

temas

Memorias en viñetas

Archivos en los cómics y cómics en los archivos

SAMUEL CARRILLO FUMERO





Cómics, tebeos, historietas, novelas gráficas, colorines, monitos, muñequitos y algunos más son vocablos usados en el mundo de habla hispana para denominar lo mismo: una narración en la que imagen y texto son complementarios; una no se entiende sin el otro (aunque en el fondo, no es tan sencillo porque hay cómics sin texto).

El origen del cómic, como el de casi todo, es asunto controvertido y los estudiosos del medio no se ponen de acuerdo ni en el dónde, ni en el cuándo, ni en el quién. Algunos, incluso se remontan a las pinturas rupestres de Lascaux a la búsqueda de precursores. Para no divagar en exceso, digamos que, últimamente, hay cierto acuerdo en que fue el suizo Rodolphe Töpffer quien, en las décadas de los 30 y 40 del siglo XIX, dio carta de naturaleza a este invento con obras como *Les Amours de monsieur Vieux Bois* (1837), *Histoire de monsieur Jabot* (1833) y *Monsieur Pencil* (1840).

Sin embargo, la transformación del cómic en medio de comunicación de masas ocurre en Estados Unidos entre finales del siglo XIX y principios del XX. Los propietarios de los grandes diarios empiezan a incluir tiras cómicas diarias y semanales, e inmediatamente

reparan en cuánto influyen en las ventas de sus medios. Tanto, que las ofertas y las malas artes para conseguir a los mejores historietistas no tienen nada que envidiar a las que se dan hoy entre los clubes de fútbol por los Mesis o Cristiano Ronaldos de turno. Bien considerados, bien remunerados y con relativa libertad creativa, autores como Rudolph

Dirks, Winsor McCay, E. C. Segar y George Herriman se lanzan a experimentar y logran obras de gran calidad visual y narrativa.

Posteriormente, en los años 30, aparece un nuevo formato también en EE UU, el *comic-book* (el conocido cómic de grapas). Vinculado a editoriales de literatura pulp, sus historias de superhéroes y de literatura popular tienen un nivel narrativo y visual más modesto, pero se convierten en un fenómeno editorial de gran difusión.

Mientras tanto, en Europa las revistas infantiles tienen cada vez más ilustraciones y menos texto; y los cómics van desplazando poco a poco a la literatura. Nacen entonces personajes como Tintín (1929) y Spirou (1938) que la industria editorial franco-belga explotará mediante la publicación de libros que recopilan sus aventuras completas, los conocidos álbumes. Tras la Segunda Guerra Mundial se produce un boom de nuevos y populares





META MAUS

A LOOK
INSIDE
A MODERN
CLASSIC,
MAUS

art spiegelman



personajes entre los que destacan Blake y Mortimer (1946), Lucky Luke (1946), Los Pitufos (1958) y Astérix y Obélix (1959).

Como reacción al agotamiento de los productos de la industria editorial, en los años 60- 70 del pasado siglo se abre un período de renovación con la aparición de nuevos temas, nuevos personajes, nuevos estilos visuales, nuevos formatos (véanse los fanzines o las revistas de cómics para adultos) y nuevas formas de trabajar que afectan a autores noveles y a veteranos como Robert Crumb, Guido Crepax, H. G. Oesterheld, Moebius, Milo Manara y Hugo Pratt.

Por último, en el cambio de siglo surge un nuevo formato, lo que se ha denominado novela gráfica, que va a transformar el medio. Los autores ya

no tienen cortapisas con la extensión de sus historias, ni con su temática, ni con su estilo visual. Se conciben como obras literarias y las editoriales no especializadas en cómics empiezan a incluirlos en sus catálogos. Así se amplía el espectro de temas y de enfoques: historias autobiográficas y costumbristas como las de Lewis Trondheim o Marjane Satrapi, el periodismo en viñetas de Joe Sacco, los libros de viajes de Guy Delisle o Nicholas Wilde, los tratamientos históricos de Art Spiegelman y de David B y Jean-Pierre Filiu o los ensayos sobre cómic de Scott McCloud o sobre economía de Michael Goodwin y Dan E. Burr. También es importante señalar la consolidación de un círculo académico en torno al mundo del cómic (sobre todo



en instituciones anglosajonas) que incluye programas de estudios universitarios, congresos, revistas académicas y monografías especializadas.

En estas breves pinceladas sobre la historia del cómic hemos hecho hincapié en algunos aspectos que resultan útiles para comprender su relación con los archivos: la larga historia del medio, más de un siglo; la amplia variedad de temas y enfoques que trata; su imbricación dentro de la industria editorial; las inquietudes artísticas de buena parte de sus autores y la existencia de un nutrido grupo de investigadores que demandan cada vez más fuentes de información.

A través de todo esto, podemos llegar a definir tres enfoques para afrontar la relación entre archivos y cómics: autores de cómic vinculados al mundo de los archivos, imagen que se da de archivos y de archiveros en los cómics y, por último, los cómics en los archivos.

En primer lugar, la relación de los autores de cómic con los archivos podría parecer inexistente. Sin embargo, no es así.

Por un lado, dibujantes y guionistas utilizan documentos de archivo para sacar adelante obras de tipo histórico como Jacques Tardi en sus trabajos sobre la Primera Guerra Mundial o sobre la Comuna de París, o el ya citado Art Spiegelman en *Maus* (1986-1991), donde recurre tanto a fuentes orales como a material de archivo para reconstruir las vivencias de sus padres como judíos en la Alemania nazi, proceso que él mismo analiza en *MetaMaus* (2011). Pero también los autores de historietas de corte biográfico como *Dublinés* (2011) que realizó Alfonso Zapico sobre James Joyce, y autobiográfico como *Piel color miel* (2007-2013) donde Jun Jung-Sik cuenta su infancia (un niño coreano adoptado por una familia belga) los necesitan en su trabajo de docu-

mentación. Este último llega a incluir una transcripción de su ficha de adopción, así como un postfacio donde comenta algunos pormenores del proceso de creación de su libro.

Por otro lado, está el caso, poco común pero significativo, de Harvey Pekar; vinculado profesionalmente tanto a los cómics como a los archivos. Pekar fue guionista de una serie de cómics autobiográficos titulada *American Splendor* (1976-2008). Considerado uno de los máximos exponentes del cómic underground y alternativo de los años 60-70 en EUA, tan alternativo que hasta el año 1991 se autoeditó toda su producción. También fue uno de los precursores del cómic autobiográfico y su influencia es indiscutible en muchos autores contemporáneos. Además, logró cierta fama a partir de 2003 cuando la adaptación al cine de *American Splendor* obtuvo premios en los festivales de Sundance y Cannes y una nominación a los Óscar. Pues bien, desde 1965 hasta 2001, año de su jubilación, fue auxiliar de archivo en el Hospital para Veteranos Louis Stokes de Cleveland. Nunca quiso cambiar su empleo por otro, se adaptó a un trabajo que llegó a amar y que le ayudó a vivir sin demasiados agobios durante treinta y seis años, mientras escribía y publicaba su obra historietística, en la cual describe algunos episodios acontecidos en su trabajo en el archivo. Una pesadilla que se muerde la cola.

En segundo lugar, la imagen que se da de los archivos y de la figura de los archiveros en los cómics ha sido poco estudiada, en comparación a la reflejada en otros medios como la literatura o el cine. Sin embargo, no hace falta rebuscar mucho para encontrar unas cuantas obras en las que asoman archivos, archiveros o documentos por algún lado. Pongamos algunos ejemplos:

- Sobre archiveros: el extraño archivero-investigador que protagoniza el álbum de François Schuiten y Benoît Peeters *El archivista* (2ª ed. rev. 2000) o el eficiente archivero (en realidad sus funciones parecen las de un bibliotecario) del diario *Daily Mail* que ayuda a uno de los protagonistas de *La Marca Amarilla* (1956) de E. P. Jacobs.

- Sobre archivos: el improbable de planchas originales de cómic dibujadas por los mejores artistas de todos los tiempos que describe el neozelandés Dylan Horrocks en *Hicksville* (1998) o el desordenado y sucio de una notaría recreado por el belga André Franquin en una de las aventuras de Spirou y Fantasio, titulada *La herencia* (1947).

- Sobre documentos: el valioso documento por el que Roberto Alcázar y Pedrín apalean a media China en *El documento secreto* (1960) de Eduardo Vañó y Federico Amorós o el pergamino que es la clave para encontrar el tesoro de Rackham el Rojo en los álbumes *El secreto del Unicornio* (1943) y *El tesoro del Rackham el Rojo* (1944) de Hergé.

Además, si ampliamos un poco la perspectiva podemos disfrutar de cómics que abordan algunas de las inquietudes de nuestra profesión. Cómics en los que se reflexiona sobre archivos, memoria y evidencias como el thriller de ciencia ficción *Pluto* (2003-2009) de Naoki Urasawa, en un futuro en el que las inteligencias artificiales tienen derecho de ciudadanía y su memoria se considera un documento de prueba, una evidencia; o en los que la transparencia y el acceso a los documentos (tan de moda últimamente) tiene un papel relevante en la trama como en *El negocio de los negocios* (2009-2011) de Denis Robert y Laurent Astier, donde se denuncia el oscurantismo de los paraísos fiscales.

En tercer y último lugar, a nivel profesional nos preguntamos en qué medida se han conservado fondos de archivo relacionados con este medio en España. Sin ser exhaustivos, podríamos mencionar:

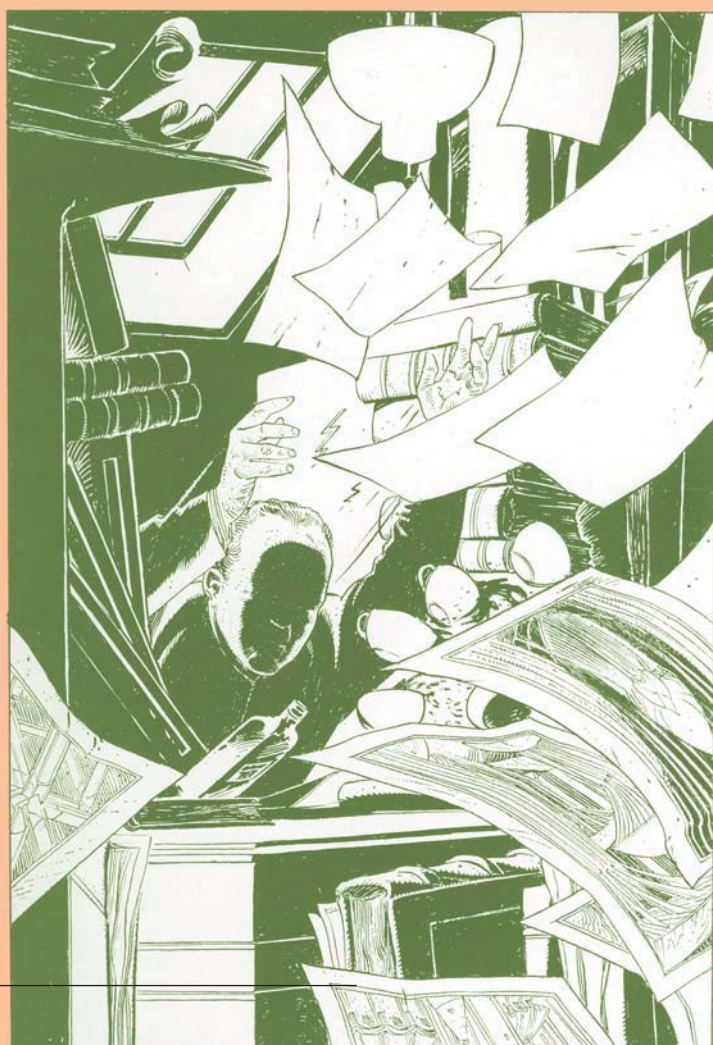
- Por la propia dinámica de la producción editorial, los archivos personales de los propios autores y los archivos de empresas editoriales, de agencias de representación de historietistas y de imprentas.

- También habría que contar, para los cómics editados antes de 1977, con las series correspondientes a los órganos de censura conservadas en el Archivo General de la Administración.

- Tampoco habría que descuidar los archivos personales de estudiosos y coleccionistas.

- Por último, los custodiados en archivos de titularidad pública referidos a las convocatorias de premios, los salones del cómic, a labores editoriales de las administraciones públicas etc.

Sabemos que, mal que bien, se conservan los fondos de titularidad pública, por ejemplo, los citados del Archivo General de la Administración han sido utilizados por Vicent Sanchís para sus estudios *Franco contra Flash Gordon* (2009) y *Tebeos mutilados* (2010). Sin embargo, los fondos de titularidad privada, tanto personales como de empresas, han corrido peor suerte por variados motivos: escaso interés hasta los años 80 de los autores y de las editoriales por conservar su patrimonio documental, desaparición de muchas de las grandes editoras de tebeos, pobre consideración cultural del cómic hasta hace dos décadas, nulo interés de las instituciones públicas y del mundo académico y una legislación que no protege el patrimonio documental de titularidad privada. Parece el momento de unir fuerzas entre los interesados por el patrimonio





documental del tebeo, para hacer una labor de concienciación y de recuperación de fondos, y también para no perder los que se están generando en estos momentos.

Como hemos visto, el mundo del cómic es más rico y sus relaciones con la Archivística son más estrechas de lo que parecían. ¡Todavía nos queda mucho por descubrir! ■