

# LAS APORTACIONES FRANCESAS A LA RENOVACION DEL COMIC

por Antonio ALTARRIBA

Universidad del País Vasco

## El llamado «fenómeno» del cómic

Reivindicar hoy en día la importancia del cómic es ya una tarea inútil. Este género ha conseguido reiteradamente en los últimos años ese ambiguo título de «fenómeno» concedido a manifestaciones, movimientos o personajes cuyas causas y/o efectos están demasiado vivos para ser analizados con precisión, y sobre los cuales las valoraciones definitivas quedan en suspenso hasta que el tiempo decante evoluciones y posturas al respecto. Hablar de «fenómeno» en éste o en cualquier otro caso implica, de acuerdo con la etimología del término, una percepción del hecho en su apariencia externa. La opinión pública en la actualidad encaja los efectos de un movimiento generado en torno a este medio expresivo, comprueba la polvareda que levanta pero no llega a distinguir, por lo menos con unanimidad, las características del objeto que la provoca. Hay por lo tanto un reconocimiento generalizado de su importancia por una parte y por otra una importante discusión sobre el alcance y la situación de esta importancia.

Mientras que algunos ven en el cómic un medio de comunicación de masas, otros lo consideran como forma particular de narración, medio de expresión con un lenguaje original o avatar de la imagen con unos valores estéticos. De igual manera cada uno le otorga una utilización. Desde cartilla de lectura en la que deletrear los fantasmas sociales del momento hasta género de experimentación gráfica o narrativa, material de numerosas aplicaciones pedagógicas o simple medio propicio a la evasión<sup>1</sup>. Y no pueden faltar las valoraciones, terreno particularmente conflictivo, instaladas en este caso ante la disyuntiva de entregar a este género el título de noveno arte o mantenerle en el coto de los subgéneros y de las formas inferiores dentro de la jerarquía que la propia denominación de «arte» conlleva. Pero, en cualquier caso, opiniones e intereses tan diversos.

---

(1) Con respecto a las distintas posibilidades de abordar el cómic, cfr. M. FERNANDEZ MENENDEZ: «La historieta como objeto de estudio» in *Estudios humanísticos*, n.º 2, León, 1980, pp. 21-37.

formulados desde distintas ópticas, argumentados con entusiasmo o con ponderación, vienen a apoyar esa irrefutable importancia del cómic.

El término fenómeno alude sobre todo a este torbellino de intereses, críticas y adhesiones. Pero si el cómic ha sido capaz de suscitar tales expectativas es debido en buena parte a su trayectoria francesa y fundamentalmente a la transcurrida en los últimos quince años. El auge conseguido en tan breve período le ha hecho trascender su tradicional área de influencia para convertirse en foco del que irradian formas estéticas, actitudes, comportamientos, vocablos y, por supuesto, los ríos de tinta necesarios para dar curso a las opiniones y diatribas a las que nos acabamos de referir. Para que un género cambie tan radicalmente y en tan corto espacio de tiempo en la consideración de la que es objeto, parece necesaria la intervención de factores capaces de acelerar la dinámica de su evolución. El análisis de estos factores y de las circunstancias históricas que los motivan es el objeto de este trabajo. De ellos dependen la recién estrenada proyección de este medio expresivo y se desprenden argumentos que, si no zanján definitivamente los debates existentes, aportan nuevas luces para situarlos con mayor rigor.

### El cuestionable protagonismo norteamericano

Resulta evidente que el revuelo creado en torno al cómic durante los últimos años, no está basado en la importancia cuantitativa del «fenómeno» tanto como en un cambio de actitud por parte del público y de la crítica con respecto al mismo. Las cifras de difusión del cómic no se han disparado recientemente ni tan siquiera han llegado a batir los records alcanzados durante los años treinta, cuarenta y cincuenta. En estas décadas los «syndicate»<sup>2</sup> obtienen una enorme rentabilidad a partir de la difusión mundial de sus producciones, pero apenas les corresponde responsabilidad, por lo menos directa, en la nueva toma en consideración producida a partir de los años sesenta.

No cabe duda de que en Estados Unidos se pone en funcionamiento el motor que asienta y potencia al género, pero la rápida inserción del mismo en la vida norteamericana y su consiguiente percepción como algo familiar, constituyen unos parámetros desde los cuales falta perspectiva para despertar la curiosidad de la que la opinión pública da muestras en la actualidad. Es necesario un punto de asombro para instaurar un discurso sobre el tema, para tomar conciencia de su importancia cultural y Estados Unidos, demasiado próximo a un producto que considera comercial y destinado a entretener, no está en condiciones de hacerlo. Hace falta, así lo prueban los hechos, un Atlántico de distancia para llegar a digresiones teóricas y a las consecuencias que de ellas se desprenden.

---

(2) Agencias de distribución norteamericanas.

La dimensión norteamericana del cómic pierde exclusividad desde este punto de vista y debe ser revisada a la luz de ésta y otras consideraciones, sobre todo la que concierne a sus orígenes. Hoy apenas resulta admisible la paternidad exclusivamente norteamericana que se atribuía al género. La reivindicación de los descubrimientos y aportaciones de figuras europeas del siglo XIX tales como R. Töpffer, W. Busch, Caran d'Ache, Apeles Mestres entre otras, cuestionan muy seriamente el papel que se ha intentado atribuir a R. F. Outcault como primer autor, «The yellow kid» como personaje pionero y 1895 como la fecha a partir de la cual se establece el cumpleaños del cómic<sup>3</sup>.

Los intentos de conceder al cómic un nacimiento puntual y una cuna estadounidense se justifican por la importancia otorgada a la inclusión en la prensa diaria de ilustraciones con pretensiones narrativas y/o la inmediata incorporación de los textos en el espacio figurativo. Estos hechos se producen efectivamente en Estados Unidos, sin embargo a nadie se le oculta que la entidad de un género no puede estar sustentada por componentes tan circunstanciales. Un género no surge mágicamente por la mera inclusión de unos ingredientes en un soporte determinado ni por la incorporación del discurso en la zona reservada al grafismo; su creación necesita progresivas, a menudo lentas aportaciones que le van haciendo adquirir las diferencias expresivas necesarias para la configuración de su personalidad y las características específicas que acotan su identidad. La tesis contraria, partidaria de fijar una fecha concreta en función de los criterios mencionados, tiende a primar el carácter de medio de comunicación de masas concediéndole una esencialidad hoy en día discutible.

Así pues al árbol norteamericano del cómic le faltan las raíces de los orígenes y la copa que alberga el revuelo de las opiniones y diatribas más recientes, pero indudablemente le corresponde el tronco. Quiere con esto decirse que, hechas las puntualizaciones necesarias en torno al origen y a los recientes ecos suscitados, es obligado reconocer al cómic estadounidense un papel fundamental, aunque no sea el de protagonista exclusivo. Estados Unidos no inventa el cómic con una decisión de Pulitzer o de Hearst y una creación de Outcault o de Dirks<sup>4</sup> ni tampoco las expectativas en torno al género que tanto ha cultivado y explotado. Por lo tanto, desde nuestro punto de vista, Estados Unidos no es responsable de la génesis ni de los epígonos aunque, sin su aportación en este terreno, la génesis perdería probablemente importancia por la falta de consecuencias y los epígonos no tendrían donde apoyarse.

(3) Algunos autores prefieren retrasar el evento a 1897, fecha de la aparición de «The Katzenjammer kids» de R. DIRKS, serie en la que junto los globos para los textos se encuentran ya incorporados otros elementos que han de ser definitivamente característicos del género.

(4) J. PULITZER es propietario del periódico «New York World» y R. HEARST del «New York Journal». Competidores entre sí albergarán y se disputarán las series de R. F. OUTCAULT y R. DIRKS, consideradas las primeras del género.

## Circunstancias y características de la producción francesa

Como acabamos de mencionar, la aportación norteamericana, a pesar de su internacionalización, deja a otras producciones unos importantes márgenes. Vamos a dar cuenta a continuación del que le corresponde a Francia y, aunque sea de manera apretada y sin afanes de exhaustividad, entraremos en títulos y fechas. Lo haremos no con una pretensión histórica sino con el fin de plantear unas referencias sobre las que reflexionar. Por lo tanto los datos que siguen tienen valor no tanto por sí mismos como por la relación que se establece entre ellos y sobre todo por las consecuencias que se desprenderán de sus peculiares características.

Las aportaciones francesas al cómic se inician, dejando aparte esporádicos y poco significativos antecedentes, en el siglo XIX. A lo largo del mismo se construye en toda Europa pero con particular arraigo en Francia, una tradición gráfica basada en la plasmación esquemática de la realidad que potencia la expresividad de la imagen y se destina a la reproducción impresa y posterior comercialización. De ella surge una buena parte de los recursos empleados por el cómic e incluso desemboca directamente en realizaciones muy anteriores al 1895 norteamericano y que apenas se diferencian de las propias de este género. Empezaremos aludiendo a la llamada «*magerie populaire*», que ya con anterioridad al siglo XIX y desde ciudades impresoras como Troyes, Toulouse, Lille, Chartres, Nancy, Cambrai, por citar las más importantes, cubren toda Francia de «*estampes*» de gran éxito popular. En ellas todavía no es detectable el esquematismo expresivo, pero su reproducción impresa y sus tendencias narrativas las ponen en relación con el objeto de nuestro estudio. Será la ciudad de Epinal la que, a principios del siglo XIX, obtenga el beneficio de una mayor repercusión en este terreno difundiendo fundamentalmente ilustraciones de las gestas napoleónicas. No tardarán en aparecer en este soporte breves historias ilustradas por 16 o 20 dibujos distribuidos dentro de una misma página en espacios cuadrados y que, de forma generalmente redundante, escenificarán el momento de la narración referido por el texto que les sirve de pie.

El siguiente eslabón lleva por nombre Rodolphe Töpffer (1799-1866), de expresión francesa, aunque de origen suizo (Ginebra), aficionado al dibujo y a la novela, combina estas inclinaciones resultando de ellas un interés por las posibilidades narrativas de la imagen. Comienza desde 1827 un trabajo en este sentido del que el cómic iba a heredar buena parte de los logros. Una investigación rigurosa es llevada a cabo por Töpffer a partir de un sistema continuado de contrastes entre sus relatos escritos y esos mismos relatos puestos en imágenes por él mismo. Esta disciplina le llevó a avanzar en las posibilidades expresivas del dibujo comprobando los momentos, situaciones y circunstancias que la imagen podía plasmar con eficacia. Los logros obtenidos por Töpffer en la expresividad caricatural, en la selección de tiempos a escenificar y de argumentos para desarrollar gráficamente, le

convierten en una figura única y aislada. A pesar del éxito por él obtenido<sup>5</sup> no se vio en su original forma narrativa unas posibilidades de explotación sistemática y continuada. Hoy en día importantes sectores de la crítica especializada reconocen en él una dosis de paternidad más importante que la que Norteamérica quiere atribuirse. Sin embargo, sus aportaciones constituyen un islote y las experiencias gráficas del siglo no siguen los derroteros propuestos por Töpffer, perdiendo así la oportunidad de constituir y estabilizar un género.

Para seguir la pista de los antecedentes directos del cómic se debe entrar en el campo de las revistas de ilustración, en donde el dibujo inicia un progresivo despojamiento con el fin de potenciar por medio de la caricatura los rasgos significativos. De esta manera se empieza a introducir arbitrariedad en lo analógico. Poniendo en práctica de forma más o menos creativa los tratados de fisonomía —Töpffer es autor de uno de ellos<sup>6</sup>— se manipulan, exageran y esquematizan facciones de personajes con el fin de darles un significado. La imagen empieza a admitir así una lectura y los rostros pueden ser interpretados en función de un carácter, albergan intenciones y posibilidades expresivas que sólo necesitan de ese desarrollo narrativo que las historietas dibujadas no tardarán en aportar para ponerse de manifiesto. En mayor o menor medida, por medio de ilustraciones aisladas o con una cierta continuidad narrativa, publicaciones como *La Caricature* (1830), *Le Charivari* (1832), ambos frutos de las inquietudes y aficiones gráficas de su fundador Philipon, *Le magasin pittoresque* (1833), *La vie parisienne* (1863), *Le chat noir* (1882), *L'illustration* (1884) componen una panorámica antológica de una serie de eslabones ininterrumpidos a lo largo del siglo XIX y que instauran, asientan y explotan sistemáticamente recursos de los que el cómic será heredero. Figuras como Doré, Grandville, Steinlen, Cham, Rivière, Caran d'Ache, Nadar, Fau y un amplio etcétera invierten talento y destreza en esta tarea. De aquí se desembocará directamente en el cómic tal y como hoy lo conocemos y entendemos. La existencia en Estados Unidos de revistas de estas mismas características tales como *Puck* (1877), *Judge* (1881), *Life* (1883) y el hecho de que los considerados pioneros del cómic, Outcault y Dirks entre ellos, hicieran en estas revistas sus primeras armas, corrobora la dependencia y la deuda del género que nos ocupa con estas manifestaciones.

Sin embargo no puede explicarse esta tradición gráfica francesa y sobre todo su entronque con el cómic sin hacer una muy especial referencia a la prensa dedicada a la infancia. La facilidad de asimilación, el aspecto convincente que lo referido adquiere a través de la realidad que el dibujo proporciona, en definitiva la funcionalidad de la imagen, hacen que la ilustración se preste a ser utilizada en las publicaciones infantiles. El tono moralizante, las intenciones pedagógicas que suelen revestir las revistas

(5) Sus principales obras «M. Vieuxbois», «Docteur Festus», «M. Cryptogame», «M. Pencil» obtuvieron el favor de su contemporáneos y las alabanzas del propio Goethe.

(6) *Essai de physiognomie*, publicado en 1845.

destinadas a este sector del público, hacen conveniente la utilización en ellas del dibujo. Así pues las narraciones ilustradas por medio de viñetas irán adquiriendo importancia en esta prensa que se convertirá en el principal soporte de este tipo de relatos. En este terreno encontramos en el siglo XIX títulos como *Le nouveau magasin des enfants* (1843), *Le magasin d'éducation et récréation* (1864), ambos editados por P. J. Hetzel, siempre interesado en los productos infantiles de este tipo. La editorial Hachette interviene igualmente en este campo con títulos como *Le journal de la jeunesse* (1873), *Mon journal* (1892) o *La semaine des enfants*, destinado a fusionar en 1876 con *Le magasin de l'éducation et récréation* de Hetzel. Existen otros títulos entre los que merece destacarse *Le petit français illustré*, editado por Armand Colin y dentro de él sobre todo un nombre, el de Christophe, autor de series de gran éxito<sup>7</sup> y hábil utilizador de los recursos gráficos. Esta es la situación en Francia, relativamente extensible al resto de Europa antes de la reivindicada fecha de 1895. Periodo por lo tanto de aportaciones en tratamientos del dibujo y en técnicas de presentación de la acción que constituyen un entramado de recursos que las consideradas series pioneras americanas se encuentran ya rodados y disponibles.

Para seguir la trayectoria de la producción francesa en este terreno durante el siglo XX y si se quiere desembocar en lo que hoy identificamos como cómic, debemos continuar por el sendero de las publicaciones infantiles. Sin perder de vista las inevitables interferencias e influencias de la prensa dibujada dirigida a los adultos, los soportes destinados a los niños se aproximan a la forma actual de los tebeos. J. Tallandier lanza *Le jeudi de la jeunesse* (1902), A. Fayard *Les belles images* (1903) y *La jeunesse illustrée* (1904), el tándem Gauthier-Languereau *La semaine de Suzette* en donde a partir de 1905 aparecerá Bécassine, uno de los personajes más populares de este período. Quienes consiguen establecer un pequeño imperio en este sector son los hermanos Offenstadt. A partir de su empresa «Société Parisienne d'Éditions» inundan el mercado: *L'illustré à 5 centimes pour la jeunesse et la famille* (1904), que se convierte rápidamente en *Le petit illustré*, *Fillette* (1909) dirigido a las niñas, *L'intrépide* (1910), *Cri-cri* (1911), *La jeune France* (1915) estimulando el espíritu patriótico de los niños de una nación en guerra y *L'épatant* (1908), su publicación de mayor éxito.

Todo este panorama editorial sigue utilizando las tradicionales estructuras de presentación de la trama por medio de ilustraciones apoyadas sobre un voluminoso texto al pie en el que se proporcionan todos los datos narrativos. Las redundancias entre texto e imagen son continuas puesto que no se pretende tanto relatar en imágenes como ilustrar abundantemente el relato. El dinamismo y la agilidad narrativa conseguidos en Estados Unidos ya en este período son ignorados en Francia y será necesario la aparición de la serie de A. Saint-Ogan «Zig et Puce» (1925), para encontrar un primer testimonio de un cómic francés moderno

(7) CRISTOPHE es autor sobre todo de «La famille Fenouillard» pero también de «Le sapeur Camember», «Le savant Cosinus», «Les malices de Plock et Plock».

utilizando los recursos y posibilidades ya desde hace tiempo de uso corriente en Estados Unidos y en el que la imagen, con los bocadillos incorporados, corre con la mayor parte de las responsabilidades narrativas.

Hasta los años treinta<sup>8</sup> no llegará a Francia la producción norteamericana, repleta de novedades y con claros afanes de conquista. Paul Winkler es el principal artífice de esta masiva invasión de las creaciones estadounidenses en expansión mundial en estos momentos gracias a la vitalidad de los «syndicate». *Le journal de Mickey* (1934) es el pionero al que le siguen *Jumbo* (1935), *Hurrah* (1935), *Robinson* (1936), *L'aventureux* (1936), *Hop-là* (1937), *Bilboquet* (1937), revistas a través de las cuales entran con gran éxito personajes de las series norteamericanas como Tarzán, Flash Gordon, Dick Tracy, Blondie, Mandrake, Superman, el príncipe Valiente, etc. El ingreso de estas series en el mercado francés se produce de manera espectacular. A la abundancia de color se unen los grandes formatos que superan a veces en más del doble las dimensiones convencionales del momento (18 × 24 generalmente) y por supuesto a la vistosidad de la presentación hay que añadir la novedad de los contenidos y la agilidad narrativa. El resultado no se hace esperar y la riada norteamericana hace naufragar las producciones autóctonas. La «Société Parisienne d'Éditions» de los hermanos Offendstadt, principal editora, intenta nadar en la corriente cambiando el nombre y el tamaño de sus publicaciones e incorporando en las mismas las series norteamericanas. Se lanza *Junior* (1936), *Cri-cri* se convierte en *Boum*, *Le petit illustré* en *L'as* y *L'intrépide* en *Hardi*. Todos estos intentos resultarán inútiles, Winkler barre el mercado de competidores y la producción autóctona, incapaz de hacer frente a los precios de los «syndicate» que gestionan un material ya amortizado en Estados Unidos y con mayor atractivo de cara al público, resulta seriamente podada<sup>9</sup>.

Tras el paréntesis de la guerra, la situación cambia notablemente. Francia entra en un período en el que la opinión pública se muestra desfavorable al cómic, basándose en unos presumibles nocivos efectos sobre la juventud de los contenidos a menudo violentos de los cómics. Esta nociva prensa que se concreta en la ley de 16 de julio de 1949, destinada a controlar estos productos, repercute desfavorablemente en la industria. La segunda parte de los cuarenta y los cincuenta habría sido una época de escaso interés de no difundirse durante la misma las producciones belgas que consolidan en estos años un prestigio y un vigor todavía no desmentido en la actualidad. La revista *Spirou*, creada por J. Dupuis en 1938, consigue a partir de 1946 su difusión en Francia y multiplica sus ventas. Igualmente la revista *Tintin*, creada en torno al personaje de Hergé nacido en 1929, enriquece este panorama. Surgida en 1946 a partir de un

(8) Existe algún antecedente, como la publicación de la serie de G. MCMANUS. «The Newlyweds» en *Nos loisirs*, suplemento de *Le petit parisien*, que aparece ya en 1909.

(9) Apenas destaca alguna figura aislada como la de R. PELLOS, que obtiene un importante éxito en 1937 con su serie «Futuropolis», aparecida en *Junior*.

proyecto de R. Leblanc, *Tintin* pasa a difundirse en Francia por Dargaud en 1949. Algunas otras publicaciones como *Le coq-hardi* de Marijac (1944), *Vaillant* (1945), apoyada por el partido comunista y convertida en *Pif-gadget* en 1967. *Le journal de Mickey*, una de las pocas supervivientes de los años treinta y muy pocas más forman un abanico editorial claramente inferior al existente antes de la guerra. Firmas como Fleurus, Bayard Presse, Artima luego Aredit, Les éditions de remparts, Sagédition, de orientación frecuentemente cristiana, se encargan de difundir entre los sectores juveniles numerosos títulos que resultan de escaso interés y pobres consecuencias.

Esta es la situación del cómic francés cuando, a finales de los años cincuenta (1959), aparece la revista *Pilote* que, a lo largo de su evolución en la década de los sesenta, cumplirá junto con *Hara-kiri* (1960) una importante labor renovadora, marcando así el inicio de una nueva etapa.

### Implicaciones y consecuencias de la trayectoria del cómic francés

Revisando el camino seguido por el cómic francés que hemos ido apuntalando con los nombres y fechas recién aportados, se comprueba la existencia de unas raíces decimonónicas situadas en las revistas dedicadas a la ilustración y la caricatura. Salvo aportaciones esporádicas como la de Töpffer, en éstas publicaciones se fraguan los ingredientes que harán posible el cómic e incluso en algunos casos se obtienen productos que en nada se diferencian de este género. Durante este período la producción gráfica europea y dentro de ella la francesa en posición muy destacada, se encuentra por delante cronológica y técnicamente de los intentos norteamericanos del mismo período. En los albores del siglo XX los contenidos de estas revistas de ilustración empiezan a ser absorbidos por el auge de la prensa diaria. Pero esta asimilación no se produce de igual manera en Europa y en Estados Unidos. Puede decirse que las mencionadas revistas gráficas del siglo XIX albergaban en su interior dos tipos de contenidos: uno fundamentalmente ilustrativo y otro con veleidades narrativas. Pues bien, en Europa la ilustración y la caricatura se incorporan a la prensa diaria, impregnan publicaciones muy diversas o se mantienen en soportes específicos mientras que las historietas ilustradas van siendo relegadas cada vez con mayor exclusividad a las publicaciones infantiles. En Estados Unidos por el contrario las posibilidades narrativas de la imagen son asimiladas en su práctica totalidad por la prensa a partir de su éxito inicial dentro de este soporte. La narración por medio de imágenes utiliza dos soportes distintos en Europa y en Estados Unidos y esta diferencia está preñada de consecuencias.

En primer lugar esta dirección hacia un público adulto es la principal responsable de la rápida agilización conseguida por el cómic en Estados Unidos. Mientras que en Europa el público infantil al que se destinan estas historietas ilustradas estimula menos las iniciativas, se presta al anquilosa-



miento de unas fórmulas al servicio de contenidos aleccionadores y pedagógicos, en Norteamérica las cosas ocurren de manera muy distinta. Al otro lado del Atlántico el público adulto permite e incluso incita a la innovación, las aportaciones ingeniosas son apreciadas e incluso recompensadas con una mayor aceptación. Esto explica el vigoroso dinamismo que la evolución del género adquiere en poco tiempo. En menos de diez años, los que van aproximadamente de 1897 a 1907, el cómic ya constituido básicamente en sus formas actuales, adquiere una agilidad narrativa que le lleva a situarse muy por delante de las historias ilustradas europeas de las que hasta entonces era deudor.

Por otra parte la prensa diaria en Estados Unidos proporciona a este tipo de productos una mayor cantidad de oxígeno, lo airea, lo difunde entre sectores muy amplios de la sociedad con los que por supuesto debe entroncar no con el propósito de aleccionar sino con el más flexible para la innovación de entretener. El cómic se convierte así en algo vivo dependiente del aire de los tiempos, entregando y recibiendo influencias acogiendo las nuevas ideas, haciéndose eco de acontecimientos y comportamientos sociales. Por el contrario en Francia, al igual que en el resto de Europa, las posibilidades narrativas de la imagen han quedado encerradas en un estrecho coto regido por unos parámetros relativamente rígidos. El mundo infantil obligado a unas temáticas fijas, a menudo iterativas, con fines pedagógicos, conlleva una cierta esclerosis.

De esta manera, a mediados de los años treinta, alcanzada la madurez expresiva que le llevará a la que ciertos críticos consideran Edad de Oro del género, el cómic inicia su desembarco en Europa. En este momento lejos de entenderse las causas responsables de las evidentes diferencias entre las producciones de cada continente, los europeos deciden ignorarlas. Y vemos así cómo las series nacidas en periódicos norteamericanos y dirigidas a los adultos se acomodan en las revistas infantiles europeas. Este cambio de soporte no consigue efectuarse sin ciertas violencias. Para empezar, las series a importar de Estados Unidos son seleccionadas y se escogen aquellas de contenidos más simples y fácilmente asimilables por los niños. Pero, a pesar de esta selección previa, muy a menudo es necesario limar asperezas para que terminen de encajar. Así es que no se vacila en modificar contenidos, simplificar tramas y hasta suprimir viñetas. Estas adaptaciones llegan incluso a desalojar los bocadillos del espacio figurativo e incluir los textos a pie de viñeta en un intento de no chocar los hábitos de consumo vigentes en Europa. En estas condiciones el trasplante operado no puede germinar y el cómic estadounidense, crecido en sociedad, se desvirtúa, pierde gran parte de su alcance encerrado en el invernadero de la infancia y la oportunidad de convertirse en ejemplo a imitar por los creadores de este lado del Atlántico.

El cómic en Francia se encuentra por lo tanto en una situación paradójica. La invasión norteamericana ha barrido la producción autóctona, se difunde masivamente, pero el delimitado sector en el que se inserta hace que sea al mismo tiempo hegemónico y desconocido. Los posibles

méritos del género, accesibles cotidianamente en Estados Unidos, se encuentran en Francia encubiertos por las tergiversaciones editoriales y enterrados por la llegada a la madurez de su público. Así es que el cómic, sin haber dejado de estar presente, necesita ser redescubierto. Existe en definitiva esa distancia de la que surge el asombro y la reflexión crítica.

No quiere decirse con esto que Estados Unidos haya sido insensible a un producto tan difundido y arraigado y que no se hayan despertado ecos en torno al mismo. Pueden encontrarse testimonios bibliográficos, estudios y análisis en América del Norte, pero su aparición es esporádica y no genera una crítica especializada. Esta surge en Europa a principios de los sesenta y, a nuestro modo de ver, se apoya en las paradójicas circunstancias que acabamos de mencionar. El punto de arranque se sitúa en París en 1962 con la creación del Club des Bandes Dessinées (C.B.D.). Dicho club aglutina a un grupo de aficionados reunidos, según J. Sadoul<sup>10</sup> gracias al eco suscitado por un artículo de P. Strinati publicado en julio de 1961 en la revista *Fiction* y que trata sobre los tebeos franceses de los años treinta. El escritor y periodista F. Lacassin ocupa la presidencia del C.B.D. y el director cinematográfico A. Resnais la vicepresidencia. Los integrantes de dicha asociación no tardan en considerar insuficientes sus actividades, centradas en reuniones y discusiones cerradas en las que se muestran las colecciones particulares de cada cual y se exhiba una veneración por el cómic generalmente compartida. La necesidad de ensanchar su ámbito de incidencia se concreta en la creación de *Giff-Wiff* (julio del 62), «una revista que, por primera vez en el mundo, estaba enteramente dedicada al estudio, la historia y la crítica de los cómics»<sup>11</sup>. Los objetivos del C.B.D. se hacen más ambiciosos después de este primer paso y en 1964 se convierte en el «Centre d'Etudes des Littératures d'Expression Graphique» (CELEG). Al mismo tiempo *Giff-Wiff* consigue un breve período de difusión comercial de la mano del editor J. J. Pauvert, superando su dimensión de simple boletín de club de aficionados y alcanzando los 10.000 ejemplares de tirada.

Las actividades del CELEG conseguirán internacionalizarse en el encuentro de Bordighera de 1965. El CELEG desaparece en 1966 pero su iniciativa demuestra ser enormemente fértil. Como escisión del CELEG surge la Société Civile d'Etudes et Recherches des Littératures Dessinées (SOCERLID) y no tardarán en proliferar numerosas asociaciones, clubs y centros de estudios en otros países. Sobre estas organizaciones se asientan publicaciones periódicas, exposiciones, congresos, reuniones y todo tipo de manifestaciones que tienen como objetivo el estudio y la difusión del cómic.

Todas estas actividades tienden a rellenar esa distancia que separa a los europeos adultos del cómic. Se inicia así esa tarea pendiente de redescubrimiento de material fundamentalmente americano, inédito en Europa, deficientemente publicado o arrinconado en las revistas infantiles. Al

(10) J. SADOUL: *Panorama de la bande dessinée*, Paris, ed. J'ai lu, 1976, p. 6.

(11) F. LACASSIN: «Quand la bande dessinée conteste» in *Magazine Littéraire*, n.º 95, p. 9.

mismo tiempo en torno a esta labor se empieza a crear un discurso reivindicativo de méritos, utilidades y particularidades. La opinión pública engancha con este interés y no tardan en incorporarse a la afición sectores del público ignorados u olvidados por el género. Buena parte de la población adulta, amparada por la coartada cultural que la incipiente crítica especializada proporciona, se decide a sacudirse complejos y vergüenzas e inicia una adhesión incondicional a un género infravalorado.

Pero las consecuencias de la aparición de una crítica especializada que, desde las fechas antes mencionadas, mantiene una trayectoria unida a la del objeto de su estudio, no se limitan a recuperar a un sector del público. El discurso teórico incide en el propio medio y sorprende a autores que no estaban acostumbrados a despertar semejantes expectativas. Así lo expresa C. Moliterni, uno de los pioneros de este movimiento crítico, cuando afirma: «Durante numerosos años han estado olvidados, nadie se ha interesado por ellos y nosotros llegamos con revistas que hablaban de su trabajo, en las que analizábamos su talento, sus técnicas. En ese momento tomaron conciencia de que existían. Para justificar lo que encontrábamos interesante en ellos, han querido ir más lejos, han querido convertirse en artistas»<sup>12</sup>.

Lógicamente sería arriesgado considerar que únicamente la aparición del movimiento crítico es responsable de los cambios que se van a producir dentro del medio. Ninguno de ellos habría sido posible si el sector creativo no hubiera estado en condiciones de responder a las expectativas despertadas. Existe sobre todo en Estados Unidos una madurez expresiva del género pero no cabe duda que la nueva acogida dispensada y la consideración social que reciben, modifica notablemente su estatus. «Mientras que muy a menudo, aunque existan excepciones notables, hacer cómic constituía una forma de desplazamiento social, o en todo caso era percibido como tal, para algunos autores que habían soñado con hacer *auténtica* pintura o acceder a la *auténtica* literatura. Se ha visto a partir de los años sesenta, aparecer creadores para los cuales el cómic iba a desempeñar un papel de promoción social»<sup>13</sup>. Cambia en definitiva la conciencia del productor que pasa de asalariado a autor. Se agudiza en él su componente creativo y los estímulos recibidos desde el polo receptor le animan a la innovación y a los rigurosos planteamientos.

Como puede verse se establece un canal de interconexiones y de influencias entre la teoría y la práctica, entre críticos y creadores que con el paso del tiempo se hace más complejo. En un primer estadio la crítica se limita a recensar y reivindicar. Pone de relieve la importancia numérica de la producción y establece repertorios y clasificaciones. Pero rápidamente se diversifica este primer acercamiento histórico fomentado por los aficio-

(12) Declaraciones de C. MOLITERNI a H. FILIPPINI in *Schroumphanzme*, n.º 24, p. 18.

(13) P. CHRISTIN y J. C. MEZIERES. «Le métier de la b.d.» in *B. D. Bulle*, n.º 1, p. 13.

nados y coleccionistas que componen el embrión de la crítica. Se amplía el alcance del cómic reconociéndose en él intereses sociológicos, pedagógicos, lingüísticos, narrativos o estéticos. Así el cómic, además de la baza de su importancia numérica, puede apuntarse el prestigio de un reconocimiento por parte de renombrados estudiosos, intelectuales y artistas que ven en él los méritos y particularidades mencionados. Conforme el interés crítico aumenta en resonancia y profundidad, aunque esta relación no es obligada, el sector creativo parece corresponder con una toma de conciencia de sus propios medios expresivos. Muchas historias se construyen a partir de la escenificación de los recursos y de las circunstancias que son propios del género. Se establece así en muchas series y episodios un discurso autónimo en el que el cómic habla de sí mismo, de sus problemas y posibilidades.

La revista *Pilote*, surgida en 1959 y dirigida en un principio a un público adolescente es la principal catalizadora de estos nuevos planteamientos. Su contenido se hace progresivamente más adulto, se convierte en portavoz de las nuevas inquietudes y alcanza en la segunda parte de los años sesenta un nivel hasta entonces insólito en las publicaciones de este tipo. La ebullición generada se concreta en nuevas publicaciones. *Charlie* ve la luz en 1969 y proporciona a las Editions du Square propietarias de *Hara-kiri*, revista ya interesada en el cómic adulto, un soporte en el que esta tendencia del género es la única protagonista. La editorial de E. Losfeld «Le terrain vague» se sube al carro del nuevo prestigio e inicia la publicación de álbumes cuidadosamente impresos y de claras pretensiones innovadoras. La necesidad de un reconocimiento artístico llega a adquirir tal importancia que algunos autores deciden emanciparse de las presiones editoriales.

La década de los setenta verá desparramarse a numerosos dibujantes quienes, con su mochila de independencia al hombro, abandonan la revista en la que trabajan y, en lo que se ha dado en llamar éspora *Pilote* (revista madre de la mayor parte de ellos), parten a la fundación de sus nuevas revistas. *L'écho des savanes* (1972) es la experiencia pionera y le seguirán otras como *Mormoil* (1974), *Métal Hurlant* (1975) o *Fluide Glacial* (1975). Estas empresas, sostenidas por el deseo de obtener una parcela de libertad creativa al abrigo de imposiciones editoriales, suelen encontrar la recompensa de una favorable acogida que las ha mantenido vivas en su mayor parte hasta la actualidad. Pero además, estas iniciativas llevadas a cabo por profesionales, se encuentran rodeadas de un gran número de publicaciones de aficionados —los denominados fanzines—, que se convierten en escuela de nuevos profesionales y en un importante síntoma. Síntoma revelador de la existencia de unas nuevas generaciones que se acercan al cómic movidas ya no por el mero deseo de cumplir con un encargo editorial sino por el convencimiento de que en las posibilidades de este medio pueden encontrar cabida sus necesidades expresivas.

### Los nuevos criterios a aplicar

Recapitulando sobre lo que acabamos de exponer, podemos encontrar los ingredientes que conforman el llamado «fenómeno» del cómic y la responsabilidad que a Francia le cabe en el mismo. Los propios autores norteamericanos reconocen su protagonismo en este terreno y admiten que el «renacimiento del cómic tiene lugar en Europa más que en Estados Unidos»<sup>14</sup> y entienden igualmente que en la comprobación del valor artístico del cómic son «deudores de los franceses»<sup>15</sup>.

A partir de los datos suministrados pueden leerse claramente las interrelaciones que se establecen entre todos estos ingredientes. El breve recorrido por la historia del cómic francés aporta la clave fundamental de una diferencia con Estados Unidos y que hace que en el viejo continente la narrativa dibujada se refugie en las publicaciones infantiles. De la distorsión y la distancia que este hecho crea surge la curiosidad recuperadora sobre la que se asienta el discurso crítico. El discurso crítico pone de relieve unos méritos y estimula a los creadores que empiezan a exigir a sus realizaciones cotas más ambiciosas. La curiosidad de los teóricos y la respuesta de los autores estalla en una vitalidad creativa que despierta remolinos de entusiasmo entre el público. Se produce así como efecto claramente comprobable a partir de las cifras de venta, una transformación del público que es ahora mayoritariamente adulto. Mientras las publicaciones infantiles descienden su número de ventas, las dirigidas a los mayores todavía no parecen haber tocado techo.

Pero de estos ingredientes del «fenómeno» y de su interrelación se desprenden igualmente conclusiones de interés para ser aplicadas a la valoración de este género. Se ha producido un margen de independencia creativa que permite «transcender los límites del encargo»<sup>16</sup>. La toma de responsabilidades editoriales por parte de los dibujantes implica unas importantes interferencias entre la «dominante expression» y la «dominant situation»<sup>17</sup> que no pueden dejar de tener repercusiones en el producto. En estas condiciones la libertad de la que surge la expresión artística se halla muy cercana. Naturalmente la parte industrial exige una rentabilidad al producto que sea capaz de compensar la inversión inicial. Pero, dada la predisposición del público, su relativa aceptación de las innovaciones y su predisposición a sufragar la reciente evolución, no parece que el cómic se

(14) Declaraciones del dibujante norteamericano W. EISNER a E. LIGUËBE in *Voyage en Cartoonland*, París, ed. Serg., 1977, p. 115.

(15) *Ibid.*, p. 67.

(16) R. GUBERN: *Mensajes icónicos en la cultura de masas*, Barcelona, Ed. Lumen, 1974, p. 150.

(17) Dentro de la «dominante expression» se contemplan las relaciones autor/obra y obra/receptor, la «dominant situation» se interesa por las relaciones autor/editor (como productor) y editor (como difusor)/receptor. Cf. P. SCHAEFFER, «Représentation et Communication» in *Sémiologie de la représentation*, Bruselas, Ed. Complexe, 1975, p. 177 y ss.

encuentre sometido a unas imposiciones mucho más fuertes que las que sufren otros géneros, tradicionalmente reconocidos como artísticos y también destinados a la comercialización.

Pero en este sentido un nuevo síntoma se nos presenta todavía más revelador y es esa «toma en consideración de los medios de un lenguaje» (el suyo) punto en el que «el arte comienza». A través de los análisis críticos y de frecuentes ejercicios autonómicos, el cómic demuestra haber alcanzado «esta toma en consideración»<sup>18</sup>. Ello presupone que la valoración artística depende únicamente de la utilización concreta que en cada realización se haga de «los medios de su lenguaje». Hay que reconocer que esta utilización ha sido a menudo precaria, pero este lastre queda compensado por la cantidad de posibilidades expresivas de las que ahora el cómic empieza a ser consciente. En equilibrio entre un pasado a veces no muy brillante y un futuro prometedor, en el presente el cómic acaba de iniciar una nueva etapa inaugurada en Francia, difundida por Europa y adoptada en Estados Unidos que asimila las nuevas lecciones y se incorpora a los nuevos planteamientos. Una nueva etapa que debe ser abordada teniendo en cuenta las modificaciones sufridas en el campo editorial, creativo y crítico, que son fruto de una particular evolución histórica y que hacen posible una nueva valoración del género.

---

(18) R. LAPOUDADE: *Les mécanismes de fascination*. Paris, Ed. Seuil, 1955, p. 21.