una prueba sino en un signo, y la sexualidad en algo que debe interpretarse, el siglo XIX se dio la posibilidad de hacer funcionar los procedimientos de la confesión en la formación regular de un discurso científico» (Foucault, 2012b:84).

En la sociedad disciplinaria que dibuja Foucault se obliga a los sujetos a llevar a cabo prácticas pedagógicas, médicas, psiquiátricas, prácticas de control sobre otros y sobre sí mismos. Estudiar en este tipo de sociedad el nexo que se establece entre la medicina, la psiquiatría, la pedagogía, el sexo y la ética, permite a Foucault estudiar el lugar preciso en donde se implanta al sujeto la obligación de descifrarse a sí mismo y de conocer la verdad de uno mismo. Esta época que ve la aparición y el desarrollo de las ciencias humanas, es un momento

278 «El rito de la confesión, a partir del siglo XVI se desprende lentamente del sacramento de la penitencia y por medio de la conducción de las almas y la dirección de la conciencia, emigró hacia la pedagogía, hacia las relaciones adultos niños, relaciones familiares, hacia la medicina y la psiquiatría» (Foucault, 2009b:85).

que Foucault describe como “momento cartesiano”, en el cual detecta un cambio en la historia del pensamiento en Occidente. Observa cambios en la concepción del sujeto y su relación con la verdad²⁷⁹. René Descartes consideraba que el sujeto podía acceder a la verdad si tan sólo reconocía lo que era obvio (si llevaba a cabo el ejercicio intelectual de albergar en su mente nada más que los pensamientos que son razonables y necesarios), sin necesidad de ser puro, sin la necesidad de tener que transformarse para poder reconocer la verdad (en este contexto, una persona impura podía también tener acceso a la verdad). En esta nueva etapa, el momento de transfiguración del sujeto (el concepto de *áskêsis* grecorromana), va a perder importancia. A partir de ahora se va a instaurar una relación de conocimiento²⁸⁰ con uno mismo en la que la meta va a ser progresar indefinidamente.

Sin embargo, Foucault señala que este nuevo período no está ausente de espiritualidad. Las exigencias espirituales las vamos a encontrar a finales del siglo XIX en el psicoanálisis, que se plantea el antiguo interrogante de qué puede hacerse para acceder a la verdad del sujeto y qué se puede transformar en el sujeto una vez accede a su verdad²⁸¹. El psicoanálisis no llegó a cuestionar las relaciones entre la verdad y el sujeto lo que, según Foucault, provocó un positivismo en el psicoanálisis. No sólo eso, sino que se insistió en crear la ilusión de que en el psicoanálisis residía la liberación del individuo²⁸². Hay contadas excepciones, como por ejemplo los trabajos de Jacques Lacan, que adoptó al respecto una actitud analítica. Lacan se preguntó por el “precio” que paga el sujeto para acceder a la verdad y sobre los efectos de decir la verdad²⁸³.

279 Foucault, 2012b:37.

280 La revalorización de la relación de conocimiento con uno mismo (*gnóthi seautón*) va a suponer el desprestigio de otras formas de concebir la relación con uno mismo, como por ejemplo la que planteaba la forma cultural de la *epiméleia heautoû*.

281 «...volvemos a hallar, en esas formas de saber, las cuestiones, las interrogaciones, las exigencias que, me parece [...], son las muy viejas, las muy fundamentales cuestiones de la *epiméleia heautoû*, y por lo tanto de la espiritualidad como condición de acceso a la verdad» (Foucault, 2012b:43).

282 Foucault, 2009b:193.

283 «...el problema de lo que pasa con el ser del sujeto (lo que debe ser el ser del sujeto para acceder a la verdad) y la cuestión, a cambio, de lo que puede transformarse en el sujeto por el hecho de tener acceso a la verdad, estas dos

3.4. La autobiografía: decir la verdad de uno mismo.

En este capítulo hemos querido recoger algunas reflexiones en torno a la escritura autobiográfica y a la idea de “escribir la verdad de nosotros mismos”, suscitadas por el recorrido histórico que acabamos de hacer.

En la primera parte del trabajo hemos abordado la formación del discurso del género autobiográfico en la disciplina literaria. En este capítulo hablaremos de este tipo de escritura desde otro enfoque, centrándonos en observarla ahora en el contexto de la forma cultural a la que pertenece.

Cuando se habla del comienzo del género autobiográfico en literatura, se suele citar a Agustín de Hipona (siglos IV a V). Sin embargo, el concepto de escribir la verdad de uno mismo ha tenido diferentes formas que preceden a la aparición de las *Confesiones*. Foucault habla de la importancia que la escritura cobra en el período helenístico (siglos I y II). Por una parte, señala que dentro del Imperio romano se crearon las estructuras de tipo administrativo y con ellas creció también el volumen de papel que estaba disponible (que normalmente se empleaba en asuntos de política). Foucault va a señalar que es en este contexto, al que llama “la edad dorada del cultivo de sí”, en donde se va a desarrollar por primera vez una cultura en torno a la escritura personal:

El cuidado de sí se vio relacionado con una constante actividad literaria. El sí mismo es algo de lo cual hay que escribir, tema u objeto (sujeto) de la actividad literaria. Esto no es una convención moderna procedente de la Reforma o el romanticismo: es una de las tradiciones occidentales más antiguas. Ya estaba establecida y profundamente enraizada cuando Agustín empezó sus *Confesiones*²⁸⁴.

cuestiones –características de la espiritualidad están en el corazón mismo del psicoanálisis» (Foucault, 2012b:43).

284 Foucault, 1990:62.

El cuidado de uno mismo era un aspecto importante en la vida de las clases privilegiadas. Consistía en llevar a cabo una serie de prácticas, entre ellas, la escritura. Por primera vez en la historia de Occidente vemos que se otorga importancia a escribir sobre uno mismo. Desde tomar notas durante la jornada, hasta escribir las reflexiones que uno tiene antes de acostarse, describir los sueños o tomar notas de las conversaciones y de las cosas importantes. Se aconsejaba llevar encima una especie de cuaderno para poder releer y actualizar su contenido en todo momento. Esto provocó según Foucault que, a medida que se extendían este tipo de prácticas, la experiencia que tenía el sujeto de sí mismo se viese intensificada²⁸⁵, puesto que se estaba implantando una autovigilancia sobre todos los aspectos de la vida, hasta el más pequeño detalle. Por lo que se creó un vínculo entre la introspección, la vigilancia y la escritura. En este primer momento, la verdad y el sujeto quedaron unidos a través de la escritura y otras técnicas dando pie a que se creen nuevas formas de experimentar el yo.

La relación entre el sujeto y la verdad va a sufrir un cambio significativo en la época cristiana. La verdad ahora va a residir en el Texto y en la Revelación. Para poder entender la verdad del texto sagrado, para poder recibir “la Palabra” dentro de uno mismo, el sujeto debía tener un corazón puro, libre de pecado. Pero siendo “carne” y por lo tanto pecador, el sujeto tenía que llevar a cabo primero un proceso en el que se examinaba, buscando en su mente cualquier pensamiento sembrado por el Maligno, cualquier concupiscencia. En última instancia, tras la exégesis se debía llegar a la renuncia de uno mismo. Como ya adelantamos, la técnica de la confesión va a ser la que permita la transfiguración espiritual de autoconocimiento, renuncia y pureza de corazón.

Durante toda la Edad Media la confesión se consideró el ritual más importante para generar verdades. El recorrido que hemos hecho en este tercer capítulo nos ha servido para hacernos una idea de por qué el sexo se convirtió en la temática privilegiada a la hora de dar cuenta de la verdad sobre nosotros mismos. La demonización de la carne y la concupiscencia están detrás de que el sexo se convierta en el objeto

285 «...la experiencia de sí se intensificaba y ampliaba en virtud del acto de escribir» (Foucault, 1990:62).

privilegiado a confesar durante muchos siglos venideros. Foucault describe la sociedad occidental como una sociedad confesional, y considera que la confesión se ha convertido en un proceso de individualización tan arraigado que llega a sentenciar que: «El hombre, en Occidente, ha llegado a ser un animal de confesión» (2009b:75).

Con la llegada de las ciencias humanas, la confesión va a rodearse de una serie de cánones científicos. La psiquiatría y el psicoanálisis van a demandar de los sujetos que se narren a sí mismos y van a descifrar el relato resultante basándose en su saber en torno a unos síntomas y unos signos²⁸⁶. En las consultas se demandaba la confesión explícita de cada acto y cada deseo sexual. Se concedió al sexo un lugar privilegiado y se buscaron relaciones entre el sexo y cualquier pensamiento que habitaba la mente de los pacientes. Pero la confesión no limitó su influencia a las consultas psiquiátricas, sino que llegó a instalarse profundamente en diferentes instituciones y en una amplia gama de las relaciones interpersonales:

La confesión difundió hasta muy lejos sus efectos: en la justicia, en la medicina, en la pedagogía, en las relaciones familiares, en las relaciones amorosas, en el orden de lo más cotidiano, en los ritos más solemnes; se confiesan los crímenes, los pecados, los pensamientos y deseos, el pasado y los sueños, la infancia; se confiesan las enfermedades y las miserias; la gente se esfuerza en decir con la mayor exactitud lo más difícil de decir, y se confiesa en público y en privado, a padres, educadores, médicos, seres amados; y, en el placer o la pena, uno se hace a sí mismo confesiones imposibles de hacer a otro, y con ello escribe libros. (Foucault, 2009b:74)

Los relatos de uno mismo, por lo tanto, son el resultado de las técnicas confesionales que se gestaron en el período cristiano. A partir del XIX, estos relatos van a tomar todo tipo de formas, y una de ellas va a ser el género autobiográfico.

Foucault pone en duda que exaltar y expresar nuestra individualidad sea una forma de liberación. Opina que, más bien, la tradición

286 A esto llama Foucault una «codificación clínica del “hacer hablar”» (Foucault, 2009b:82).

humanista nos ha hecho ver una liberación donde realmente se nos estaban imponiendo una serie de moldes compuestos de sujeciones, limitaciones y exclusiones.

La obligación de confesar nos llega ahora desde tantos puntos diferentes, está ya tan profundamente incorporada a nosotros que no la percibimos más que como efecto de un poder que nos constriñe; al contrario, nos parece que la verdad, en lo más secreto de nosotros mismos, sólo “pide” salir a la luz; que si no lo hace es porque una coerción la retiene, porque la violencia de un poder pesa sobre ella, y no podrá articularse al fin sino a precio de una especie de liberación. (Foucault, 2009b:76)

El conocimiento de uno mismo está sujeto a un régimen de verdad que le precede. Por lo tanto, el sujeto no decide las reglas en las que basa su conocimiento de sí mismo, las “hereda” según el contexto, el momento y lugar en el que se vive. El régimen de verdad dictamina la verdad del yo, en palabras de Judith Butler: «En cuanto contamos la verdad, nos ajustamos a un criterio de verdad y lo aceptamos como vinculante para nosotros» (Butler, 2009:165). En su libro *Dar cuenta de sí mismo* (2009), Butler insiste en la idea de que las relaciones de poder son indivisibles de la empresa de decir la verdad de uno mismo. Al decir la verdad, se pone en marcha un discurso, y se perpetúa un régimen de verdad «Damos cuenta de nosotros mismos únicamente porque se nos interpela en cuanto seres a quienes un sistema de justicia y castigo ha puesto en la obligación de rendir cuentas» (Butler, 2009:22). Nuestra subjetividad es por lo tanto fruto de una experiencia normalizada. Y concluye diciendo que, si queremos cuestionar el régimen de verdad que nos influye, eso supone poner en cuestión la verdad de nosotros mismos, la que nos decimos y la verdad a través de la cual nos hacemos reconocibles a los demás. Esta es la misma cuestión que interesó tanto a Foucault como a Lacan, la cuestión del precio que se paga cuando decimos la verdad de nosotros mismos:

[...] las formas de racionalidad mediante las cuales nos hacemos inteligibles, nos conocemos y nos ofrecemos a los otros se establecen históricamente, y a cierto precio. Si se naturalizan, si se las da por sentadas, si se las considera fundacionales y necesarias, si se convierten en los términos en función de los cuales vivimos y debemos vivir,

nuestro vivir mismo depende de una negación de su historicidad, un no reconocimiento del precio que pagamos. (Butler, 2009:165)

Esta misma reflexión es la que daba pie a Foucault a cuestionar el uso del lenguaje para la “autoexpresión” como forma de liberación. En su lugar, prefería imaginar que había otras formas de libertad posibles. Es por esto que, a la hora de usar el lenguaje para llevar a cabo un estudio analítico de las relaciones de saber-poder, no está buscando sino sugerir todo un universo de nuevas formas de concebir la verdad del sujeto o, en último término, ninguna verdad. Ester Jordana, en su artículo sobre la escritura como experiencia de transformación en los trabajos de Foucault, lo explica de la siguiente manera:

No se trata de señalar, mostrar, la verdad de quienes somos, no se trata de diagnosticar eso que somos para dar cuenta de ello. El objetivo no es “demostrar” quienes somos, “demostrar” nuestro modo de ser, sino todo lo contrario, mostrar cómo podemos “ser de otro modo”. (Jordana, 2013:209)

4. Binky Brown y las tecnologías del yo.

¿A través de qué juegos de verdad se da el hombre a pensar su ser propio cuando se percibe como loco, cuando se contempla como enfermo, cuando se reflexiona como ser vivo, como ser hablante y como ser de trabajo, cuando se juzga y se castiga en calidad de criminal?²⁸⁷

Tras el repaso que hemos hecho de las transformaciones de las relaciones entre el sujeto y la verdad en la cultura occidental y después de haber rastreado en estas relaciones el papel que ha ocupado la escritura de uno mismo, en este capítulo el objetivo va a ser estudiar un cómic autobiográfico y ver cómo se inscribe dentro de esta forma cultural.

El cómic que hemos escogido es *Binky Brown conoce a la Virgen María*²⁸⁸ del autor estadounidense Justin Green, publicado en 1972. El análisis está dividido en tres bloques, para poder abordar tres aspectos diferentes que nos interesa tratar; en la primera parte 4.1. *El pecador*, veremos

²⁸⁷ Cita de Michel Foucault extraída de Aragüés Estragués & Ezquerria Gómez, 2014:39.

²⁸⁸ Green, J. (2011). *Binky Brown conoce a la Virgen María*. Barcelona: Ediciones La Cúpula.

cómo se manifiesta en el relato el discurso confesional. En el segundo apartado 4.2. *El enfermo mental*, hablaremos de las implicaciones en la obra del discurso psicoanalítico y, finalmente, en el apartado 4.3. *La obra* abordaremos el cómic de Green como ejercicio de escritura de uno mismo que busca una transformación del sujeto y busca también rebelar una verdad personal.

Green da cuenta de sí mismo a través del lenguaje verbo-visual del cómic, lo que le da pie a dibujar multitud de signos y símbolos que acompañan al relato escrito, es decir, produce signos y significaciones a través del lenguaje del cómic, por ejemplo crea imágenes que le identifican a sí mismo como pecador y como neurótico. En el análisis que llevaremos a cabo no vamos a desgarnar cada símbolo que aparece en el cómic porque no ese el objetivo de este estudio y la riqueza y complejidad de los signos que emplea es tal que supondría alargar considerablemente el presente estudio. Lo que hemos querido en su lugar, ha sido centrarnos en unos pasajes concretos en los que se puede apreciar cómo el protagonista, Binky Brown, se convierte a sí mismo en sujeto a través de diferentes prácticas subjetivantes: como por ejemplo la vigilancia de las representaciones, la exigencia de rituales o las prácticas divisorias, operaciones que lleva a cabo con el objetivo de descifrarse y transformarse a sí mismo a través del discurso confesional y el psicoanalítico.

Estas operaciones de subjetivación son de carácter histórico, son contingentes, por lo que el recorrido que acabamos de hacer desde los orígenes del cuidado de uno mismo en la Grecia clásica, hasta la normalización de las prácticas confesionales en el período cristiano y, más adelante, con la práctica psicoanalítica, nos permitirá situar el relato de Green dentro de la tradición confesional y de la escritura de uno mismo en Occidente.

4.1. El pecador.

La portada del cómic [Fig. 45] es lo primero que Justin Green dibujó, antes incluso de planear la historia que iba a contar. En la portada aparece la Virgen María forzando con sus manos a que Binky Brown abra la boca mientras le dice: «**Habla, hijo mío**». Binky está arrodillado y tapa sus genitales con sus manos, mientras entre sus piernas se desliza una serpiente. La iconografía de esta imagen procede del tarot, concretamente se trata de la octava carta de los arcanos mayores, “la Fuerza”. En el epílogo que añade a la obra en la reedición del año 2009, Green señala:

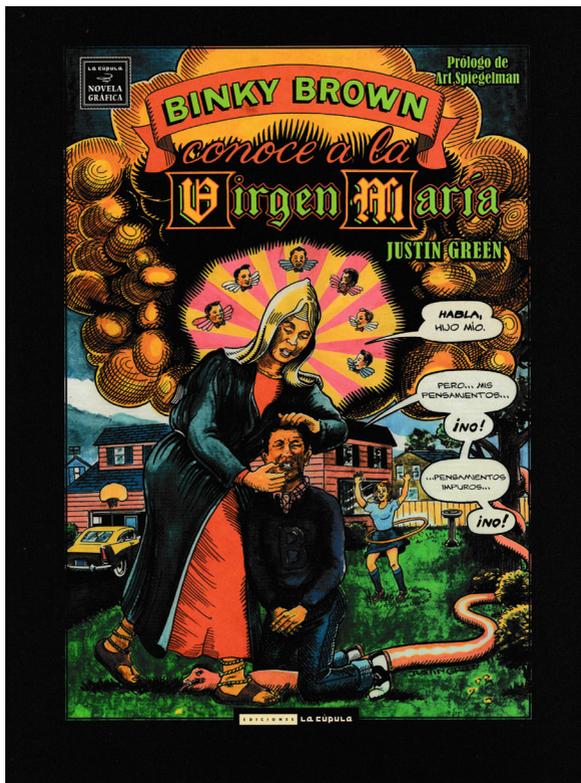


Figura 45. Binky Brown conoce a la Virgen María. Portada.

En la versión ortodoxa, una deidad femenina está calmando a un león. En mi versión, es la Virgen María la que urge a Binky, el león cobarde, a tener valor para hablar, confiar en que su verdad personal, aunque extraña y desoladora, es definitivamente válida²⁸⁹. (Green, 2011:Epílogo, párr. 25)

Con esta primera escena nos está remitiendo a la obligación de hablar, de contar su “verdad personal”. Este imperativo es la forma de acceder a la validación por parte de esta figura de autoridad, esta personificación de la pureza que es la Virgen María. Pero Binky se resiste, aprieta los dientes y se tapa la entrepierna mientras exclama: «Pero... mis pensamientos... ¡No! ...pensamientos impuros... ¡No!»». Está mostrando vergüenza y pudor al taparse la entrepierna. También está señalando que el foco de verdad que se resiste a confesar se encuentra en sus genitales, se trata del deseo sexual y los pensamientos “impuros” que lo suscitan. Como pudimos ver en el apartado sobre el ritual de la confesión, la sexualidad ha sido la temática que ha centrado la tradición confesional y va a ser también el eje en torno al cual giren las confesiones de Binky. La serpiente que se desliza entre sus piernas es la misma que aparece en la página 13, cuando hace referencia al pasaje bíblico de la expulsión de Adán y Eva del Paraíso. Volvemos a encontrarla también en la página 27, colándose entre sus piernas en el momento en el que Binky está teniendo un orgasmo mientras monta en bicicleta. Finalmente, en un plano más lejano de la portada aparece una chica que baila el “hula hoop”. Tanto la serpiente como la chica del “hula hoop” actúan como símbolos de la tentación y el pecado.

En la ontología de nosotros mismos que llevó a cabo, Foucault estudiaba la importancia que tuvo en la cultura grecolatina la vigilancia de los pensamientos. Ponía de ejemplo a Marco Aurelio que alertaba de que había que prestar atención en todo momento al flujo de pensamientos que atraviesa nuestra mente. Mencionaba diferentes metáforas que se usaban para referirse a cómo debía uno vigilar y controlar lo que pensaba²⁹⁰. Con la llegada del cristianismo, sin embargo, una nueva cuestión va a cobrar una importancia capital: el origen de los

289 Green, J. (2011). *Binky Brown conoce a la Virgen María*. Ediciones La Cúpula, epílogo de la edición en español de 2011.

290 Metáforas como la del vigilante nocturno o la del cambista de monedas. Para más información ver capítulo 3.1. *El cuidado de uno mismo*.

pensamientos. Los cristianos creían que, en el acto de vigilancia de los pensamientos, uno debía poner atención en desentrañar si cada pensamiento tenía un origen divino o demoníaco. Verbalizar los malos pensamientos era la única forma de expulsar al demonio del interior del alma. Los malos pensamientos eran los más difíciles de verbalizar, y lo que Green nos muestra ya desde la portada del cómic es al protagonista resistiéndose a hablar y tapando pudorosamente sus genitales. Está reflejando la doble operación que llevaba a cabo el poder pastoral, que por una parte prohibía todo acto o pensamiento pecaminoso y por otra parte obligaba a confesarlo en detalle. La confesión se convertía así en una necesidad debido a la urgencia de purgarse del malestar que implicaba albergar pensamientos malignos.

En este cómic veremos a un niño que está constantemente desconfiando y juzgando sus pensamientos. Las imágenes que pueblan su mente y que lo aterrorizan, recuerdan a cómo durante la época imperial se alertaba sobre el peligro de las representaciones: «Esas imágenes temibles, que despiertan en el alma deseos “vacuos”, sin correlación con las necesidades del cuerpo» (Foucault, 2010:154). Estas imágenes cobraron un “mayor poder” durante el cristianismo, sobre todo a partir del Renacimiento cuando se insistió en la idea de que pecar de pensamiento era tan grave como cometer el acto pecaminoso en cuestión.



Figura 46. Catecismo de Baltimore, edición de 1969.

A continuación mostramos dos viñetas [Figuras 46 y 47]. La primera de ellas corresponde a una ilustración del Catecismo de Baltimore²⁹¹ en la que podemos ver un ejemplo del tipo de enseñanzas ilustradas que contenía este libro. La segunda imagen es una escena de la página 25 de *Binky Brown Conoce a la Virgen María*. Podemos ver un parecido entre ambas, que presentan por una parte a un niño piadoso y temeroso que reflexiona para sí mismo sobre si se encuentra en pecado mortal, en contraposición al niño “malo” que no siente culpa y descuida la auto vigilancia de sus pensamientos y el temor al castigo eterno.



Figura 47. *Binky Brown conoce a la Virgen María*, página 25 (7).

Se trata de un relato en el cual la culpa y la vergüenza por sus pensamientos y por las reacciones fisiológicas de su cuerpo son omnipresentes. Binky controla sus pensamientos en todo momento, tratando de descubrir en ellos la concupiscencia, como aconsejaba Casiano, y cómo se impondrá desde el discurso religioso cristiano. Foucault señala que:

Lo que analiza Casiano y todos aquellos en quienes se inspira y también en quienes se inspirarán en él, es la representación misma,

²⁹¹ Es el catecismo oficial que se enseña a los niños y niñas en Estados Unidos, empleado desde finales del siglo XIX asta finales de 1960.

la representación en su realidad psíquica. Para Casiano, el problema es saber cuál es el grado de pureza de la representación misma en tanto idea, en tanto imagen. [...] ¿La idea que tengo me viene de Dios, con lo cual es necesariamente pura? ¿Procede de Satán, y por ende es necesariamente impura? O eventualmente, si procede de mí, ¿en qué medida puede decirse que es pura y en qué medida que es impura? (Foucault, 2012b:290)

La cuestión del origen de las imágenes que tanto preocupa a los cristianos está presente en este relato. Binky considera que las imágenes que ve, proceden de sí mismo y son fruto de la concupiscencia que lo delata como pecador.

La primera página que precede al inicio de la historieta [Fig. 48], es una ilustración que ocupa toda la página y que lleva por título “Una confesión a mis lectores”. En ella vemos a un hombre desnudo, maniatado, con los pies encadenados y sujetos a una polea que lo mantiene colgado boca abajo, con vendajes en el rostro y una cuchilla curva amenazante situada en su entrepierna. Sujeta con los dientes una plumilla con la que está dibujando el marco de las viñetas de un cómic en un pergamino. El lugar en el que se encuentra parece una especie de celda de aspecto medieval. Los artilugios nos remiten al uso que se hacía de la tortura para arrancar de los cuerpos la confesión que no se producía de forma voluntaria. Rompiendo la atmósfera medieval, en la esquina inferior derecha, hay un gramófono en el que suena “Ave María”.

Por el uso que hace de la primera persona en esta página que precede al inicio de la historieta, podemos deducir que el que se dirige a nosotros no es el protagonista del cómic, Binky Brown²⁹² (al que la voz del narrador se referirá siempre en tercera persona), no es su *alter ego* ficticio, sino el propio autor, Justin Green. Y se dirige directamente a sus lectores, a quienes parece que quisiera mirar directamente a los ojos, rompiendo la “cuarta pared”. Green opera la asociación entre

²⁹² Green (1995:79), habla del origen de los apelativos “Binky” y “Bunky”. Cuenta que fue su tío Joey la primera persona en llamarle así. Tal vez debido a que había visto algún ejemplar de la serie de cómic de humor *Leave it to Binky* de DC.

el hombre torturado y su propia persona a través del juego retórico literario del yo referencial.

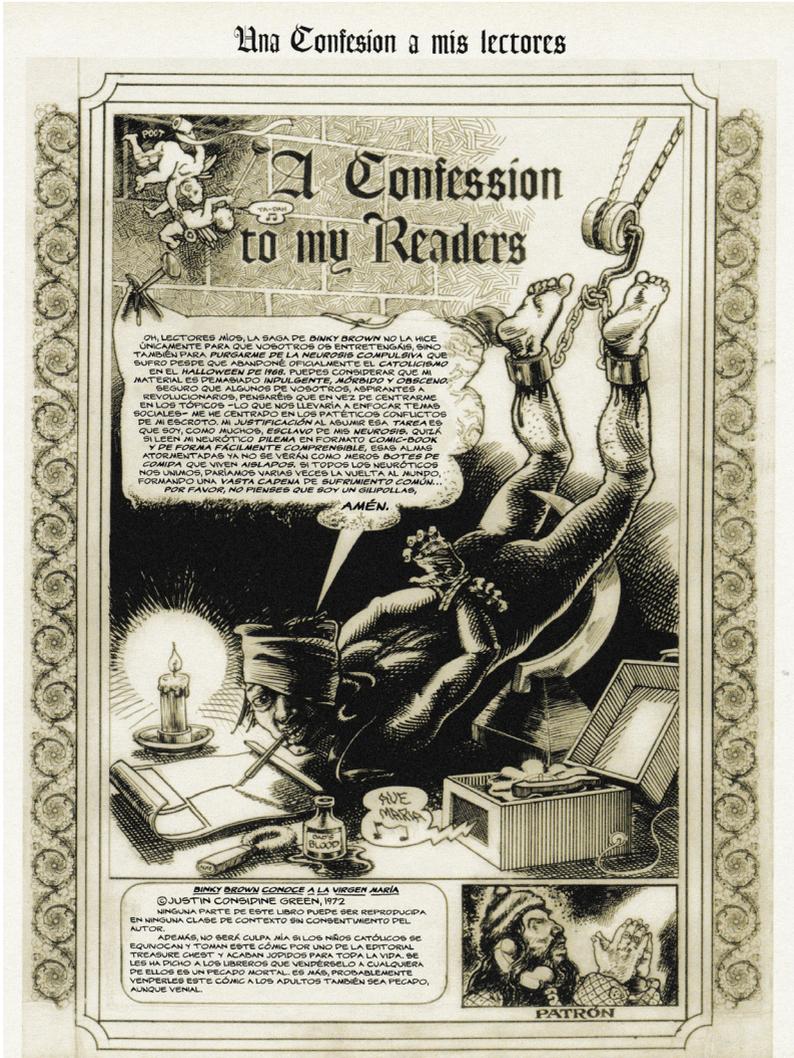


Figura 48. Binky Brown conoce a la Virgen María, prefacio.

Entre las técnicas que empleaba el poder pastoral, Foucault menciona un ritual que se realizaba en los primeros siglos del cristianismo, el ritual de la *exomologesis*, que define como: «la expresión dramática por parte del penitente de su estatuto de pecador manifestada en un dominio público» (Foucault, 2010:38). Como pudimos ver en el capítulo 3.2. *El ritual de la confesión*, la *exomologesis* establecía que el auto castigo y la expresión voluntaria eran una misma cosa.

En el núcleo de la *exomologesis* residía una paradoja: el ritual pretendía borrar los pecados, pero para ello debía revelarlos primero. El cristianismo primitivo tenía varias formas de explicar esta paradoja, la más importante consistía en comparar al penitente con la figura del mártir que enfrentaba la tortura y la muerte antes de renunciar a su fe. Durante la ceremonia de *exomologesis* el penitente se debía someter a un martirio ritual. Esta representación debía provocar una ruptura violenta en el pecador, transformándolo en una nueva persona, solo así era posible su reinserción en la Iglesia. Debía renunciar a sí mismo e incluso a su vida. Foucault señala que la función principal de este ritual era revelar al sujeto como pecador²⁹³ y que este tipo de técnicas se empleaban en el cristianismo con el objetivo de que fuese el sujeto mismo el que llevase a cabo «su propia “mortificación” en este mundo» (Foucault, 1990:116). Este es también el punto de partida del cómic de Green en el que, desde la primera página, se nos está presentando como penitente, aparece imponiéndose a sí mismo un castigo ritual y teatral y reconociéndose como pecador antes de proceder a dar cuenta de sus pecados. Con esta representación a modo de mártir, incide en la idea de estar renunciando a sí mismo a través de la mortificación de la carne.

La *exomologesis* de los primeros cristianos no daba especial importancia a la parte de verbalizar los pecados, cosa que sí vemos en el ritual de la confesión que se fortalece a partir del siglo IV. En esta nueva práctica lo central era dar cuenta de uno mismo. En lugar de dibujarse hablando, Green se representa dibujando con la boca, como subrayando la idea de que la historieta que estamos a punto de leer es su confesión. La confesión, en cuestión, arranca con la siguiente frase: «Oh, lectores

293 «No era una forma, para el pecador, de explicar sus pecados sino una manera de presentarse a sí mismo como pecador» (Foucault, 1990:84).

míos, la saga de **Binky Brown** no la hice únicamente para que vosotros os entretengáis, sino también para **purgarme** de la **neurosis compulsiva** que sufro desde que abandoné oficialmente el catolicismo en el **Halloween de 1958** [...]»²⁹⁴.

La confesión de Green está inserta en un globo que está, por un extremo, clavado a la pared y, por el otro, aparece aprisionado por una corona de espinas. Esta esquina además tiene una textura de carne venosa. Tanto los clavos como la corona de espinas son referencias a la iconografía cristiana del episodio de la Pasión de Cristo. Lo que nos vuelve a remitir a la imagen del penitente y a la noción de la mortificación. La figura del penitente en la tradición cristiana aspiraba, con la renuncia de sí mismo, a unirse a la Pasión de Cristo, con el fin último de participar también de su redención. De esta forma, la transformación acababa también con el sufrimiento del penitente.

Binky Brown conoce a la Virgen María arranca en la primera página con un episodio de la infancia en el que Binky rompe una estatuilla de la Virgen María de forma involuntaria mientras jugaba con el balón dentro de su casa [Fig. 49]. Su madre se disgusta mucho ante el sacrilegio de romper un icono de la Virgen, y como consecuencia, Binky se ve abrumado por la culpa.

Romper una estatua de la Virgen era un acto sacrilego para la Iglesia Católica. La relación del cristianismo con los iconos no ha sido siempre de veneración, debido al segundo mandamiento del *Éxodo* que prohíbe todo arte visual, porque incita a idolatría (la veneración a estatuas o ídolos es señalada como una de las peores formas de idolatría). Sin embargo, la ortodoxia católica implantó el culto a las imágenes de los santos argumentando que estas imágenes albergaban la “gracia” divina [Fig. 50]. Al culto a las imágenes de los santos se denomina *dulia*. La palabra *dulia* (del griego *doulos*) hace alusión al sometimiento. En esta veneración a las imágenes, el catolicismo le dedicó un estatus preferente a los iconos de la Virgen María, a cuyo culto se refería con

²⁹⁴ Green, 2011: Prefacio. (Respetamos las palabras que se resaltan en negrita en el texto original, hemos querido también respetar la fecha que aparece en la versión original en inglés).

el nombre de *hiperdulia*, que significa “más que *dulia*”. Debido a que se consideraba que la Virgen era especial, al haber sido seleccionada para albergar la semilla de Dios.



Figura 49. Binky Brown conoce a la Virgen María, página 1.



Figura 50. Ilustración perteneciente al *Catecismo de Baltimore*, de la edición de 1969.

La Virgen María va a ser la máxima representación de la pureza para nuestro protagonista y, al mismo tiempo, al tratarse de una entidad femenina va a sexualizarla, en *Binky Brown Sampler* se refiere a ella como “la más prohibida de todas las mujeres”²⁹⁵. Lo que también va a significar que ofenderla implica la peor profanación imaginable. No siente igual con el resto de imágenes de mujeres, como ejemplo, Binky tenía un póster de Marilyn Monroe a tamaño natural al que lanzaba dardos de vez en cuando para desestresarse. La asociación del dardo con el pecado, la veremos también más adelante con la aparición del rayo de pecado. Tirar dardos a la imagen de Monroe no suponía pecado para el niño porque, a diferencia de la Virgen María, Monroe «no tiene nada de sagrado»²⁹⁶. Fantasear con la Virgen, por otra parte, va a ser lo que el niño más va a temer.



Figura 51. *Binky Brown* conoce a la Virgen María, página 29 (1-2).

295 Green, 1995:81.

296 Green, 2011:21.

En la página 29 se imagina a sí mismo con aspecto musculoso y tupé, separando las piernas de una Virgen María gigante y rígida, como entre humana y estatua [Fig. 51]. Trata de violarla mientras Binky, que aparece observando sus propios pensamientos, niega desolado y se ahoga en el torrente de agua que entra a presión por la grieta de un muro (la presa de agua a punto de explotar hace referencia a los pensamientos que Binky reprime). Green nos habla de cómo Binky experimentaba estas representaciones que no podía controlar. Imágenes gráficas que le escandalizaban, le turbaban y le abrumaban con sentimientos de vergüenza. Visiones como la que tuvo la primera vez que rompió una estatua de la Virgen al inicio del cómic. Eso desató un malestar en el niño debido al temor que sentía de que por culpa de su mala acción, cierta instancia divina fuese a querer vengarse haciendo daño a sus familiares, esto le provocó automáticamente una visión de su madre siendo atropellada por un coche.

En el arranque de la historieta se nos cuenta que Binky estudiaba en una escuela parroquial dirigida por monjas. Las “esposas de Dios” estaban obsesionadas por el orden y la obediencia y eran muy estrictas en su aplicación de la disciplina, imponiendo duros castigos corporales ante cualquier pequeña transgresión. Como muestra en una escena de la página 8 en la que aparece una monja golpeando a un niño con una regla metálica por haberse reído mientras rezaba. En estas temidas figuras de autoridad, los niños buscaban cualquier signo que resquebrajase su fachada de orden y rectitud.



Figura 52. Binky Brown conoce a la Virgen María, página 8 (3-5).

El celo que ponían las monjas en ocultar su cuerpo y su cabello hacía que Binky se emocionase con cualquier mechón de pelo que asomase de sus tocados. Le recordaban a los vellos púbicos que asomaban de las muchachas en bañador [Fig. 52]. El discurso religioso establecía un vínculo entre todo lo “sexual” y el pecado. Lo sexual, en tanto que pecado, implicaba la condenación eterna al Infierno. Al convertir el sexo en el mayor secreto, lo que estaba haciendo el poder pastoral era situarlo en el centro de lo que era obligatorio verbalizar durante la confesión. Las experiencias corporales de excitación y orgasmo van a ser vividas de una forma traumática por el joven Binky, que las va a asociar a su condición de impuro, sucio y pecador. Ver el cuerpo de una mujer, tener pensamientos sexuales, excitarse, todo ello estaba prohibido para Binky, por lo que automáticamente se convertía en secreto y en objeto de confesión.



Figura 53. Binky Brown conoce a la Virgen María, página 9 (4).

Las enseñanzas que recibían los niños en el colegio se basaban en el *Catecismo de Baltimore*. En la página 9 recrea un pasaje del libro, reproduciendo el formato de las viñetas y el estilo de dibujo [Fig. 53]. Se trata de un pasaje en el que se explica que si no se tiene fe se arderá eternamente en el Infierno. El título reza así: «¡Créelo o arderás!», a lo que Green añade con ironía: «¡o quizá “créelo” y aún así arderás!». En la vivencia de Binky, su fe sola no era suficiente para librarlo del terror que le provocaba el Infierno.

En la página 13 nos habla de cómo el pequeño Binky había estado comiendo costillas en exceso y le escocía el ano, al rascarse, el olor

quedó impregnado en sus manos, por lo que intentó deshacerse del olor restregando sus manos en la cabeza de su hermano Bucky. Tras ello, volvió a comer una última costilla mientras reflexionaba sobre el pecado original (acusaba a la serpiente de haber tentado a Eva en primer lugar). A continuación explica que muchos católicos visualizaban el alma con forma de pulmón y recurrían a la metáfora de los pulmones del fumador, cargados de alquitrán, para explicar cómo sería un alma manchada de pecados. La confesión era la única forma de purificar el alma. En esta imagen vemos una representación de un ángel vestido de médico que señala unos pulmones sucios [Fig. 54]. Esto nos recuerda al uso del lenguaje y de las metáforas médicas que empleaban los religiosos en el período que estudiamos de los años cincuenta del siglo XX, con el objetivo de atacar al secularismo, a la delincuencia juvenil y a los cómics, catalogándolos como una amenaza a la salud pública. Período que coincide con la época en la que está ambientado el relato de Green, de hecho, en la escena en la que comía costillas podemos ver que su hermano Bucky estaba viendo un noticiario en el que se estaba hablando de la aplicación del Comics Code Authority.



Figura 54. Binky Brown conoce a la Virgen María, página 13 (5).

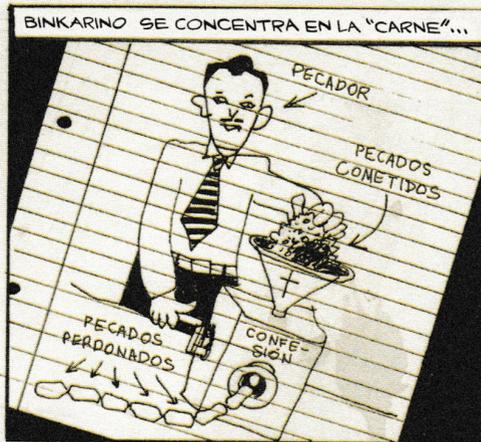


Figura 55. Binky Brown conoce a la Virgen María, página 14 (6).

En la siguiente página, Binky tiene que realizar un ejercicio de clase que consiste en dibujar un sacramento empleando para ello imágenes de objetos, lugares o acontecimientos. Binky escoge su sacramento favorito: la penitencia. La dibuja como una máquina de fabricar salchichas en la que el pecador coloca los pecados (la carne picada) en la máquina de la confesión y esta los convierte en pecados perdonados (salchichas) [Fig. 55]. Tanto en el episodio de las costillas, el de los pulmones y el de la máquina de salchichas, nos está remitiendo al discurso religioso en torno a la importancia de los “pecados de la carne” y de la constante división entre inmaculado y sucio, puro y pecador. Harry Morgan enlaza estas tres escenas y se refiere a ellas como “la secuencia de la carne”. En esta secuencia detecta unas asociaciones escatológicas entre el hambre, el ano y la máquina de salchichas. Comenta también que Green reduce el sacramento de la penitencia a una mera función digestiva²⁹⁷.

En la página 18 vemos cómo Binky, que se consideraba muy devoto y obediente (era el niño más temeroso y piadoso de la escuela, el número uno en la clase de religión), trataba de vivir de forma coherente la doctrina católica pero tenía muchas dificultades a la hora de actuar conforme a las enseñanzas que recibía. En esta escena vemos que Binky cambia, su nuevo rostro tiene una nariz alargada y un corte de cabello

297 Morgan, 2010.

diferente, se ha transformado en un personaje al que se identificará como Bunky al final del cómic. Su disociación en diferentes personajes ilustra las prácticas divisorias que ejercía Binky sobre sí mismo. Binky albergaba en sí mismo al piadoso y al impuro y estos personajes van a tomar aspectos diferentes a lo largo del cómic.



Figura 56. Binky Brown conoce a la Virgen María, página 18 (4).



Figura 57. Binky Brown conoce a la Virgen María, página 18 (5).

Bunky aparece postrado de rodillas con un cartel en el trasero que lo identifica como pecador, está dentro de un confesionario y tras la reja podemos ver la silueta del confesor exigiéndole que revele sus pecados [Fig. 56]. Explica que si uno peca a conciencia, sus méritos se ven anulados y queda condenado para toda la eternidad. Bunky aparece en un estado deplorable de vergüenza y humillación postrado ante su confesor mientras el narrador omnisciente explica que, gracias a la bondad de Dios, los méritos y la inocencia divina podían recuperarse a través del sacramento de la penitencia. A continuación comenta

que había una forma de reparar las ofensas a través de imponerse a uno mismo castigos temporales. En esta escena [Fig. 57] imagina los pecados con forma de bolsas marcadas con una cruz²⁹⁸, bolsas que debe cargar encima, por lo que cada pecado añade más peso a la carga. Esta metáfora la vuelve a usar en la página 34, en una representación de Binky absorbido por las culpas acumuladas [Fig. 58].

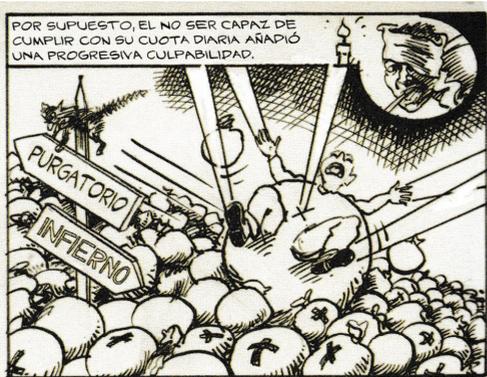


Figura 58. Binky Brown conoce a la Virgen María, página 34 (2).

En la página 24, Binky acudía a confesarse consternado por la duda de si había profanado un rosario al dejarlo cerca de un objeto faliforme. El cura le tranquilizó diciéndole que no se torturase, que la doctrina «no es un sistema exacto de pesos y medidas», le dijo que era su propia conciencia la que tenía que diferenciar una «fea costumbre de un verdadero pecado». Pero Binky no aceptaba su consejo y lo desacreditó diciéndose que ese confesor era indulgente. En su lugar buscó a otro para poder «asegurarse más allá de cualquier duda razonable». El siguiente confesor le recriminó sus pensamientos impuros y le dijo que debía arrepentirse de ellos, no por su temor al infierno sino por su amor a Dios.

298 Este uso de las bolsas para representar la carga de los pecados cometidos recuerda a la iconografía cristiana del pecado de la avaricia. De hecho la comparación que hace de la Iglesia con un banco en donde se pueden comprar indulgencias para aliviar la carga física de los pecados recuerda a las prácticas de usura que la Iglesia condenaba con este tipo de representaciones lo que podría denotar una lectura irónica de la de las doctrinas del catolicismo.

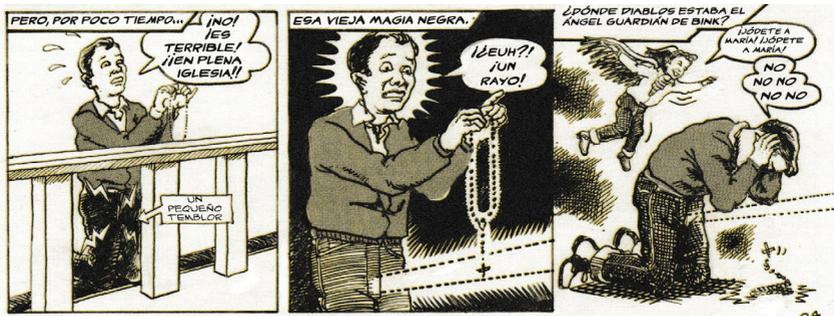


Figura 59. Binky Brown conoce a la Virgen María, página 24 (7-8-9).

Binky había desarrollado su propio sistema para evaluar la gravedad de sus pecados, basándose en sus conocimientos de la doctrina. Cualquier excitación que experimentaba era un pecado venial, el solo hecho de mirar el cuerpo de una mujer vestida era también pecado venial. Pero si la sensación corporal había sido motivada por un pensamiento y el pensamiento persistía, entonces Binky lo consideraba un pecado mortal.

Tras la absolución del confesor Binky volvió a estar libre de pecado, pero esta sensación le duró poco ya que, mientras rezaba en la Iglesia con el rosario colgando a la altura de su entrepierna, sintió un leve temblor y tras ello surgió por primera vez un rayo proyectado desde sus genitales. Era su pecado transformado en haz de luz que era capaz de impactar contra los iconos religiosos, profanándolos. El narrador omnisciente se lamenta de la ausencia de un ángel guardián que cuidase del niño en ese momento, puesto que Binky se sentía completamente impotente y horrorizado por ese rayo que salía de su pene. En lugar de un ángel guardián, a Binky se le aparece un pequeño Binky alado que exclama: «¡Jódete a María!, ¡jódete a María!» [Fig. 59]. A partir de este momento de la historia, su relación con los iconos religiosos y sobre todo con las estatuas de la Virgen se va a volver más compleja e insufrible.

Las prácticas divisorias que Binky ejercía sobre sí mismo también las aplicaba a los demás. Por ejemplo, nos muestra un episodio en el que Binky ve a su padre transformado en demonio. El padre de Binky era judío, esto preocupaba al niño porque en el colegio las monjas le

hablaron de la importancia del primer mandamiento y de cómo los que no lo cumplían estaban condenados, y el joven sufría por el temor a que su padre fuese al Infierno. En la página 11 Binky le pregunta a su padre si cree en Dios y en la siguiente viñeta vemos cómo su padre ha sufrido una transformación: ahora tiene aspecto de demonio cornudo, con nariz de payaso y una estrella de David tatuada en la frente. La segunda vez que Binky ve a su padre transformado, ocurre durante la entrega de un trofeo deportivo a la que acudieron [Fig. 60]. Los asistentes se pusieron a rezar una oración y en la viñeta que sigue volvemos a ver a su padre con rasgos de demonio y payaso. Nos está mostrando el cambio radical de cómo la escena se está desarrollando y cómo Binky la está viviendo. La audiencia aparece repentinamente confrontándolos a modo de un tribunal de teatro clásico. Binky sigue teniendo su forma humana y se muestra muy alterado mientras que su padre aparece cabizbajo y transformado de nuevo en demonio.



Figura 60. Binky Brown conoce a la Virgen María, página 11 (4-5).

Esta división entre católicos y condenados al infierno aparece también en el pasaje de la página 9 en el que se encuentra con la monja que más le gustaba del colegio. Binky no la reconoce al principio debido a que no llevaba puesto su habito de monja. Cuando ella le dice que ha dejado de ser monja, Binky la rechaza y le acusa de traidora por haber roto su promesa con Dios y le advierte de que será excomulgada.

Binky fue trasladado a un colegio judío durante un período de su vida. Sin embargo eso no afectó a sus creencias ni introdujo ninguna modificación en su relación con la religión católica, los choques que

experimentó en el colegio judío estaban más relacionados con las diferencias que sentía con respecto a los niños de su clase que le parecían más desarrollados físicamente y más listos que él.

4.2. El enfermo mental.

En el capítulo anterior hemos hablado de varios aspectos del discurso confesional y religioso que aparecen en la obra de Green, sin embargo, el relato que nos presenta no es una confesión al uso, se asemeja mucho más a un análisis psicoanalítico. En este caso es el propio Green, no un psiquiatra, el que va a retrotraerse a su infancia para explorar cuándo y cómo aparecieron los síntomas de su neurosis. Pero Green no sólo va a dar importancia a los momentos en los que se manifiestan los síntomas de su enfermedad, también va a describir en detalle sus primeras vivencias eróticas y sexuales.

Foucault nos habla en *Historia de la sexualidad* de cómo, junto con la irrupción de la psiquiatría y el psicoanálisis, se desarrolló toda una rama dedicada al estudio de la sexualidad. En Occidente, la relación que se establece con el sexo es una relación de tipo analítica. El sexo se convierte en un tema que hay que estudiar y categorizar. La importancia y el interés que se le confiere al sexo como objeto de estudio no es una cosa novedosa, recordemos que es en la Edad Media cuando el discurso confesional colocó el sexo en el foco de interés. Pero el interés por la sexualidad no es lo único que heredan las ciencias humanas, también van a heredar los principios morales que estipulaban qué tipo de sexo era el adecuado y qué tipo de sexo debía considerarse patológico. Recordemos que en el capítulo 3 hablábamos de cómo a finales de la época imperial romana se creó una corriente que rechazaba el amor entre varones y que establecía que las únicas relaciones “naturales” eran las que se daban entre un hombre y una mujer dentro del vínculo matrimonial y con el objeto de procrear. Estos principios morales cristalizaron durante la Edad Media con el cristianismo y perduraron también en el siglo XIX. La *scientia sexualis* va a asentarse sobre la

premisa de que existe un sexo normal y un sexo patológico. El modelo de sexualidad normal, al ser considerado saludable, va a ser objeto de un menor seguimiento, mientras que todas aquellas sexualidades que no encajaban en este modelo van a ser consideradas patológicas y van a estar ligadas a alguna anomalía ya sea física o mental. Son estas sexualidades consideradas anomalías o perversiones las que van a centrar las investigaciones de los médicos y de los psiquiatras.

En la historia de Binky Brown el sexo tiene un gran protagonismo. Green lleva a cabo el ejercicio de relatar sus experiencias sexuales como parte del ejercicio de explicarse a sí mismo y tratar de encontrar la fuente de su sufrimiento. En la página 5, Green nos describe el primer orgasmo que tiene Binky. El niño había quedado impresionado por la visión de un cuadro que mostraba la muerte de George Armstrong Custer, oficial del Séptimo Regimiento de Caballería que murió a manos de miembros de la tribu *sioux*. Es la visión de la piel sangrante que asoma de la cabellera a medio arrancar de Custer lo que le perturbó. Más tarde en casa, jugando con un cerdito de plástico, accidentalmente araña el juguete y le arranca una parte de la pintura dejando al descubierto la goma interior, eso le provoca su primer orgasmo. Al placer que desencadena el orgasmo se suman la turbación y la angustia, esto lo plasma a través de un dibujo que se vuelve ondulante, deformando su cuerpo. Como podemos ver en la imagen [Fig. 61], a través de unas esferas conecta la herida de Custer (que muestra en la segunda viñeta de la parte superior de la página) con el roto del juguete y, a su vez, conecta el juguete con los genitales de Binky. De esta forma nos está trasladando una mezcla de recuerdos y experiencias que desencadenan el orgasmo. Esta primera escena sexual se representa desde un prisma analítico que expone las causas y los efectos de la experiencia orgásmica.



Figura 61. Binky Brown conoce a la Virgen María, página 5.

En la siguiente escena, nos habla del momento en el que un amigo le contó entre risas qué era “follar”: «Follar es cuando un tío mete su **polla** en la **raja** de una tía»²⁹⁹. “Follar” va a implicar hacerle algo malo a las mujeres y al “follar”, una mujer se está haciendo algo vergonzoso a sí misma, es por ello que Binky le responde a su amigo: «¡Tío, que chiste más guarro! ¡Mi madre nunca haría **eso!**!». Un acto tan obsceno era incompatible con la dignidad que Binky otorgaba a la figura de su madre. A continuación, Binky acude a su madre para que confirme la historia. En esta viñeta vemos a la madre de cuello para abajo, y a la altura de sus genitales coloca una viñeta en blanco con los contornos aristados como queriendo señalar y, a la vez, tapar el lugar donde se encuentra la vulva. La madre confirma sus “peores temores”, le dice que hable con su padre pero Binky no se atreve y en su lugar recrea posibles posiciones en las que se efectuaría el coito. Como la “posición cruciforme” [Fig. 62]: en esta visión la mujer aparece con un halo de santidad, llevándose las manos a la cabeza con preocupación. El hombre, por el contrario, sonríe con malicia. Binky aparece observando la escena a través del ojo de una cerradura, en una imagen arquetípica del “voyeurista”.



Figura 62. Binky Brown conoce a la Virgen María, página 7.

En su concepción de las relaciones sexuales, desde muy temprana edad, los hombres ostentan un estatus de poder mientras que las mujeres son concebidas como vulnerables y vulneradas por el acto sexual. Binky aprende desde muy pequeño que los genitales masculinos son superiores a los femeninos, a través de máximas que escucha del tipo:

299 Green, 2011:6.

«En el país de las vaginas el champiñón es el rey»³⁰⁰. Una noche en su casa familiar, un amigo de su padre irrumpió en el baño mientras Binky orinaba, el adulto se sacó el miembro y se puso a orinar a su lado. Cuenta cómo fue en ese momento cuando quedó impresionado por el tamaño del miembro del hombre y conoció la superioridad del pene de los hombres adultos. El pene no sólo va a simbolizar el poder, también va a simbolizar cierta maldad intrínseca. El hombre que vemos penetrando a la mujer en la visión de la “posición cruciforme” tiene una expresión maliciosa y la nariz alargada. Esta nariz alargada es uno de los muchos símbolos fálicos que aparecen en el cómic y que se enlazan estrechamente con el pecado. Recordemos también la serpiente que suele aparecer entre sus piernas o tentando a Eva en la escena de la expulsión del paraíso. El pene de los hombres va a tener el terrible poder de pecar mientras que el cuerpo de las mujeres va a representar lo prohibido: lo puro y, a la vez, lo profanable.

La primera vez que Binky vio a una mujer desnuda fue cuando entró en la habitación de la casa de un amigo donde sorprendió a la hermana de este. La chica estaba desnuda y se mostró avergonzada y aterrorizada. La visión de sus pechos y de su vello púbico le provocó incredulidad y aversión pero también placer: «sorpresa y delicia»³⁰¹. Binky había visto algo que “no debía ver”, abrió una puerta que no debía abrir. Se trata del placer generado de unas prohibiciones del que nos hablaba Foucault en el primer volumen de *Historia de la sexualidad*. Foucault observa que la sociedad burguesa del siglo XIX se caracteriza por ser una sociedad obsesionada con las perversiones. Esto se debe a que, aparentemente, la sociedad burguesa va a perseguir y prohibir activamente todas las sexualidades improductivas (como ya hacía el poder pastoral), pero el resultado de la puesta en marcha de los mecanismos de control y de persecución van a producir resultados contrarios. Estos mecanismos, más que suprimir los placeres generados por las prácticas o los deseos clandestinos, va a multiplicarlos. Entre las estrategias que se pusieron en marcha en el XIX y que perduran en el contexto en el que crece Green (a mediados del siglo XX en Illinois, Estados Unidos), encontramos la persecución que se llevó a cabo de las prácticas masturbatorias, el

300 *Ibidem*, p.4.

301 *Ibidem*, p.7.

tabú sobre la sexualidad de los niños o la segregación que se establecía entre hombres y mujeres³⁰².

En la historia de Binky, la segregación entre hombres y mujeres se va a traducir en que las mujeres van a ser para él seres desconocidos e hipersexualizados. Esto lo observamos en el comienzo del cómic cuando habla de cómo en el colegio católico estaba al acecho de cualquier mechón de cabello que asomase del tocado de las monjas y que las mismas monjas trataban con celo de cubrir [Fig. 52]. En la página 7 cuenta que la casa de Binky solía estar atestada de mujeres y que observarlas le provocaba incredulidad y aversión. La voz del narrador concluye que Binky estaba destinado a odiar a las mujeres: «Pero, reconozcámoslo, el chico estaba destinado a ser un **misógino**»³⁰³.

La excitación corporal y las erecciones van a ser vividas con una gran angustia por parte de Binky. La necesidad de controlar sus impulsos y su total impotencia a la hora de hacerlo van a ocasionarle mucho sufrimiento: «Every unpredictable erection was like an unruly bronco that had to be tamed»³⁰⁴. Binky va a culpar a sus genitales masculinos, hasta el punto de llegar a desear no haber nacido con pene [Fig. 63].



Figura 63. Binky Brown conoce a la Virgen María, página 29 (4).

302 Foucault, 2009b:60.

303 Green, 2011:7.

304 Green, 1995:80. Traducción: «Cada erección imprevista era como un Bronco rebelde que había que domar».

La omnipresencia del sexo en este relato y la importancia que adquieren los símbolos fálicos se pueden relacionar con el discurso psicoanalítico y, más concretamente, con las teorías freudianas en torno al desarrollo psicosexual de los niños. Durante las fases del desarrollo psicosexual, la zona de los genitales se convierte en fuente de libido que Freud asocia a la ansiedad y al posterior desarrollo de la neurosis.

A la par que Green analiza su sexualidad, también analiza su neurosis obsesiva. De hecho, Green se atribuye el mérito de ser una de las primeras personas en describir la neurosis a través del lenguaje del cómic. A pesar de ser conocido como el iniciador de la corriente del cómic autobiográfico, en varios textos y entrevistas ha declarado que prefiere considerarse un pionero en narrar a través del cómic el desarrollo de una neurosis. Cuenta que su trastorno obsesivo compulsivo apareció durante su despertar sexual, debido a los pensamientos “blasfemos” que comenzó a tener sobre algunos iconos religiosos y algunas personas.

La neurosis obsesiva fue acuñada por Freud en 1909, en un artículo titulado “Análisis de un caso de neurosis obsesiva”. El psicoanalista hablaba de los neuróticos como personas que estaban atormentadas por el autorreproche y la duda. Entre los rasgos característicos que describió estaba el temor que sentían los que la padecían a que les sucediesen cosas malas a sus seres queridos por culpa de los deseos que albergaban. Otorgaban a sus deseos un gran poder de actuar sobre la realidad. Freud observó en este planteamiento un nexo estrecho entre el deseo y el temor. Los pacientes se obligaban a sí mismos a realizar todo tipo de pequeños rituales que les permitiesen aliviar su ansiedad y se imponían diferentes prohibiciones. Cuando el paciente tenía una fantasía, automáticamente iba acompañada de una prohibición o castigo que debía ejecutar para evitar que el deseo se tornase realidad, en el siguiente texto describe y explica el proceso de estos rituales en uno de sus pacientes:

Así pude creer que la incertidumbre de los obsesivos, por ejemplo en sus plegarias, se debía a que de continuo unas fantasías inconcientes se les inmiscuían en la actividad de rezar [...] estas fantasías contienen el impulso contrario, aquel, justamente, contra el cual la plegaria debía servir de defensa. Esto se volvió hartó nítido en cierta oportunidad

en nuestro enfermo, pues la perturbación no permaneció inconciente sino que se hizo escuchar en alta voz. Cuando quiso rezar «Dios la proteja», se precipitó de pronto desde lo inconciente un «No» hostil, y él ha colegido que es el amago de una maldición. Aunque ese «No» permaneciera mudo, él se encontraría lo mismo en estado de incertidumbre y prolongaría cada vez más su plegaria; puesto que habló en voz alta, terminó por resignar la actividad de rezar. Antes de hacerlo, intentó, como otros enfermos obsesivos, toda clase de métodos para atajar la intromisión de lo opuesto: abreviar la plegaria, pronunciarla más rápidamente. (Freud, 1992:189)

Green nos da cuenta de un relato similar. Él también tenía que ejecutar todo tipo de rituales para aplacar la venganza divina. Inventó una fórmula, la palabra “noyatin”, para poder atajar cualquier deseo que se introdujese en su mente [Fig. 64 y 65]. Esta palabra era una plegaria pero estaba condensada en unas pocas sílabas para poder ser invocada con rapidez. Sin embargo, al igual que ocurría con los pacientes de Freud, los rituales perdían su efectividad al poco tiempo forzando a Binky a inventar nuevos.



Figura 64. Binky Brown conoce a la Virgen María, página 28 (4).



Figura 65. Binky Brown conoce a la Virgen María, página 28 (6).

Green recoge en el cómic diferentes rituales a los que recurrió a lo largo de su vida. Por ejemplo, estableció una forma concreta de bajar las escaleras de su casa [Fig. 71], así como una forma de rezar sus oraciones o de lavar sus calzoncillos, le pasaba lo mismo con la forma en la que debía recitar sus rezos. También se imponía diferentes sacrificios para aliviar la carga de sus pecados. Pero a partir de la página 23, la neurosis de Binky escala y va a volverse más invasiva, obligándole a recurrir a rituales cada vez más complicados. Todo comienza con las reacciones fisiológicas que le provocan un rosario y un objeto con forma fálica. Binky compra una pieza de goma de un parachoques de un Cadillac que le llama la atención y decide llevar a casa. La voz del narrador nos cuenta que se trata de un fetiche bisexual que puede aludir tanto a una teta como a un glande y lo relaciona también con el cerdito de goma que le provocó su primer orgasmo. De nuevo observamos un afán analítico que se centra en estudiar los mecanismos de su sexualidad. En este caso analiza su fetichismo. Morgan apunta que ambas historias (la del cerdito y la del parachoques) aluden a la patología conocida

como las parafilias³⁰⁵, que en el siglo XIX entraba en la categoría de las perversiones, el retrato de Binky coincidiría con el retrato que se hacía de la figura del perverso, uno de los focos de saber y poder que Foucault señala durante el desarrollo de la *scientia sexualis*.



Figura 66. Binky Brown conoce a la Virgen María, página 25 (3-4).

Después de llevar la pieza del parachoques a casa, Binky se pone a rezar de rodillas sosteniendo un rosario. De repente se siente incómodo al haber colocado el rosario a la altura de sus genitales, lo aparta de sí y lo coloca cerca de la pieza del parachoques. Cuando se gira a mirar el objeto, este se ha transformado en un pene [Fig. 77]. Es a partir de este momento cuando sus visiones escalan. Primero empieza a ver un rayo que emerge de su entrepierna (a este rayo lo va a llamar el “rayo dominante”), luego serán cada uno de los dedos de sus manos y también los pies los que emitan rayos de pecado. Estos rayos se prolongan kilómetros hacia el “espacio infinito”. Si llegaban a impactar con algún objeto sagrado, se desataría una desgracia y Binky sería condenado por toda la eternidad. Para minimizar los sacrilegios que cometía debía establecer una forma concreta de moverse en el espacio y debía también mover los objetos que le rodean como puertas o sillas. El objetivo era desviar los rayos que proyectaba para evitar que apuntasen frontalmente a alguna imagen de la Virgen. Cuando Binky pensaba que las cosas no podían ir a peor, los rayos se transfirieron

305 Morgan, 2010. Traducción: «Se está aquí frente a la literatura confesional más pura que describe las parafilias».

también a todos aquellos objetos que podían ser considerados fálicos [Fig. 67] (para ello bastaba con que fuesen más alargados que anchos³⁰⁶).

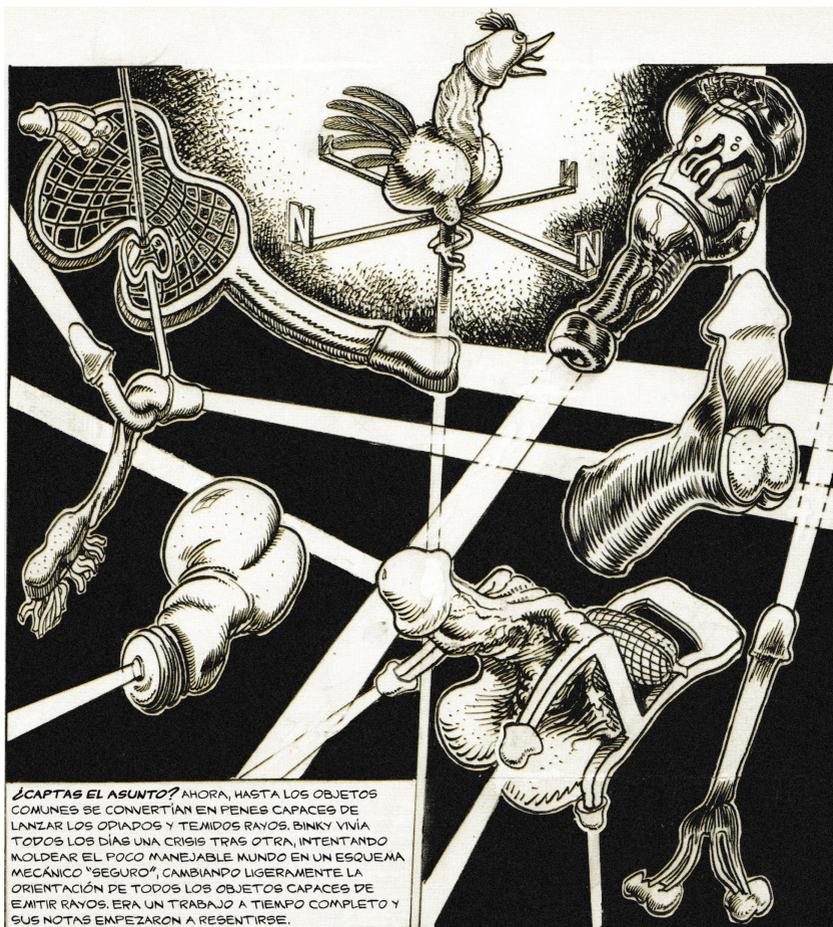


Figura 67. Binky Brown conoce a la Virgen María, página 33 (1).

Binky debía ocuparse de corregir su postura todo el rato para que el rayo de su pene no se proyectase en un ángulo paralelo al de su nariz, porque esa posición es la que le parecía que tenía más riesgo de

impactar contra alguna Virgen. Tenía también que mover ligeramente cada objeto alargado con el que topase hasta conseguir que todos los rayos se proyectasen al espacio exterior. En *Binky Brown Sampler* explica que los que padecen trastorno obsesivo compulsivo se especializan en algún tipo de operación repetitiva. En el caso de Binky, formaba parte de la categoría de los “enderezadores”³⁰⁷. Para trasladar la conflictiva relación espacial que elaboró, en la página 32 nos muestra un Binky cuadrículado moviéndose en un mundo de ángulos rectos en el que cualquier alteración debe ser corregida con urgencia [Fig. 68].



Figura 68. *Binky Brown conoce a la Virgen María*, página 32 (5-6-7).

Por lo que hemos visto hasta ahora, *Binky Brown conoce a la Virgen María* no es sólo una historia confesional, se trata también de un autoanálisis que Green lleva a cabo en su búsqueda de las raíces de su sufrimiento. Recordemos la primera frase de la confesión que precede la historia de Binky, en la que se autorretrata a modo de penitente: «Oh, lectores míos, la saga de **Binky Brown** no la hice únicamente para que vosotros os entretengáis, sino también para **purgarme** de la **neurosis compulsiva** que sufro desde que abandoné oficialmente el catolicismo en el **Halloween de 1958** [...]»³⁰⁸. Green no arranca diciendo que siempre fue un neurótico, en su lugar, lo que dice más bien es que se convirtió en neurótico el día que renunció a su fe católica. Era el día de

307 *Ibidem*, p.80.

308 Green, 2011: Prefacio.

Halloween, que en el calendario cristiano coincide con el Día de Todos los Santos. En esta fecha su comunidad religiosa se reunía para rezar por las almas del purgatorio. Este episodio lo recoge en una escena de la página 34, en el que el joven Binky comienza a tener erecciones e imagina que los rayos que proyecta pueden alcanzar a la Virgen (que ascendió a los cielos encarnada). Incapaz de soportar por más tiempo su condición de pecador, sale corriendo de la Iglesia y renuncia a la fe. Se rinde a la idea de que está condenado para toda la eternidad y como consecuencia decide aprovechar mejor la vida que le queda [Fig. 69]. Esta renuncia sin embargo no va a implicar ninguna transformación de la condición de Binky, no le va a liberar de los rayos que proyecta, ni le va a inmunizar frente a la presencia de las estatuas de la Virgen.



Figura 69. Binky Brown conoce a la Virgen María, página 34 (7,8,9).

Volviendo al texto de la confesión que abre el relato [Fig. 48], Green establece una asociación entre la neurosis y el pecado, al juntar la figura del enfermo mental y la del penitente. Se representa como pecador para “purgarse” de un mal que sufre. Este mal es la neurosis, que padece desde que dejó de ser católico. El objeto de su confesión no son los pecados que ha cometido, sino su neurosis. Su verdad personal está ligada al discurso psiquiátrico, en el que encuentra también la fuente verdadera de sus padecimientos.

El destinatario de su confesión es su público lector. No está buscando la aprobación de Dios sino la de sus lectores, a los que coloca en el

papel de confesores. Nos está señalando el momento en el que cambió el discurso, como si pasase de albergar en su interior demonios a albergar una serie de síntomas y patologías que daban sentido ahora a todas sus acciones pasadas.

Tras el abandono de su fe católica, su búsqueda de autoconocimiento va a estar ligada al discurso médico y psiquiátrico, son estos discursos los que van a dar forma a su “verdad personal”. Con el paso del tiempo, afirma que dejó de estar en guerra con la Iglesia Católica, en algún momento del camino perdió su enfado:

Aunque la represión sexual ha sido uno de los pilares de su existencia a través de los siglos, mi fijación con la Iglesia no es la causa del rayo que golpea la torre que se ve en la imagen del tarot. Debo buscar en otra parte para encontrar la fuente de mi verdadero sufrimiento, sobre todo en las resonancias magnéticas digitales. No fue hasta los últimos años de la década de los 80, que la irrefutable investigación médica y las imágenes del cerebro que se obtuvieron gracias a ella, revelaron que los desórdenes obsesivo-compulsivos es una enfermedad heredada, sujeta a un desequilibrio químico cerebral³⁰⁹.

Encontró en la medicina y la psiquiatría las respuestas que buscaba. En este texto menciona avances científicos como la lectura de las resonancias magnéticas digitales que se dieron a conocer por primera vez cuando ya era un adulto. La ciencia concluía que su padecimiento era algo hereditario, por lo que la culpa dejó de ser la respuesta a su sufrimiento y dejó también de ser una parte íntima de su verdadero ser. Las prácticas divisorias que ejerce sobre sí mismo entre puro/peccador, inocente/culpable, van a ser sustituidas por la división entre sano/enfermo y normal/enfermo mental. En una entrevista realizada en 2007 Green declara que su neurosis se hubiese desarrollado de igual manera aunque nunca hubiese entrado en contacto con la fe católica:

It has been hard for me to disentangle which are uniquely my own misconceptions and which are inherent in the institution. According to

309 Green, 2011:Epílogo, párr. 43.

the latest findings of behavioral psychology, my Obsessive Compulsive Disorder would exist even if I were never exposed to Christianity³¹⁰.

Foucault se ha interesado en estudiar la locura como experiencia límite que pone en jaque toda una cultura. En sus estudios no sólo se ha centrado en cómo se ha definido la locura dentro de las ciencias humanas, también ha estudiado a autores a los que se ha considerado locos. No se interesaba por su locura, sino por cómo se les ha categorizado y cómo estos autores han establecido una relación entre sus obras y su locura:

No me interesa saber si Raymond Roussel era un neurótico obsesivo o más bien un esquizofrénico. Al contrario, lo que me interesa es el problema siguiente: hombres como Roussel o Artaud escriben textos que, en la época misma en la que se los dan a leer a un crítico o a un médico o a un lector ordinario, son inmediatamente reconocidos como relacionados con la enfermedad mental. Además, ellos mismos, establecen en su experiencia cotidiana una relación muy profunda y muy constante entre su escritura y su enfermedad mental. (Foucault, 2012a:63)

La relación que Justin Green establece con su obra sigue el mismo patrón. Cuando Green se nos representa como reo penitente, dibujando el cómic con su boca y afirmando que su cómic es un intento más de purgarse de su neurosis, automáticamente está estableciendo una conexión entre su trabajo y su enfermedad. De la misma forma, algunos académicos que han estudiado el cómic definen su trabajo como una descripción gráfica de una enfermedad (una patografía). Tanto Green como académicos como Morgan coinciden en señalar que la importancia del cómic radica en el interés que tiene la forma en la que se ha codificado la neurosis a través del lenguaje del cómic.

310 Randall, 2007. Traducción: «Ha sido difícil para mí de desenmarañar cuáles eran mis propias ideas falsas y cuáles eran inherentes a la institución. Según los últimos hallazgos de psicología conductual, mi Desorden Obsesivo Compulsivo habría existido incluso si nunca hubiese sido expuesto al cristianismo».

A la hora de codificar en viñetas la neurosis, Green va a recurrir a diferentes recursos del cómic que en su opinión resultan muy propicios a la hora de trasladar la vivencia de un niño religioso y neurótico³¹¹. Las apoyaturas, por ejemplo, le ofrecían la posibilidad de establecer contradicciones entre lo que se dice y lo que se muestra en las imágenes. En el cómic tenemos dos voces, la primera de ellas es la voz interna de Binky, esta voz es esclava de la neurosis y hace todo lo que esta le ordena, vive bajo el constante temor a una venganza divina. La otra voz, sin embargo, observa todo desde cierta distancia y es consciente de la falsedad de los temores que alberga Binky. Es la voz con la que se identifica Green, la voz del autor. Esta habilidad para disociar acciones y pensamiento que de forma tan pertinente traslada el cómic, dice que es una característica de las personas que padecen la neurosis. En el epílogo Green explicaba como hizo uso de este recurso propio del cómic:

Mi apropiación del estilo de los cómics se apoyaba en tomar los cartuchos del texto, normalmente situados en la parte superior de las viñetas (con textos breves como “Más tarde” o “Cuando el suero hizo efecto”), y convertirlos en el púlpito omnisciente del autor. Esta convención los diferencia de un simple texto de continuidad o presunta cordura, creando una doble visión que refleja la dualidad que experimentan la mayoría de los que sufren un desorden obsesivo-compulsivo mientras secretamente repasan, limpian, cuentan, retuercen, rezan, cantan y celebran en público particulares ritos secretos de expiación. (Green, 2011:Epílogo, párr. 14)

Otro recurso que emplea es el globo de pensamiento. Resultaba muy práctico para trasladar los monólogos interiores de un niño católico abrumado por los autorreproches que se cuestiona constantemente si las acciones que llevaba a cabo eran moralmente aceptables o no [Fig. 47].

Respecto a la parte gráfica, el cómic le permite a Green plasmar las visiones que tenía Binky. Estas escenas aparecen a lo largo de toda la historieta. Por ejemplo aquellas ocasiones en las que objetos

³¹¹ En una exposición de su obra que se realizó en una convención de cómic en Portugal el año 2012, Green dio una breve charla grabada en vídeo en donde explicaba cómo hizo uso de los diferentes recursos del cómic (Bray, 2013).

inanimados cobran vida frente a sus ojos: nada más arrancar la historia, en la primera escena (tras romper la estatua de la Virgen), Binky sale de casa y unas briznas de hierba comienzan a hablarle [Fig. 70]. En la página 11 muestra una de las ocasiones en las que ve cómo su padre se transforma en una mezcla de payaso y demonio [Fig. 60]. En la página 22, las escaleras de su casa cobran vida y le agarran con dos brazos exigiéndole que las vuelva a bajar de la forma correcta [Fig. 71] y en la siguiente escena contempla la transformación de la pieza del parachoques en un pene [Fig. 77]. Finalmente, en la página 36 vemos cómo una estatua de la Virgen María cobra vida y le da caza a Binky.



Figura 70. Binky Brown conoce a la Virgen María, página 2 (4).



Figura 71. Binky Brown conoce a la Virgen María, página 22(1-2)

Otro recurso gráfico que va a emplear es el de transformar el aspecto físico del protagonista. A lo largo del cómic vemos a Binky adoptar diferentes aspectos, su cuerpo se deforma, se vuelve ondulado o geométrico. En sus fantasías tiene el aspecto de James Dean en rebelde

sin causa, con chupa de cuero (que lleva escrita la palabra “rebelde”) y tupé, mientras que en los momentos en los que se representa como penitente se transforma en Bunky, un personaje con la nariz alargada y el pelo puntiagudo, como si quisiera burlarse de su condición a través de hacer una sátira de Binky.

En el epílogo a la edición de 2009 Green relata que en un par de ocasiones acudió a que le trataran psiquiatras. Estas visitas resultaron inútiles y le hicieron sentirse culpable de estar malgastando el dinero de su padre. En su lugar, Green se dedicó a estudiar a Sigmund Freud y a Carl Gustav Jung para realizar un autodiagnóstico. Cuando dio con los textos de Jung, descubrió que no estaba sólo en su conflicto interior sino que la causa de su neurosis radicaba en una lucha de imágenes arquetípicas que pertenecía al inconsciente colectivo universal: «Si tomaba en serio aquello de Jung que llegaba a comprender, significaba que mi neurosis era más que una incapacidad, encarnaba una guerra de símbolos que era mi único reto a explorar y manifestar» (Green, 2011:Epílogo, párr. 22).

La lectura que Green hace de sí mismo es la de un niño que queda traumatizado ante la idea de poder provocar algún daño a su madre y posteriormente sustituye a la madre por la figura de la Virgen María. El cómic comienza con la escena en la que rompe una estatuilla de la Virgen y termina con la escena del ritual iconoclasta que realiza en la página 38, en la que intencionalmente rompe un puñado de figuras. En esta escena, en el momento en el que confronta a la Virgen María, dice lo siguiente: «Lo que hice fue transferir un saludable terror al incesto hacia ti...¡hasta que todo paso que daba era un acto perverso!»

El cómic es así concebido como un ejercicio catártico que pretende sacarlo del trauma, una forma de hacer desaparecer los rayos que le acompañan durante tantos años de introspección y de intentos de transformarse a sí mismo. En esa búsqueda de transformación recurre al discurso psicoanalítico en más de una ocasión.

Más adelante, con las publicaciones de los nuevos avances científicos, su discurso vuelve a cambiar. Aunque lo aprendido con Jung no quedaba

desacreditado del todo por estos descubrimientos, a partir de ahora se va a interesar más por aspectos fisiológicos como los desequilibrios químicos de su cuerpo:

Este nuevo descubrimiento del factor genético como la base de los comportamientos obsesivos-compulsivos no fue devastador para el patrón jungiano, aunque ahora la base de mi obsesión podía ser manejable en una forma que marginalizaba los arquetipos y convertía en superfluas las meditaciones sobre posesiones demoníacas de otras culturas. La idea de que una simple píldora junto con una serie estándar de ejercicios pudiera ser más eficaz que cualquier tipo de charla curativa me intrigó³¹². (Green, 2011:Epílogo, párr. 45)

Este cambio de discurso tuvo el efecto de eliminar una gran carga de culpa que Green acarreaba, puesto que pasó de ser un pecador a ser la víctima de una enfermedad hereditaria. Sin embargo, ahora era esclavo de una enfermedad y unos desequilibrios químicos que también escapaban a su control.

4.3. La obra.

Justin Green ha sido lector de cómics desde muy pequeño. Aprendió a rotular de forma autodidacta, copiando una y otra vez los cómics que caían en sus manos. Tenía tanto cómics religiosos como cómics de superhéroes o revistas de humor. Era un lector entusiasta de la revista *Mad* y la revista *Trump*. Antes de cumplir los veinte años ingresó en la escuela de diseño de Rhode Island donde inicialmente se enfocó en la pintura surrealista (los artistas que admiraba en su juventud eran Salvador Dalí y Max Ernst) y en la pintura abstracta, aunque también hizo algo de humor gráfico en la revista *Step Up*, que creó junto con Ricky Schwartz. Esta revista seguía la misma línea de humor de los

312 Green, J. (2011). *Binky Brown conoce a la Virgen María*. Barcelona: Ediciones La Cúpula, epílogo.

cómics de Harvey Kurtzman. A los veintitrés años viajó a Roma dentro de un programa de estudios que le mantendría allí durante un año. En el epílogo del cómic cuenta que el arte italiano le hizo replantearse sus propias influencias. Descubrió que debía buscar las referencias de su arte en la cultura popular que le había marcado: el cine, la televisión y los cómics estadounidenses. Estando en Italia cae en sus manos un ejemplar de la revista *Zap* de Robert Crumb, Green describe este hallazgo como una epifanía:

The Word 'epiphany' gets tossed around a lot these days, but one of the few such moments in my life that I cherish is the moment I saw a rather grainy reprint of Crumb's 'Itzy and Bitzy'. It was a call to arms for me. I immediately started cartooning again; something I had done only in secret since high school. My abstract paintings suddenly became filled with images³¹³.

Al año siguiente, Green regresó a Estados Unidos para tomar un puesto de ayudante de profesor en la Universidad de Siracusa. Pero pronto abandonaría el puesto, dejó a un lado la pintura abstracta y se dedicó a dibujar cómics a jornada completa: «I started to cartoon like a madman. I worked 12 hours a day. The only time I went out of the house was to get some Murine for my eyes which were all swollen up and red»³¹⁴

Parte de la epifanía que supuso leer el cómic de Crumb [Fig. 72] fue debido a su humor, la risa que le provocó su lectura resultó catártica. Cuando retomó los cómics lo hizo buscando esa misma experiencia que había vivido tan intensamente a través de las historietas de Crumb.

313 Rosenkranz, 2008:94. Traducción: «La palabra 'epifanía' se usa mucho en estos días, pero uno de los pocos momentos que mi vida que atesoro es el momento en que vi una reimpresión bastante granulada de 'Itzy y Bitzy' de Crumb. Fue un toque de atención para mí. Inmediatamente comencé a dibujar cómics de nuevo; Algo que había hecho sólo en secreto desde la secundaria. Mis pinturas abstractas se llenaron repentinamente de imágenes».

314 *Ibidem*, 154. Traducción: «Comencé a dibujar como un loco. Trabajaba doce horas al día. La única vez que salía de casa era para conseguir algo de Murine para mis ojos que estaban hinchados y rojos».

ITZY and BITZY

in "CAUSE and EFFECT"

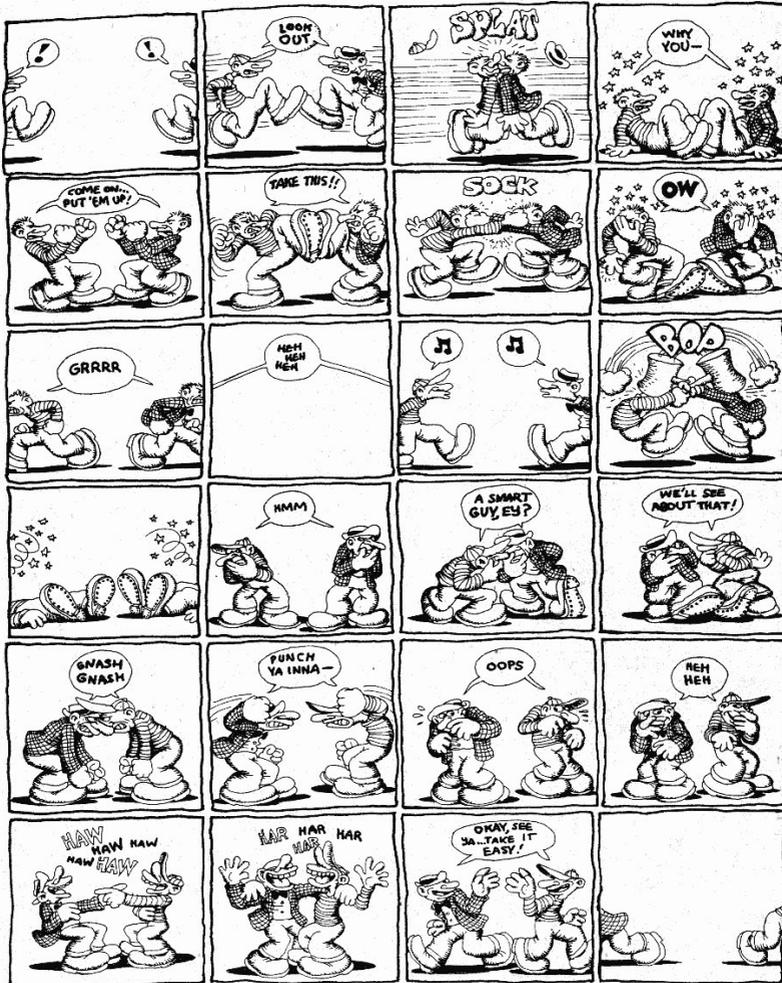


Figura 72. Itzy and Bitzy de Robert Crumb publicado en el número 0 de Zap Comix (1968).

Finalmente, mientras realizaba unas tiras cómicas para la revista *Yellow*³¹⁵, consiguió experimentar de nuevo este humor catártico y descubrió el disfrute de su profesión:

When I did the strip, I finally experienced the paroxysms of laughter that I'd had from Crumb strip a year and a half prior. I fell on the floor. So I knew there was something in cartooning for me. I got an immediate return from energy I put into it³¹⁶.

En 1969 se mudó a New Jersey y posteriormente a Boston, estos traslados eran debidos a sus intentos por escapar al reclutamiento por parte del ejército estadounidense. Green estaba impactado por la participación de Estados Unidos en la guerra de Vietnam y participó en protestas antibélicas. Fue en este período cuando comenzó a hacer historietas cortas centradas en su neurosis, como *Confession of a School Boy* (1968) o *Binky Brown Makes Up His Own Puberty Rites* que apareció en el número 17 de la revista *Yellow Dog* en 1969. Finalmente se trasladó a San Francisco donde entró en contacto con dibujantes como Aline Kominsky, Robert Crumb, Spain Rodriguez, Art Spiegelman y Trina Robbins, entre otros. Compartía con ellos un mismo sentido del humor y una filosofía antiautoritaria.

Hay otro aspecto con el que congeniará con los historietistas de San Francisco: el entusiasmo iconoclasta. Green había crecido en la década de los cincuenta, en un contexto que estudiamos en la primera parte de esta investigación. Las temáticas consideradas moralmente reprobables habían sido perseguidas y censuradas durante décadas. Sin embargo, cuando Green llega a San Francisco se encuentra una efervescencia de nuevas publicaciones que no tenían que seguir las directrices de la industria *mainstream*, con una total libertad para publicar los contenidos hasta ahora censurados. Muchos artistas que conoce se recreaban en la creación de imágenes irreverentes y blasfemas. Podemos ver similitudes en el uso del imaginario religioso

315 Las historietas en cuestión llevan por título *The Drip* y *A temporary Relapse*.

316 Rosenkranz, 2008:154.

Traducción: «Cuando hice la tira, finalmente experimenté los paroxismos de risa que había tenido un año y medio antes con la tira de Crumb. Me caí al suelo. Entonces sabía que había algo en la caricatura para mí. Conseguí un retorno inmediato de la energía que había puesto en ello».

que hace Rick Griffin [Fig. 45 y 73]. Bill Griffith era otro historietista con el que compartía una afinidad estilística.

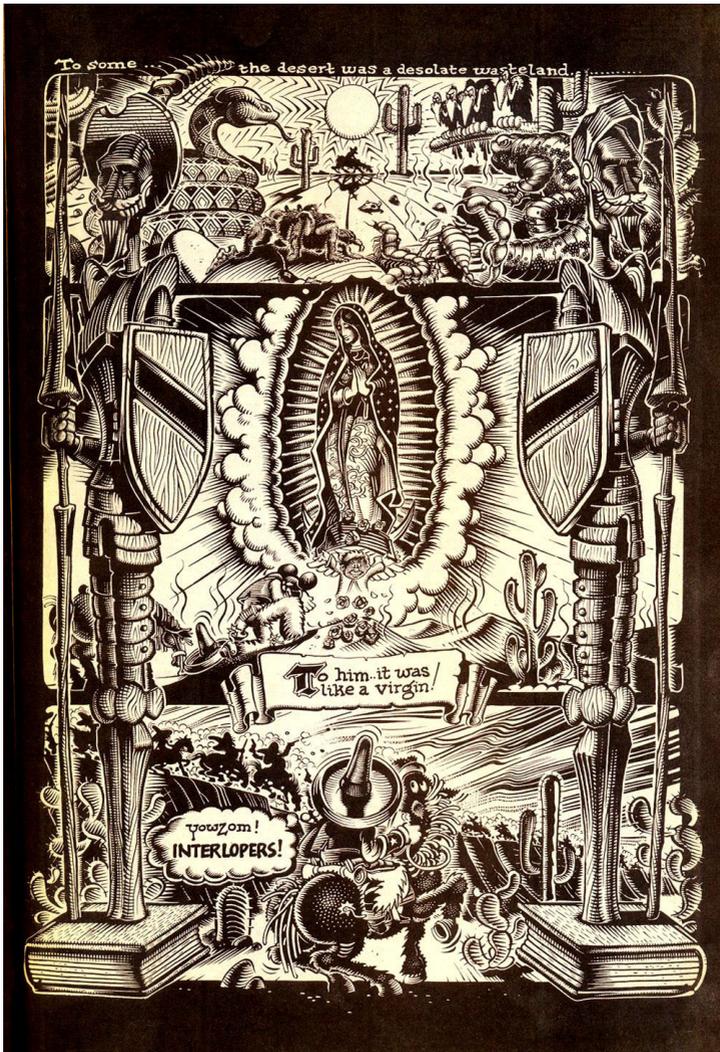


Figura 73. Omo Bob Rides South de Rick Griffin para Zap Comics, número 6 (1972).



Figura 74. Binky Brown conoce a la Virgen María, página 36 (2).

Green experimentó con el LSD y llegó a tener visiones de imágenes asombrosas. Las describe como desternillantes y a la vez espantosas. Comenta en una entrevista que estas imágenes reafirmaron su tendencia al surrealismo pero también admite que ni las visiones provocadas por el ácido, ni los cuadros de los autores surrealistas eran comparables a lo que experimentaba debido a su trastorno obsesivo-compulsivo³¹⁷. Por esa época se hallaba inmerso en la búsqueda del mecanismo que le permitiese reflejar sin esfuerzo las imágenes que surgían en su mente.

Por esas fechas conoce también a Ron Turner fundador de la editorial Last Gasp Eco Funnies. Turner acababa de mudarse a la ciudad y estaba en busca de nuevas cosas que publicar. Green consiguió convencerle de que financiase su proyecto de hacer un cómic entero dedicado a la historia de Binky Brown. Se trataba de una publicación inusual para la época, debido a la temática íntima y a su extensión de más de cuarenta páginas, cosa que habría echado atrás a muchos editores. Green trabajó durante un año en el cómic, no estaba pendiente en ser productivo sino en transmitir un mensaje a través de la historieta. Se podía pasar días trabajando en una página y terminar desechándola. Mantenía estas

317 «No form of Surrealism, whether film or painting, could compete with the specific details of my psycho-sexual fixations». (Randall, 2007). Traducción: «Ninguna forma de Surrealismo, ni las películas ni las pinturas, podían competir con los detalles específicos de mis fijaciones psicosexuales».

páginas colgadas en unas cuerdas de tender dentro de su apartamento, lo que le permitía tener una visión de conjunto de la obra.

Lo primero que dibujó Green fue la portada y la contraportada. La imagen de la portada era un recordatorio que le urgía a hablar de las cosas importantes. Contemplar estos símbolos, en el proceso, le armaba de fuerza para romper ciertos tabúes³¹⁸. La contraportada también basada en iconografía del tarot, en este caso muestra la imagen de “la Torre”, que está asociada a la destrucción y transformación.

La aproximación que hará Green a su propia autobiografía va a estar cargada de ironía. El humor va a ser un elemento catártico más. Green recurre a la caricatura en los momentos más angustiosos que vive el protagonista (en ocasiones usa apelativos como “equivocado pequeño bastardo” para referirse a Binky³¹⁹). Narra pasajes que son traumáticos pero hace que nos aproximemos a ellos desde una perspectiva humorística [Fig. 77]. Pero el objetivo de Green no es reírse de las miserias de Binky, al contrario, el humor era la clave que le permitía no caer en el sensacionalismo a la hora de juzgarse y superar conflictos que lo mantenían bloqueado:

More and more I am trying to work with humour. I'm trying to respect the form and language of comix themselves. I believe that you can never put your fingers on why something makes you laugh, because the sound of laughter is the sound of astonishment. Laughter, like orgasm, like sneeze, is involuntary. Humor in its highest form is catharsis and purification. The more I confront myself through humor the less cruel and sensationalistic my work will become. Then I'll be able to reach a larger audience³²⁰.

318 Green, 2011:Epílogo, párr. 25.

319 *Ibidem*, p.16.

320 VV.AA., 1974:88. Traducción: «Cada vez trato de trabajar más con el humor. Trato de respetar la forma y el lenguaje propio de los comix. Creo que nunca puedes señalar el por qué algo te hace reír, porque el sonido de la risa es el sonido del asombro. La risa, como el orgasmo, como un estornudo, es involuntaria. El humor en su forma más alta es la catarsis y la purificación. Cuanto más me enfrente a mí

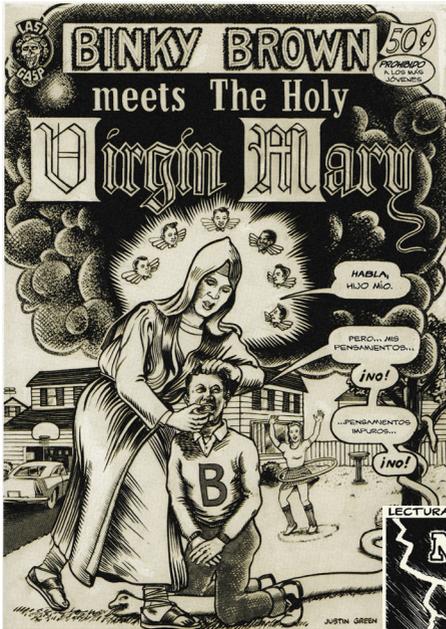


Figura 75. Binky Brown conoce a la Virgen María, cubierta.

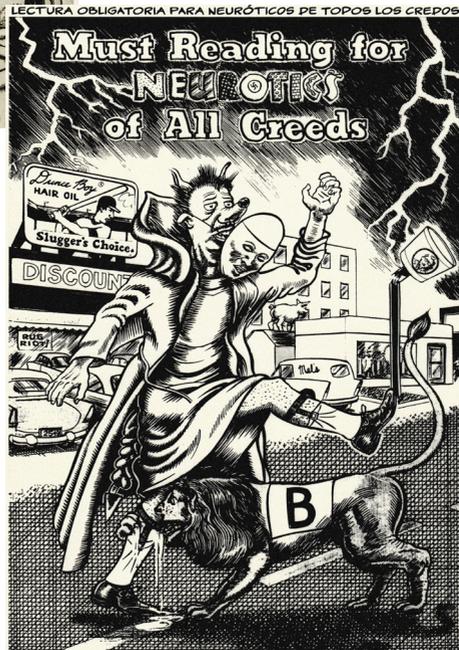


Figura 76. Binky Brown conoce a la Virgen María, contracubierta.

mismo a través del humor, mi trabajo será menos cruel y sensacionalista. Entonces podré llegar a un público más amplio».

Comenta también que la disociación de las voces a la que le predisponía el trastorno obsesivo compulsivo pudo contribuir a que desarrollase una mirada sardónica que encontraba humor en lugares inusuales.



Figura 77. Binky Brown conoce a la Virgen María, página 23 (7-8).

Green se metió de cabeza en el proyecto sin saber muy bien qué pasaría pero con la certeza de que esta empresa afectaría a su condición de neurótico³²¹. Esperaba que, de alguna forma, su trabajo tuviese un impacto en su vida real, después de tantos intentos fallidos de acabar con los rayos y de tantos rituales que comenzó a realizar desde muy temprana edad.

Cuando estaba en pleno proceso de elaboración del cómic, topó con un viejo volumen del Catecismo de Baltimore, la misma edición que tenía de pequeño. Vivió este momento como si de una “sincronicidad” se tratara, este hallazgo le reafirmaba en la idea de que su empresa autobiográfica era legítima e importante. Esto le animó también a introducir un momento de catarsis en la historia de Binky y decidió fabricar para ello un evento, un ritual que fuese el último, el definitivo.

El relato confesional de Green alcanzará su clímax en la escena de este último ritual. Vemos como un Binky ya adulto se arma de valor y compra varias estatuillas de la Virgen para llevar a cabo un acto deliberado de iconoclastia. La imagen de la primera viñeta de la página 38 [Fig. 78] recuerda a una epifanía religiosa, la posición de sus brazos

321 Bray, 2012.

abiertos a modo de cruz y la mirada dirigida al cielo, rodeado por doce estatuillas de la Virgen dispuestas en círculo. De sus extremidades con forma de penes surgen los rayos. En esta posición Binky se enfrenta a la Virgen María, le dirige un discurso en el que critica el ideal de pureza que representa y también critica a Dios por ser tan exigente. A continuación procede a la destrucción de las estatuillas. Justo después Binky descubre que ha quedado una figura intacta y decide conservarla. Harry Morgan llega a la conclusión de que, en esta escena, Binky pone fin a la iconofobia que había desarrollado desde que se agravase su relación con los iconos debido a los rayos. Esto le permite conservar una estatuilla, como si la que había escapado a la destrucción adquiriese un nuevo significado y se convirtiese en un símbolo inofensivo.

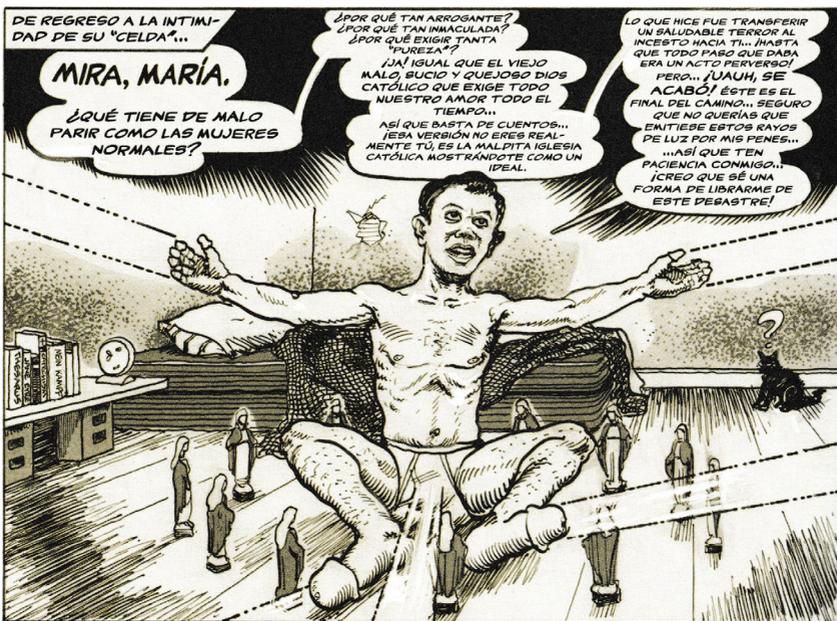


Figura 78. Binky Brown conoce a la Virgen María, página 38 (1).

Por un momento durante el ritual, vuelve a irrumpir en la escena el personaje maniatado que representa a Green en mitad de su labor creativa [Fig. 79]. Ya casi termina su obra (el propio cómic) y está luchando por finalizarla. Jared Garner, en el artículo *Autography's Biography, 1972-*

2007, interpreta en esta escena que Green se esfuerza por liberarse del propio acto de revelarse a sí mismo: «As Green struggles to draw and speak the final panels that will set Binky free, he is also desperate to set himself free from the act of self-revelation»³²².



Figura 79. Binky Brown conoce a la Virgen María, página 40 (1-2).

La historia concluye con una viñeta en la que vemos a Binky curado, barriendo su cuarto. En la habitación hay un póster con una imagen de Robert Crumb sonriendo y una pila de libros entre los que podemos ver un catecismo infantil, un libro sobre perspectiva y otro titulado “Divertirse con un lápiz” [Fig. 80]. Podemos ver aquí varias alusiones al oficio de historietista, que ha sido determinante en su transformación, así como también vemos un catecismo.

En la siguiente viñeta, en lugar de a Binky vemos a Green, que se ha transformado en un pez. Lo reconocemos porque lleva una plumilla en su boca. Este pez aletea sobre el asfalto de una ciudad mientras un “policía religioso” trata de darle caza con una red. En la apoyatura explica que la transformación que ha tenido que efectuar Green para liberarse de la superstición que fomentan instituciones como la Iglesia Católica, es equiparable al salto evolutivo que dieron los

³²² Gardner, 2008:10. Traducción: «Mientras Green lucha por dibujar y hablar las viñetas finales que liberarán a Binky, él también está desesperado por librarse del acto de auto-revelación».

peces al salir del agua. Hay una alusión a la ciencia, como opuesta a la superstición que va a representar el catolicismo. También sugiere que la elaboración del cómic autobiográfico, como parte de su autoexploración y su enfrentamiento a las supersticiones, es la que finalmente ha conseguido la ansiada transformación.

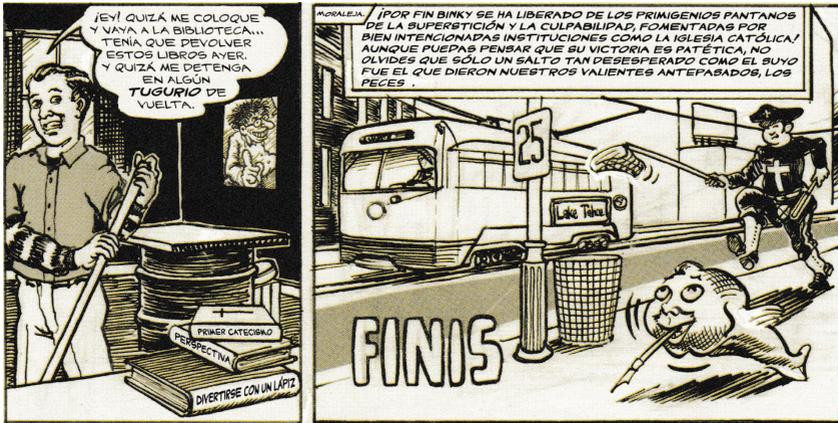


Figura 80. Binky Brown conoce a la Virgen María, página 40 (5-6)

Decir la verdad sobre sí mismo, comunicar su verdad personal a través del cómic, es el ritual último. La escritura de uno mismo se convierte en el elemento que consigue la ansiada transformación. La historieta finaliza con la desaparición de los rayos de pecado. En el comienzo del cómic Green se nos está presentando como penitente, y en el final vamos a verlo transformado en pez que sale del agua. En cuanto a Binky, la historieta arranca cuando involuntariamente rompe una estatuilla de la Virgen y finaliza con Binky reuniendo un montón de estatuillas y rompiéndolas acabando así con la “condena” de los rayos. Morgan se refiere a la elaboración del cómic como un “meta-ritual³²³” que lleva a cabo Green. En el epílogo, el autor desmiente que el cómic haya tenido tal efecto en su vida:

Sentí que mi yo interior, a pesar de todas sus imperfecciones y sus falsas ilusiones, era una obra de arte inacabada y que la historia de

Binky, la prueba física de mi búsqueda, eran simplemente los pasos de alguien que busca. Era cuestión de fe que los síntomas de mi neurosis disminuyeran como resultado de un exorcismo como aquél. (Green, 2011:Epílogo, párr. 18)

En la confesión del principio del cómic, Gardner señala que Green ya estaba admitiendo que el cómic no iba a purgarle de la neurosis, en su lugar, lo que según Gardner está reivindicando es el valor que tiene el cómic en tanto que testimonio de un neurótico que puede servir para crear un vínculo de comprensión entre seres humanos. El propio Green ha comentado en alguna ocasión que, en su opinión, el mejor trabajo artístico es aquel que auna libertad artística y empatía con la condición humana.

Recordemos que Foucault describe las “tecnologías del yo” como todas aquellas operaciones que el sujeto ejerce sobre sí mismo para transformarse con el objetivo de alcanzar ya sea la pureza, como la felicidad o la cordura. Este cómic, como ejercicio subjetivante, podemos insertarlo entre las prácticas asociadas al examen de uno mismo. En este caso se relata a través de un cómic, y busca en este “narrarse” y representarse una transformación. Foucault afirmaba que en la sociedad occidental, el discurso confesional estaba tan profundamente arraigado que ya no se percibía como una imposición limitante, sino que se sentía como una necesidad, una urgencia por clamar la verdad personal en un entorno hostil que trata de callarla. Green a afirmado en varias ocasiones que sintió esa necesidad de llevar a cabo este cómic: «I waged my personal Viet Nam: I decided to confront the repressive roots of this neurosis that had grown in the hotbed of a Roman Catholic upbringing. In so doing, I stumbled into a new genre: autobiographical narrative comics»³²⁴. Veía esta búsqueda de una transformación como un proceso alquímico:

Todavía loco tras tantos años, sin medicarme (excepto por el café), feliz y agradecido de estar vivo, creo que existe otra posibilidad; que el cerebro imagine una tecnología que nos acerque más que nunca a su visión de la alquimia, la unión de la psique y la materia. Transformar cualquier metal en oro sólo era una meta aparente de esa antigua búsqueda. A través de un consciente viaje vital el yo es trasmutado y alcanza una mayor sabiduría. Ese es el verdadero trabajo de la piedra filosofal y todo hombre es su propio mago. (Green, 2011:Epílogo, párr. 49)

324 Randall, 2007. Traducción: «Emprendí mi propio Vietnam: Decidí confrontar las raíces represivas de esta neurosis que había crecido en el caldo de cultivo de una educación Católica Romana. Haciendo esto, tropecé con un nuevo género: los cómics narrativos autobiográficos».

5. Conclusiones.

En la primera parte de este trabajo nos hemos asomado a la historia para centrarnos no tanto en los autores, las obras y las tendencias, sino en aquellas declaraciones que se han hecho desde posiciones de autoridad y que han marcado los debates en torno a los cómics. En función de lo que hemos estudiado podemos ver que en los años cuarenta y cincuenta en Estados Unidos, salieron a relucir ciertos debates centrados en la delincuencia juvenil y en la influencia de los cómics en los niños. Los cómics eran considerados un producto orientado a un público infantil y adolescente, de mala calidad y contenidos perniciosos. Tanto desde las instituciones religiosas como desde las gubernamentales, se advirtió sobre los peligros que implicaba permitir que los niños leyesen historietas de horror, erotismo y crimen. Se consideró que estas publicaciones representaban un problema de salud pública, eran la epidemia que estaba corrompiendo a las nuevas generaciones y, por lo tanto, estaba comprometiendo el futuro de la nación.

Se instó a diferentes sectores sociales a movilizarse y a unir fuerzas para perseguir los cómics objetables, en la medida en la que se consideraban una causa directa del auge de la delincuencia juvenil. Se crearon tribunales dispuestos para lidiar con la delincuencia juvenil y se multiplicaron las organizaciones vecinales destinadas a combatirla en cada distrito. De modo que, a finales de los años cuarenta, se

había creado todo un engranaje social destinado a controlar a los más pequeños y a perseguir a las publicaciones de cómics. Hemos podido ver que la jerarquía de este engranaje comenzaba en los hogares de los niños. Se responsabilizó a los padres de la conducta de sus hijos, se les instó a controlar sus actividades tanto dentro como fuera de la casa. Los padres, a su vez, debían consultar a las autoridades en materia de educación y conducta infantiles, lo que incluía a profesores, curas, médicos y psiquiatras.

Los psiquiatras van a ser los nuevos expertos en materia de conducta infantil gracias a los avances en el estudio del cerebro y sus hallazgos sobre la reacción a los estímulos del cerebro infantil, así como al desarrollo de la psicología y el psicoanálisis. Cada vez van a ser más solicitados para asesorar ya sea a familias en las consultas de hospitales psiquiátricos (instruyendo a los profesores en los colegios), como a las autoridades en las prisiones y en los tribunales.

El discurso psiquiátrico también va a instruir a la población acerca de los riesgos potenciales de estas publicaciones comparándolas con una epidemia e instando a su retirada de los quioscos. Pero, al mismo tiempo, va a ejercer otro aspecto diferente del poder, más propio de las sociedades disciplinarias que describe Foucault. Se trata del poder productivo que consiste en la creación de nuevos discursos, y en este caso, desde la psiquiatría se “patologizó” la figura del delincuente juvenil lector de cómics. Se especificaron los trastornos que originaba la lectura de cómics en el desarrollo de los niños. Los estudios científicos que se publicaron en torno a las diferencias entre el cerebro adulto e infantil servían para avalar estas teorías (el cerebro infantil, al no haberse desarrollado completamente era más susceptible a los estímulos). De esta forma se crea la “psicopatología de los *comic-books*”.

Se va a instar a los niños y niñas a que se confiesen frente a padres, médicos, psiquiatras y pedagogos. Esto lo podemos ver en las investigaciones que llevó a cabo Fredric Wertham en las que obligaba a hablar a los niños sobre los cómics que habían leído y sobre los sentimientos, pensamientos y sueños que les habían generado. Al mismo tiempo Wertham actuaba desde una posición de autoridad a la que se le suponía un conocimiento especial para poder interpretar

las claves de las confesiones de estos niños. Wertham estableció que los mensajes más nocivos que transmitían los cómics eran las ideas criminales, sádicas, sexuales, perversas, las discriminaciones a las “minorías” y la confusión de los roles masculino y femenino. Respecto al impacto de la psiquiatría en la concepción social de los cómics de este período, Francisco Pérez Fernández (2009:302) comenta: «Lo distintivo del cómic es que allí donde no pudieron vencer las persecuciones ético-morales se impusieron los argumentos psicopatológicos».

Los sectores movilizados llevaron a cabo unas prácticas concretas, entre las que destacan las quemas de cómics que se replicaron en diferentes estados. En este contexto observamos cómo las autoridades religiosas, las parroquias y las diferentes asociaciones juveniles estudiantiles y religiosas ejercieron prácticas propias del poder pastoral, como la prohibición, la persecución y la censura de los materiales que se consideraban moralmente reprobables. Pudimos observar también cómo las autoridades religiosas recurrían al lenguaje médico para establecer un nexo entre la inmoralidad y la enfermedad, hablando de los cómics como de una epidemia infecciosa al mismo tiempo que diabólica.

Las prácticas divisorias que vemos implícitas en los debates que se establecen son, por una parte, la diferenciación entre adulto e infantil. En este caso, a los menores se los va a considerar más vulnerables de ser incitados a delinquir a través de la lectura de un cómic que a los adultos (que tienen desarrolladas las facultades que les permiten diferenciar entre ficción y realidad). También se diferenciará entre patologías masculinas y femeninas. En las investigaciones que llevó a cabo Wertham podemos ver cómo se determinaban problemas diferentes en función de si se trataba de un niño o de una niña. Se establecía una conducta y una sexualidad determinada a hombres y a mujeres y cualquier desviación de la norma se consideraba patológica. Otra práctica divisoria la vemos entre niños normales y delincuentes. La alarma social que se generó en torno a la delincuencia juvenil se basaba en el miedo de que los niños “normales” fuesen a convertirse en delincuentes si los padres y demás agentes sociales no los controlaban. En lo que a los cómics respecta, se va a diferenciar entre los cómics buenos (más o menos inofensivos), y los cómics malos.

Finalmente, las autoridades gubernamentales y religiosas van a ser las que dictarán las leyes morales que establecen qué es aceptable, qué constituye la norma y qué supone una desviación de la norma. Como ocurrirá en los juicios que realizó el Subcomité del Senado en 1954, en este caso, se obligó a la industria del cómic a responsabilizarse de establecer unas leyes y unos mecanismos que les permitiesen regular los contenidos de todos los cómics que se publicaban.

En el capítulo 1.2. *¡Solo para adultos!*, observamos cómo los circuitos de prensa *underground* posibilitaron la emergencia de nuevos discursos durante los años sesenta. En este caso, voces alternativas a la industria del cómic *mainstream*, regulada por el Comics Code. Estos cómics abordaban deliberadamente todos los temas tabú que había introducido el código de censura. Tanto en la prensa como en los cómics *underground* se reivindicaba una total libertad de expresión. Llamaron a sus cómics “comix” e introdujeron la etiqueta “¡Solo para adultos!”. Muchos de sus contenidos se burlaban de las autoridades y de los principios religiosos y nacionales, hablaban de drogas, de sexo, de violencia, de política, de espiritualidad, y un largo etcétera. Deliberadamente subversivos y muchos de ellos, desde la marginalidad, buscaron los límites de lo que el público (adulto) era capaz de aceptar y también hacían uso del humor para criticar, ofender o, simplemente, entretener.

Por otra parte, en los años sesenta comenzó a estudiarse el cómic dentro de la academia. Los debates que surgieron en torno a los cómics siguen estando relacionados con los debates sobre la cultura popular versus alta cultura y a la división infantil/adulto. En principio, desde la semiótica y la teoría de la comunicación se estableció el cómic como medio de masas, como producto industrial y como parte de la cultura popular. Se creó un corpus de elementos que describían su estructura. Estos primeros estudios también trataron de mostrarlo como un lenguaje respetable buscando los préstamos que tomaba de otros medios reconocidos como el cine o la ilustración. Más adelante, los estudios se centraron en buscar la legitimación del lenguaje del cómic reivindicando lo opuesto: sus particularidades y su autonomía como lenguaje artístico, sus logros narrativos y expresivos.

Es principalmente desde la Academia desde donde se han estado produciendo los discursos que le han dado forma en las últimas décadas. Pero algunos autores y editores también van a teorizar sobre su oficio y van a coincidir con los académicos en la búsqueda de la legitimación, esta vez reivindicarán el valor de los cómics a través de crear obras que demostraban el potencial de los cómics como medio de expresión.

Puesto que era el carácter infantil que se asociaba al cómic el principal factor por el cual se los desacreditaba, el nuevo discurso en torno a la legitimación se centró en subrayar su potencial para ser un medio adulto. Los contenidos y las formas “infantiles” se asociaban a la simpleza, la superficialidad y la falta de seriedad. Eran cómicos, pueriles, desechables, fantasiosos, algo vergonzoso de leer llegada cierta edad. Por lo tanto, los cómics que se hicieron en ese momento para reivindicar el medio eran serios, trascendentes y complejos. Se deshicieron del formato por entregas, del humor, de la ficción y de la fantasía. Se decantaron, en su lugar, por tratar temáticas diferentes a las de ficción como temas sociales, históricos, periodísticos o autobiográficos. Incluso cambiaron el nombre de cómic a “novela gráfica”, reivindicándolo como una nueva forma de arte, ejemplo de que el cómic había alcanzado su madurez.

Esta nueva forma de arte tendrá sus pioneros y sus genios. Aquéllos que hacían gala de un virtuosismo en su técnica, o que rompieron con las limitaciones impuestas al medio en su momento, los que exploraron nuevas temáticas, nuevos formatos y los que tienen un estilo y un trazo característico y magistral. Estos autores estaban al cargo de todos los aspectos de la creación de la obra (cosa inusual en la industria del cómic americano). Se diferenciará a este tipo de historietas del resto llamándolas “cómic de autor”.

Con dificultad ante las resistencias de las diferentes disciplinas como la Historia del Arte, de forma muy lenta, los discursos de varios autores, críticos y académicos consiguieron que se diese visibilidad a estas obras en espacios en los que habían sido rechazadas hasta el momento. Se abrieron galerías y salas de museo para exponer a los autores consagrados, se crearon galardones del mundo de la cultura, se les dedicó espacio en las librerías generalistas y en los medios de

comunicación. Pasaron de estar en los márgenes del arte a ser aceptados (pero no sin reticencias). El proceso de legitimación consiguió que se empleasen cómics como material escolar en algunas asignaturas, que se impartiesen clases en torno a la narración gráfica, que se dedicase a este tipo de obras reseñas en las secciones culturales de los principales periódicos, así como ensayos, investigaciones y congresos.

En cuanto al cómic autobiográfico, se va a situar su origen en el cómic *underground* americano. Este período se va a considerar en varios estudios como un momento importante para la historia de los cómics por haber conseguido que se volcasen temáticas nuevas, facilitando así su transición a una etapa de madurez. Hemos podido apreciar en varios artículos consultados de finales del año 2000, que la distinción entre ficción y no ficción sigue implicando en estos discursos la supremacía del primer género frente al segundo. Respecto a los saberes involucrados en dar forma al cómic autobiográfico, hoy en día existe toda una línea de estudios centrada en los cómics autobiográficos recurriendo a menudo a diferentes disciplinas (lingüística, filosofía, pedagogía, psicología, literatura, semiótica, narratología, historia, periodismo y un largo etcétera). Se estudiará en estos cómics el tratamiento de la memoria, la identidad, la autorrepresentación y el trauma, entre otros temas.

En la segunda parte de la investigación hemos querido dirigirle a nuestro tema preguntas diferentes, como por ejemplo: ¿Dentro de qué forma cultural se inscriben estos cómics en tanto que cómics autobiográficos? Hemos querido verlos como parte de la tradición occidental de la escritura de uno mismo ligada a la noción del cuidado de uno mismo, que incluía unas técnicas y unas prácticas concretas. Foucault comenta que esta noción del cuidado de uno mismo, se ha ido transformando a lo largo de los siglos y ha alcanzado una de sus formas moralmente más restrictivas con la entrada del discurso religioso y más tarde, del psicoanalítico:

En Grecia “ocuparse de sí mismo” tiene siempre un sentido positivo. Pero, paradójicamente, a partir de esta premisa se elaboraron las morales más austeras, más restrictivas de occidente. No hay que

atribuirlas al cristianismo sino a los primeros siglos antes de nuestra era. Este preocuparse de sí ha sido retomado y reelaborado por el principio de decir la verdad, al que debemos enfrentarnos con valentía. Cómo han sido combinados el objetivo de una belleza de la existencia con la verdadera vida. El arte de la existencia y el discurso verdadero: existencia bella y verdadera vida. Decir la verdad sobre sí, sobre los demás, a los demás y a uno mismo³²⁵.

La cuestión del cuidado de uno mismo se va a desplazar a la cuestión de la relación del sujeto con la verdad. Foucault se ha interesado por estudiar aquellos procedimientos o actos rituales por medio de los cuales un sujeto quedaba ligado a una verdad. La autobiografía es, en su opinión, parte de una forma cultural determinada con sus rasgos particulares, sujeta a un momento y a un lugar, no se trata de algo necesario o universal. En palabras de Foucault, la relación que el sujeto va a establecer consigo mismo en occidente es una relación de conocimiento.

El cómic de Justin Green, por los temas que aborda, nos ha permitido usarlo para ilustrar algunas de las tecnologías de uno mismo que describe Foucault. El discurso confesional de la obra de Green reúne tanto rasgos de la tradición cristiana como del discurso psicoanalítico que emerge con las ciencias humanas en una sociedad disciplinaria. El personaje Binky Brown ejerce una auto-vigilancia de sus pensamientos y fantasías en busca de la concupiscencia. También ejerce sobre sí castigos por su condición de pecador y prácticas divisorias (será, al mismo tiempo el niño más piadoso, el número uno de la clase de religión y el pecador que es capaz de profanar la sagrada imagen de la virgen con erecciones y pensamientos innombrables).

Vemos a Binky viviendo su infancia bajo la disciplina del colegio de monjas, en sus visitas al confesionario y, más tarde, lo vemos también en el momento en el que abandona su fe. En su juventud lo vemos iniciando un proceso de auto-exploración (a través de probar diferentes drogas o profundizar en saberes como la literatura, la astronomía o la meditación), en la búsqueda de una transformación.

325 Declaraciones de Michel Foucault extraídas del documental *Michel Foucault par lui-même* (Calderon, 2003).

Constantemente se nos está remitiendo a las ansias que el protagonista tiene por transformarse, por deshacerse de esos rayos de pecado que le acompañan y que ni siquiera renunciando a su fe consiguió hacerlos desaparecer. La relación de conocimiento que establece consigo mismo y los rituales que realiza se pueden poner en relación con la antigua tradición de la *epiméleia heautoû* (o “cuidado de uno mismo”), así como con el tipo de poder que Foucault denomina “anatómo-política”, que fuerzan al protagonista a realizar unos rituales para buscar una transformación y purificación, primero del pecado y, más tarde, de la neurosis.

En esta relación de conocimiento que establece consigo mismo, el cómic se convierte en una forma más de autoexploración de su verdad personal, una técnica para producirse a sí mismo. Es también el ritual de *exomologésis* que aspira a liberarlo de su sufrimiento o la carcajada que consigue hacerle distanciarse del dramatismo.

Tras descartar la catarsis del cómic como un ritual que fuese a tener efectos performativos, Green cuenta en la confesión que da inicio a la historia que su motivación última era la de entretener y, sobre todo, la de comunicar: gritar la voz del marginado, del diferente, del neurótico, para que la oigan otros en su misma condición. Va a confrontar su neurosis de una forma analítica, la va a narrar, va a buscar nexos causales entre los acontecimientos, que dibuja a modo de viñetas circulares conectadas entre sí. Va a crear sensogramas que buscan plasmar sus reacciones corporales y la angustia que le provocan, combinándolo al mismo tiempo con una mirada irónica y cómica de sí mismo.

En este cómic podemos ver un ejemplo de cómo la experiencia de nosotros mismos puede determinarse en función de las verdades que rijan en el momento que nos ha tocado vivir. La experiencia de nosotros, como decía Butler (2009:37), es una experiencia normalizada porque aparecerá al entrar en relación diferentes dispositivos y regímenes de verdad, pero también advertía que el sujeto no es un mero efecto de la norma sino que existe un espacio que nos permite reflexionar sobre los modos en los que nos decimos y nos experimentamos, sobre el “precio” que pagamos al decir la verdad de nosotros mismos.

6. Bibliografía.

- Acocella Marchetto, M. (2007). *Cancer Vixen: mi lucha contra el cáncer*. Barcelona: Ediciones B.
- Alary, V., Corrado, D., & Mitaine, B. (2015). *Autobio-graphismes: bande dessinée et représentation de soi*. Ginebra: Georg.
- Alemán, J. (2000). *Lacan en la razón posmoderna*. Málaga: Miguel Gómez Ediciones.
- Altarriba, A. & Kim. (2009). *El arte de volar*. Alicante: Edicions de Ponent.
- Aragüés Estragués, J. M., & Ezquerro Gómez, J. (2014). *De Heidegger al postestructuralismo. Panorama de la ontología y antropología contemporáneas*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- Arroyo Redondo, S. (2012). *Formas híbridas de narrativa: Reflexiones sobre el cómic autobiográfico*. *Escritura e Imagen*, 8.
- B. Weide, R. (Director). (1998). *Lenny Bruce: Swear to tell the truth*. Estados Unidos: HBO Documentary & Whyaduck Productions.

Barbieri, D. (1993). *Los lenguajes del cómic*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Barrero, M. (2008). *La novela gráfica. Perversión genérica de una etiqueta editorial*. Recuperado a partir de https://www.academia.edu/3600773/La_novela_gr%C3%A1fica._Perversi%C3%B3n_gen%C3%A9rica_de_una_etiqueta_editorial

Barthes, R. (1994). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Beatty, B. (2005). *Fredric Wertham and the Critique of Mass Culture*. Misisipi: University Press of Mississippi.

—. (2007). *Unpopular Culture: Transforming the European Comic Book in the 1990s*. Toronto: University of Toronto Press.

—. (2012). *Comics Versus Art*. Toronto: University of Toronto Press.

Beauchard, D. (2009). *Epiléptico: La Ascensión del Gran Mal*. Madrid: Ediciones Sinsentido.

Bechdel, A. (2012). *Fun home: Una familia tragicómica*. Barcelona: Random House Mondadori.

Bray, G. (11/06/13). Justin Green talks about graphic novel “Binky Brown”. Amadora, Portugal, 2012 [Archivo de vídeo]. Obtenido de <https://www.youtube.com/watch?v=bcUy7GheBoY>

Butler, J. (2009). *Dar cuenta de sí mismo*. Madrid: Amorrortu Editores España SL.

Burkhart, G. J. (1986). *A cicle of outrage. America's reaction to the juvenile delinquent in the 1950s*. Nueva York: Oxford University Press.

Calderon, P. (Director). (2003). *Michel Foucault par lui-même*. Francia: ARTE France & BFC Productions.

Campbell, E. (2006). *The fate of the artist*. Nueva York: First Second.

- Chute, H. L. (2010). *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. Nueva York: Columbia University Press.
- Chute, H. L., & DeKoven, M. (2007). Introduction: Graphic Narrative. *MFS Modern Fiction Studies*, 52(4), 767–782. <https://doi.org/10.1353/mfs.2007.0002>
- Coville, J. *Seduction of the Innocent and the Attack on Comic Books*. Recuperado el 2 de octubre de 2016, a partir de: http://www.psu.edu/dept/inart10_110/inart10/cmbk4cca.html
- Crist, J. (1948). *Horror in the Nursery*. *Collier's*.
- Croci, D. (2014). Subverting Big Brother, reinscribing the self: appropriation and subjectivity in A. Moore and D. Lloyd's *V for Vendetta*. En *3rd International Conference: The Graphic Novel, Mansfield College, Oxford, September* (pp. 3–5).
- Crumb, R. (1999). *El Gato Fritz. Obras completas de Robert Crumb* (5). Barcelona: Ediciones La Cúpula.
- Cunarro, L., & Finol, J. E. (2013). Semiótica del cómic: códigos y convenciones. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (22), Universidad de Zulia (Venezuela), pp. 267–290.
- Debord, G. (2002). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1977). *Rizoma*. Valencia: Pre-Textos.
- Deleuze, G., & Morey, M. (1987). *Foucault*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Descartes, R. (1987). *Discurso del método*. San Juan: La Editorial, Universidad de Puerto Rico.
- Díaz de Guereñu, J. M. (2014). *Hacia un cómic de autor: A propósito de Arrugas y otras novelas gráficas*. Bilbao: Universidad de Deusto.
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Editorial Lumen.

- Edwards, N., Hubbell, A. L., & Miller, A. (2011). *Textual and Visual Selves*. Estados Unidos: University of Nebraska Press.
- Eisner, W. (1998) *La narración Gráfica*. Barcelona: Norma Editorial.
- (2003). *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona: Norma Editorial.
- (2007). *Contrato con Dios*. Barcelona: Norma Editorial.
- El Refaie, E. (2010). Visual modality versus authenticity: the example of autobiographical comics. *Visual Studies*, 25(2), 162-174.
- (2011). «The narrative functions of metaphor in autobiographical comics», (Cardiff University). Notas extraídas de la conferencia impartida en el *First International Conference of comics and graphic novels. Sites of visual and textual innovation*, Instituto Franklin-UAH (Alcalá de Henares, noviembre de 2011).
- (2012). *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*. Misisipi: Univ. Press of Mississippi.
- Ellsworth, W. (1949). Violence in the Comics - Reader's Letters. *Comentary*, 9.
- Escolar, C. (2004). Pensar en/con Foucault. *Cinta de Moebio: Revista Electrónica de Epistemología de Ciencias Sociales*, (20).
- Farina, C. (2005). *Arte, cuerpo y subjetividad. Estética de la formación y la pedagogía de las afecciones*. Departament de Teoria i Història de l'Educació, Universitat de Barcelona.
- Foucault, M. (1976). *Historia de la locura en la época clásica. 1*. Fondo de Cultura Económica.
- (1988). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- (1990). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós Ibérica.

- . (2002). *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
 - . (2004). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets Editores.
 - . (2009a). *La arqueología del saber*. Madrid: Siglo Veintiuno Ediciones.
 - . (2009b). *Historia de la sexualidad. 1, La voluntad de saber*. México: Siglo Veintiuno Ediciones.
 - . (2009c). *Historia de la sexualidad. 2, El uso de los placeres*. Madrid: Siglo Veintiuno Ediciones.
 - . (2010). *Historia de la sexualidad. 3, La inquietud de sí*. México: Siglo Veintiuno Ediciones.
 - . (2012a). *Un peligro que seduce*. Cuatro.
 - . (2012b). *La hermenéutica del sujeto. Curso en el Collège de France (1981-1982)*. México: Fondo de Cultura Económica.
 - . (2013). *Obras esenciales*. Grupo Planeta (GBS).
- Freud, S. (1992). *Obras completas*, vol.10. Buenos Aires: Amorrortu editores. (Obra original publicada en 1909).
- García, S. (2014). *La Novela Gráfica*. Bilbao: Astiberri Ediciones.
- Gardner, J. (2008). *Autography's Biography, 1972–2007*. *Biography*, 31, Biographical Research Center.
- Gasca, L., & Gubern, R. (1988). *El discurso del cómic*. Madrid: Cátedra.
- Gómez Salamanca, D. (2013). *Tebeo, cómic y novela gráfica: La influencia de la novela gráfica en la industria del cómic en España*. Tesis doctoral (dirigida por Dr. Josep Rom Rodríguez), Universitat Ramon Llull, Facultat de Comunicació Blanquerna, Barcelona.

- Gómez, C. «Post-diseño, el análisis crítico del discurso visual», conferencia realizada en el Auditorium de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo de la Universidad de Chile, 2002.
- Green, J. (1995). *Binky Brown Sampler*. Florida, San Francisco: Last Gasp.
- . (2011). *Binky Brown conoce a la Virgen María*. Barcelona: Ediciones La Cúpula.
- Groensteen, T. (2013). *Comics and Narrative*. Jackson: Univ. Press of Mississippi.
- Gubern, R. (1972). *El lenguaje de los cómics*. Barcelona: Península.
- Hajdu, D. (2008). *The Ten-Cent Plague: The Great Comic-Book Scare and How It Changed America*. Nueva York: Macmillan.
- Harvey, R. C. (1996). *The Art of the Comic Book: An Aesthetic History*. Univ. Press of Mississippi.
- Heller, S. (2014). *Design Literacy: Understanding Graphic Design*. Nueva York: Skyhorse Publishing, Inc.
- Hoashi, L. (2007). Fluency in Form. A survey of the graphic memoir. *The Missouri review*, 159-174.
- Hoffman, E., & Grace, D. (2015). *Seth: Conversations*. Misisipi: Univ. Press of Mississippi.
- Jacobs, D. (2008). Multimodal Constructions of Self: Autobiographical Comics and the Case of Joe Matt's Peepshow. *Biography*, 31(1), 59-84. <https://doi.org/10.1353/bio.0.0007>
- Jones, G. (2005). *Men of Tomorrow: Geeks, Gangsters, and the Birth of the Comic Book*. Nueva York: Basic Books.
- Jordana, E. (2013). Foucault: la escritura como experiencia de transformación. *Rivista di filosofia Lo Sguardo* n. 11, pp. 199-211.

- Kendall, G., & Wickham, G. (2003). *Using Foucault's Methods*. Gran Bretaña: SAGE.
- Largo, G. En la muerte de Will Eisner, *Cultura*, Jueves 6 de enero de 2005.
- Lejeune, P. (1991). El pacto autobiográfico. *Anthropos: Boletín de información y documentación*, número extra 29, pp. 47-62.
- Lévi-Strauss, C. (1987). *Antropología estructural: mito, sociedad, humanidades*. Madrid: Siglo Veintiuno Ediciones.
- López, M.G. (s.f.) De la arqueología de las ciencias humanas a la arqueología del saber, Foucault innovador. *Serie Pensamiento*. Recuperado 1 de febrero de 2017, a partir de <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/021/foucault.htm>
- Luppi, J. P. (2010). La nada del yo que soy. Desestabilizaciones de la autobiografía en la teoría literaria hacia fines de los '70. *Enfoques* 22 (1), pp. 5-14.
- deMan, P. (1991). Autobiography as De-facemnt. *Anthropos: Boletín de información y documentación*, número Extra 29, pp. 113-118.
- Mann, R. (Director). (1988). *Comic Book Confidential*. Canada y Estados Unidos: Sphinx Productions.
- McCloud, S. (1994). *Understanding comics. The invisible art*. Nueva York: Harper Collins.
- . (1995). *Cómo se hace un cómic. El arte invisible*. Ediciones B, Barcelona, 1995. (*Understanding Comics: The Invisible Art*. Harper Collins, New York, 1993).
- . (2001). *La revolución de los cómics*. Barcelona: Norma Editorial.
- . (2007). *Hacer cómics. Secretos narrativos del cómic, el manga y la novela gráfica*. Bilbao: Astiberri Ediciones.

McLuhan, M. (2003). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Berkeley: Gingko Press.

Miller, A. (2007). *Reading Bande Dessinée: Critical Approaches to French-language Comic Strip*. Bristol: Intellect Books.

Morgan, H. (2010) Notas para el curso para École Européenne Supérieure de l'image de Angoulême (Master 1. Module: Le Roman Graphique).

Muhlen, N. (1949). Comic Books and Other Horrors - Prep School for Totalitarian Society?. *Comentary*, 7.

—. (1949). Violence in the Comics - Reader's Letters. *Comentary*, 8.

Nicholls, D. A. (2009). *Putting Foucault to work: an approach to the practical application of Foucault's methodological imperatives*. ResearchGate, 1(1). Recuperado a partir de:

https://www.researchgate.net/publication/26645040_Putting_Foucault_to_work_an_approach_to_the_practical_application_of_Foucault's_methodological_imperatives

Nietzsche, F. W. (2006). *Segunda consideración intempestiva: sobre la utilidad y los inconvenientes de la historia para la vida*. Buenos Aires: Libros del Zorzal.

—. (2016). *La gaya ciencia*. Friedrich Nietzsche.

Ohanian, B. I. (2012). Dispositivo de gobierno, memoria y subjetividad: Un abordaje posible. *Aletheia: Revista de la Maestría en Historia y Memoria de la FaHCE*, 2(4), 10-18.

Pérez, Fernández, F. (2009). Psiquiatría y censura en el cómic estadounidense: Fredric Wertham y la seducción del inocente. *Revista de historia de la psicología*, 30(2), 301-310. Publicacions de la Universitat de València.

Quintanas, A. (2011). Higienismo y medicina social: poderes de normalización y formas de sujeción de las clases populares. *Isegoría*, (44), 273–284.

Randall, J. (18 de diciembre de 2007). “The Goblin Meets Binky Brown Who Met The Holy Virgin Mary”, *The Goblin Magazine Archives*.

<http://sonic.net/~goblin/Just.htm>

[Comprobado el 06-11-2012]

Rosenkranz, P. (2008). *Rebel Visions. The underground comix revolution, 1963-1975*. Seattle (Washington): Fantagraphics Books.

Rossi, J. (2016). *Culturing Fear: Mothers, Magazines, and the Discourse of Disease*. *The Journal of Popular Culture*, 49(4), 759-779. <http://doi.org/10.1111/jpcu.12437>

Sabin, R. (2001). *Comics, comix & graphic novels: a history of comic art*. Phaidon.

—. (2013). *Adult Comics*. Londres: Routledge.

Satrapi, M. (2007). *Persépolis*. Barcelona: Norma Editorial.

Seth. (2009). *La vida es buena si no te rindes*. Madrid: Ediciones Sinsentido.

Sossa Rojas, A. (2011). Análisis desde Michel Foucault referentes al cuerpo, la belleza física y el consumo: *Polis* [En línea]. *Revista Latinoamericana*, (28). Puesto en línea el 15 abril 2012. Recuperado a partir de <http://polis.revues.org/1417>

Spiegelman, A. (2007). *Maus: relato de un superviviente*. Barcelona: Ramdon House Mondadori.

—. (2012). *MetaMaus*. Barcelona: Literatura Random House.

Thompson, C. (2004). *Blankets: una novela gráfica de Craig Thompson*. Bilbao: Astiberri Ediciones.

Töpffer, R. Monsieur Crépin. (2012) *Monsieur Pencil: dos historias en imágenes*. El Nadir: Valencia.

Topuzian, M. (2003). Paul de Man: ¿la imposibilidad de la autobiografía? *Anclajes*, 7 (7), 8.

Trabado Cabado, J. M. (2006). La novela gráfica: formas de dibujar la soledad. *Estudios humanísticos. Filología*, (28), Universidad de León, pp. 221-244.

—. (2012). Construcción narrativa e identidad gráfica en el cómic autobiográfico: retratos del artista como joven dibujante. *RILCE: Revista de filología hispánica*, 28(1), 223-256.

Tremblay-Gaudette, G. (2013). «Comics versus Art.» *Bart Beaty. Image & Narrative*, 14(1), 154-156.

Yancán, D. (2009). «Psicología y Filosofía». *Entrevista a Michel Foucault. (1965)*. Recuperado a partir de <http://reconstruyendoelpensamiento.blogspot.com.es/2009/04/psicologia-y-filosofia-entrevista.html>

Yoshitaka Kiyama, H. (2015). *El manga de los 4 inmigrantes*. Valencia: El Nadir.

VV. AA. (1974). *The apex treasury of underground comics*. London: Omnibus Press,

VV. AA. (1981) *The apex treasury of underground comics*. London: Omnibus Press,

VV. AA. (1996). The Psychopathology of Comic Books. *American Journal of Psychotherapy*, 50 (4).

VV. AA. (2013). *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*. Madrid: Errata Naturae Editores.

- Varillas, R. (2009). *La arquitectura de las viñetas. Texto y discurso en el cómic*. Sevilla: Viaje a Bizancio Ediciones.
- Ware, C. (2004). *Jimmy Corrigan: el chico más listo del mundo*. Barcelona: Planeta de Agostini.
- Wertham, F. (29 de mayo de 1948). Comics...very funny. *The Saturday Review of Literature*.
- . (1972). *Seduction of the innocent*. New York (Toronto): Rinehart.
- Wright, B. W. (2003). *Comic Book Nation: The Transformation of Youth Culture in America*. JHU Press, p. 89.
- Wymann, A. (2010). *Dr Fredric Wertham's Crusade against Comic Books - Part One - the 1940s*. Recuperado el 24 de enero de 2017, a partir de <http://www.wymann.info/comics/025-Wertham1940s.html>
- Zwigoff T. (Director). (1995). *Crumb*. Estados Unidos: Superior Pictures.

