



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Estrategias de información en el Cómic periodístico“

„Informationsstrategien im dokumentarischen Comic“

verfasst von / submitted by

Bernhard Eßletzbichler BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Art (MA)

Wien, 2016 / Viena, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears
on the student record sheet:

A 066 149

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Romanistik

Betreut von / Supervisor:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Peter Cichon

Danksagung

An dieser Stelle möchte ich mich zunächst bei Ao. Univ.-Prof. Dr. Peter Cichon bedanken, der mir als Betreuer allen voran ein ungeahntes Maß an Vertrauen entgegen brachte um mein Thema nach meinen Belieben auszugestalten und zu entwickeln. Ich hoffe diesen Freiraum gut genutzt zu haben.

Ein weiteres großes Dankeschön geht an meine Eltern, ohne die dies alles nie zustande gekommen wäre und auch an meine Freunde, die mich das letzte halbe Jahr ertragen haben.

Diese Danksagung wäre nicht vollständig ohne meiner Frau zu danken, nicht nur für ihre Geduld und den moralischen Beistand sondern allen voran für die unzählbaren Stunden des Korrekturlesens.

Danksagung	
Abstract	
1. Introducción.....	7
1.1. Configuración del ensayo.....	9
1.2. Estado investigativo.....	12
2. El Cómic como medio.....	15
2.1. La mala fama del Cómic.....	18
2.2. Repertorio de signos.....	21
2.2.1. Una breve introducción a la teoría del Comic.....	25
2.2.1.1. Espacio y tiempo.....	28
2.2.1.2. La línea.....	29
2.2.1.3. Por calles vacías.....	31
3. El Cómic de estilo reportaje.....	33
3.1. El Cómic político comprometido.....	35
3.2. Realidad dibujada.....	33
3.3. Las categorías del Cómic de estilo reportaje.....	39
4. Viñetas de Vida.....	40
4.1. Oxfam Intermón.....	42
4.2. Sí Me Importa.....	43
4.3. El Cómic como estrategia discursiva.....	45
4.3.1. Concepción de la parte de análisis de discurso.....	49
4.3.2. Selección y representación.....	50
5. Los siete reportajes en comparación.....	55
5.1. Macroestructuras.....	59
5.2. Infografía.....	60

6. Análisis de discurso mediante ejemplos seleccionados.....	62
6.1. La Madeja.....	63
6.1.1. Sonia Pulido.....	65
6.1.2. La superficie de <i>La Madeja</i>	67
6.1.3. Composición.....	69
6.1.4. Argumentación.....	72
6.1.5. Discurso e interdiscurso.....	75
6.2. Aquí vive Dios.....	79
6.2.1. Miguel Gallardo.....	79
6.2.2. Composición y superficie.....	81
6.2.3. Argumentación.....	83
6.2.4. Discursos.....	89
6.2.5. El montaje como método comunicativo.....	93
6.3. Los niños sin espejo.....	96
6.3.1. David Rubín.....	98
6.3.2. Macro y microestructuras en comparación.....	99
6.3.3. Composición.....	102
6.3.4. Argumentación y discurso.....	105
6.3.5. Referencia autobiográfica.....	108
7. Los Elementos esenciales de las estrategias de información.....	111
7.1. Narratividad.....	112
7.2. Multimodalidad.....	113
7.3. Leitmotiv.....	114
7.4. Continuidad periódica.....	115
7.5. El trauma.....	116
7.6. Las víctimas, la realidad y la empatía.....	119
7.7. Conclusiones del Arte Noveno.....	120
8. Bibliografía.....	121
9. Apéndice.....	140

Abstract

INFORMATIONSTRATEGIEN IM COMIC – Ein multimodaler Diskurs

Die digitale Welt, die der heutige Mensch bevölkert ist geprägt von multimodalen Medien. Vom Zeitungsartikel, über den TV-Werbefilm, bis hin zum vorzeigemedium der Postmoderne: dem Internet, stehen RezipientInnen einer ungeahnten Fülle von interagierenden Zeichenmodi gegenüber. Um in diesem Gewirr an Zeichen und Darstellungsformen nicht verlorenzugehen bietet sich die Erforschung des Mediums Comic besonders an, da dieser ikonische, symbolische und indexikalische Elemente in seinen Darstellungen modusübergreifend vereint.

Der dokumentarische, politische Comic sticht aus der Vielzahl von sequentiellen Narrationen vor allem durch seinen impliziten Wahrheitsanspruch und seinen Argumentationslinien heraus, beides teilt er mit Feldern in denen die effektive und klare Vermittlung von Inhalten an oberster Stelle steht. Die eben genannten Parallelen lassen sich so vom Comic ausgehend bis zur Didaktik oder der Werbung spannen.

Forschungsgegenstand stellen sieben Geschichten, die im Rahmen der von *Oxfam Intermón* gestarteten Kampagne *Sí me Importa* und als *Viñetas de Vida* gesammelt im Jahre 2014 im *Astiberri* Verlag erschienen sind dar. Die Kampagne bestrebt eine Umkehr von der spanischen Sparpolitik, insbesondere der der *Partido Popular* und Mariano Rajoy's (Oxfam 2012), mit einem Fokus auf einer Wiederanhebung der Gelder für Entwicklungszusammenarbeit von deren Kürzungen von 70% im Jahr 2014 (OECD 2015) auch die Spanische ONG *Oxfam Intermón* betroffen ist. Die multimediale Kampagne versteht es Comic, Theater, Film und Bildende Kunst zu einen und setzt in ihrer Inhaltsvermittlung den *Viñetas de Vida* als Speerspitze ein. Diese vielseitigen Werke von Miguel Gallardo, Sonia Pulido, Álvaro Ortiz, Cristina Durán und Miguel A. Giner Bou, Paco Roca, David Rubín so wie Antonia Santolaya und Enrique Flores sollen die Basis zur Beantwortung der folgenden Forschungsfragen bilden:

Welche Bild- und Textstrategien werden verwendet um Informationen dem Leser/der Leserin zu vermitteln, und welche politische und moralische Intention steckt dahinter? Welche Elemente haben die untersuchten Geschichten gemein und welche scheiden sie? Welche Erkenntnisse Lassen drei verschiedene Zugänge durch drei verschiedene AutorInnen: D. Rubin, S. Pulido y M. Gallardo, auf ein und dasselbe Problem in ein und demselben Medium (Comic) zu?

So sollen die vorliegenden Seiten zum einen dazu dienen die Frage zu klären was Comicjournalismus ist, zum anderen wird der Versuch unternommen das Medium Comic als Vermittler moralischer sowie politischer Intentionen zu erfassen. Die Funktion des Comics ist

gebunden an seine Modi, daher wird untersucht welche Bild/Text-Strategien eingesetzt werden um die RezipientInnen zu überzeugen. Dies soll anhand eines vier-gliedrigen Forschungsaufbaus möglichst genau erarbeitet werden. (1) In einem ersten Schritt sollen strukturelle und inhaltliche Eigenheiten erfasst werden, hierfür wird die Makrostruktur untersucht (Metzeltin 2008). Danach wird unter den Gesichtspunkten der Narratologie die eigentliche Geschichte untersucht (Martinez & Scheffel 2009), eine anschließende Untersuchung der Panel-Transitionen nach McCloud (ebd. 2014) und angewandter Comictheorien nach Schüwer (ebd. 2008) sollen den ersten Punkt abrunden. (2) Im Anschluss werden drei Narrationen exemplarisch tiefgreifender behandelt und einer kritischen Diskursanalyse unterzogen (Wenzel & Jäger 2006; Mayerhausen & Renggli 2006). In einem weiteren Punkt (3) werden diese Samples auf Parallelen und Divergenzen untersucht, um (4) in einem letzten abschließenden Schritt Konstanten im dokumentarischen Comic zu abstrahieren, die auch außerhalb des Kontextes *Viñetas de Vidas* ihre Gültigkeit bewahren.

Die Abhandlung als solche bedient sich eines stark limitierten Korpus an Untersuchungsobjekten die mit einem weiten Spektrum an Methoden analysiert werden sollen. Der direkte Vergleich mehrerer Werke, die sich dasselbe politisch-moralische Ziel setzen, unter ähnlichen Rahmenbedingungen entstanden, einen vergleichbaren kulturellen Hintergrund besitzen und das selbe Medium nutzen bietet sich an um eine breite Palette von Variablen auszuschließen und schafft so gute Rahmenbedingungen für diese Arbeit. Auch durch die Rezeption in einer Fremdperspektive können kulturelle und sprachliche Tendenzen mitunter objektiviert werden.

Dreh und Angelpunkt des dokumentarischen Comics verbleibt die Darstellung der Realität als Mittel der Überzeugung, als Quelle der Autorität und Authentizität. Um dieses Phänomen zu untersuchen eignet sich kaum eine Theorie besser als der der *Wirklichkeitseffekt* Roland Barthes. Dieser wird dem Diegese Begriff Genettes den Kategorien „showing“ und „telling“, des Peirceschen Zeichenbegriffs, sowie den Modi Bild und Text gegenüber- bzw. aneinander - gestellt, um so die Rolle dieser „Brücken zur Realität“ zu untersuchen. Da sich zwar die Comicforschung über das Potential des Mediums als Reportage- und Wissensmedium einig ist (vgl. Allgaier 2011:46), jedoch eine dezidierte Analyse dieses Potentials bislang ausbleibt versteht sich diese Arbeit auch als Inventarerfassung der Kommunikationsprozesse in der Übermittlung von Information in der neunten Kunst.

Declaración de igualdad de géneros:

Los términos ocupados en la presente tesis, sean estos tanto femeninos como masculinos, se entenderán a lo largo de estas páginas como neutrales. Para efectos de garantizar una lectura fluída e inteligible del texto, cabe mencionar que todos los términos, en el caso que no sean usados específicamente para un determinado género, han de entenderse y tratarse igualitariamente.

Por último, se pretende dejar expresamente en claro que esta tesis no posee ninguna intención de posicionar ninguno de estos sexos o géneros en desventaja del otro.

1. Introducción

La editorial Astiberri publicó en el año 2014 el libro *Viñetas de Vida* con el siguiente objetivo que se da a conocer en el prólogo: “...promover y dar voz a un movimiento ciudadano que demuestre que la sociedad española sí le importa la política de Cooperación al Desarrollo...” (VdV 2014:5). Este movimiento ciudadano se encuentra representado por la campaña *Sí Me Importa*, iniciativa que puso en marcha la ONG Oxfam Intermón, rama española independiente de la organización madre Oxfam (Comité de Oxford para ayudar a la hambruna). En esta campaña se lanzó en primera instancia la acción llamada *Comic on Tour* para la cual artistas españoles como Miguel Gallardo, Sonia Pulido, Álvaro Ortiz, Cristina Durán y Miguel A. Giner Bou, Paco Roca, David Rubín, Antonia Santolaya y Enrique Flores se mostraron dispuestos a viajar a diferentes localidades del mundo donde esta ONG se encuentra presente, para observar y luego describir sus propias impresiones a través de un Cómic el trabajo de ésta.

A principios del año 2014 se terminaron las primeras historietas y en enero del año siguiente se dio por concluido el trabajo. Los artistas presentaron esta obra común por medio de una aplicación web al igual que por una aplicación para móviles (disponible en Google Play y en App Store) de forma gratuita. El equipo de *Creame* fue el responsable del desarrollo de la aplicación cuyo contenido se encuentra disponible tanto en inglés como francés, catalán y castellano. Además, *Creame* fue nominado para el premio *International Publishing Industry Excellence Awards 2014* en *The London Book Fair* en la categoría *Digital Innovation Award* y le ha sido otorgado el premio *Laus* de plata en 2015 por los esfuerzos innovadores en la difusión de esta campaña. A pesar de que los contenidos fueron publicados de manera digital se decidió presentar la obra de forma completa en una versión clásica de libro. La editorial Astiberri se especializó en la publicación de historietas¹ y fue la encargada de presentar las siete historias con un poco de información adicional –como fotografías o bosquejos originales a lo largo de 120 páginas a color. El éxito de *Viñetas de Vida* es indiscutible, pues una segunda edición ya ha salido a la venta.

La campaña *Sí Me Importa* continuó realizando proyectos, dentro de los cuales se encuentra *La Compañía Myma*, un grupo teatral que presenta piezas improvisadas acompañadas de exposiciones bajo el lema “cuestionARTE, agitARTE, movilizARTE” representando el arte clásico. También otro proyecto cuyo título es “J. A. Bayona y el cine defienden a la cooperación” da un salto traspasando los límites mediáticos para llegar al cine: El cortometraje *9 días en Haití* se estrenará en el festival de cine de San Sebastián en Septiembre del 2016 (Oxfam 2016c)

¹ La industria del Cómic castellano está en firmes manos francesas, lo cual da Astiberri un estatus especial.

Otras acciones notables que persiguen objetivos parecidos han resultado en una serie de videos en YouTube sirviéndose con un formato típico de Reality-TV (Youtube 2014).

El plan de acción que se encuentra en la página principal de simeimporta.org demuestra una estrategia clara que tiene como objetivo acabar con el actual gobierno que rige a España. La línea que sigue este plan demuestra igualmente la clara línea en contra de la política del Partido Popular y el presidente M. Rajoy Brey (Oxfam 2012). Esta crítica se basa en la política de ahorro forzado llevado a cabo por el *Partido Popular*, que conllevó a recortes en la ayuda oficial al desarrollo de más de un 70% (OECD 2015). También se ha podido observar la desconformidad del pueblo español con la actual política de gobierno en los resultados de las elecciones electorales del 2015² (El País 2015; El Mundo 2015). Este fuerte argumento político que se encuentra en *Viñetas de Vida* (VdV 2014) junto al contexto de España en crisis económica representan uno de los aspectos que se analizarán en este ensayo.

En este contexto es importante subrayar que la presente tesis no tiene como objetivo analizar el movimiento social existente tras este cómic, ni tampoco debe ser visto como un análisis del panorama político actual en España, sino que el enfoque siempre será el medio de comunicación en sí; es decir su uso, su poder, su capacidad de movilización, sus posibilidades de expresión y la manera en la que se crea un entorno que sugiere verdad y realidad.

Es para esto que esta tesis se concentrará en resolver las preguntas que arroja el medio tomando como ejemplo al Cómic de estilo reportaje *Viñetas de Vida*. Con los métodos que se nombrarán posteriormente se intentará llenar el vacío en la investigación con preguntas como: ¿Qué estrategias de texto y de imagen se usan para transmitir información hacia el lector y cuál es la intención política/moral?, ¿Qué elementos tienen en común las historias y cuáles son las diferencias entre estas? Y finalmente, ¿qué conocimientos se pueden obtener a partir de los diferentes acercamientos a un mismo problema por tres autores: D. Rubín, S. Pulido y M. Gallardo, en el mismo medio (del Cómic)?

Para resolver estas preguntas el tratado como tal utiliza un cuerpo estrictamente limitado a estudiar sus objetos de interés que van a ser analizados con ayuda de una amplia gama de métodos: desde el análisis crítico del discurso, los modelos de crítica literaria (especialmente la teoría narrativa), los enfoques estructuralistas, la semiótica y teorías mismas de las ciencias del Cómic y las bellas artes.

² Esta elección resultó en la pérdida de 513 mayorías absolutas del Partido Popular Español en relación a los resultados del 2011. Las pérdidas fueron enormes en metrópolis como Madrid, Barcelona o Valencia. En las ciudades se hace notable el potencial de los partidos nuevos como Podemos o Ciudadanos (El País 2015; El Mundo 2015).

El análisis se llevará a cabo en cuatro pasos: (1) el primer paso consistirá en investigar el contenido de la macroestructura (Metzeltin 2011), la narratividad (Martínez y Scheffel 2009), las categorías de McCloud de la transición de paneles y por último las teorías aplicadas de Schüwer (Schüwer 2008). Luego, en el siguiente paso (2) se elegirán tres historias que servirán de ejemplo para un análisis profundo a base de estos datos con ayuda del análisis crítico de discurso basado en la metodología de Jäger (Wenzel y Jäger 2006; Mayerhausen y Renggli 2006), teniendo en cuenta la posición y vista externa como investigador extranjero. El tercer paso consiste (3) en buscar constantes y similitudes entre estas historias. También se intentará encontrar paralelismos y diferencias, construyendo de esta manera un bosquejo de los que se compone un Cómic de reportaje. En el este último (4), el bosquejo tomará una forma más concreta para que resulte posible abstraer los conocimientos adquiridos para establecer constantes que también puedan ser aplicadas fuera del contexto de VdV.

1.1. Configuración del ensayo

El análisis propone un planteamiento que persigue el objetivo de poder describir la naturaleza compleja y polifacética del medio Cómic y a la vez persigue conectar estos elementos con las exigencias especiales que reclama el género del documental. Para llegar a éste ideal se hace uso de la semántica de textos según Metzeltin, una teoría aplicada que se debería hacer posible la visualización de líneas de narratividad. La allí encontrada separación de textos en textoidos (*Textoide*) ofrece la oportunidad de poder destilar las esencias narrativas: las conexiones lógicas temporales y causales³ (Metzeltin 2007).

El punto clave del Cómic periodístico sigue siendo la representación de la realidad como método de convicción y fuente de autoridad y autenticidad (Heller 1991). Si no se logra crear lo que llama Roland Barthes el “efecto de realidad” (ibíd. 1960, 1968), tampoco se podrá asimilar la seriedad con la que va emitido el mensaje, lo cual resulta desastroso para una campaña de movilización de un movimiento social. El efecto de realidad junto con el uso de diferentes modos como los son texto e imagen crean “puentes a la realidad”. Estos puentes conectan al lector a través de los sentimientos, así se sentirá conectado con los hechos y se movilizará por la causa que persigue la ONG (véase Keller 2011:27). En este contexto cabe

³ No obstante, se debe tener en cuenta que los estudios de Metzeltin se concentran en textos altamente ritualizados como cuentos, fábulas o narrativas que se basan en una de las dos categorías. Por lo tanto se debería adoptar la teoría al género, respectivamente el medio.

mentar que no se dejará de lado la importancia del Cómics como medio de masas. Sin embargo, es necesario destacar el carácter especial que tiene este medio ya que se utiliza con los mismos fines que posee una campaña política elaborada.

Además de la creación de realidad y autenticidad, existen otros métodos que permiten al lector tener acceso a la realidad presentada: el más significativo, o en este caso, el de más influencia es el que apela al afecto y genera sentimientos de emoción y/o conmoción (Doelker 2010:18). Junto con los elementos que forman la realidad se emplea también un sistema binario emotivo-lógico, cuya característica, por ejemplo, es la presentación de hechos agradables que tienen como objetivo motivar al lector para que continúe la lectura. Estos últimos elementos aseguran que el mensaje sea transmitido con un pequeño margen de interpretación.

Este ensayo no considerará analizar ni la aplicación para móviles ni tampoco el Cómics de la página web. Aunque la accesibilidad gratuita ofrecida por diversas plataformas en internet junto con la decisión de la editorial Astiberri de publicar VdV en papel presentan sin duda aspectos interesantísimos. Sin embargo, ya que su contenido no cambia de acuerdo al medio que se usa, el traspase medial no parece ser un aspecto relevante para la resolución de las preguntas que se persiguen aclarar a lo largo de esta tesis. Es por eso que en este caso se dejará de lado el medio en el cual el Cómics se propaga.

Otro aspecto que se sacrifica a la factibilidad son las autobiografías de los autores y artistas, también un reportaje de Cómics siempre se ve acompañado de elementos autobiográficos por su naturaleza artística (véase *línea* bajo 1.1). Tampoco debería ser necesario para los lectores conocer quién es la persona (real) que se encuentra detrás de la historia para poder entender el mensaje, por lo que debería ser considerado para estos efectos un punto de menor importancia. Por otro lado, sí se tratarán los casos en los que el artista usa el elemento auto reflexivo y/o personal para favorecer el poder argumentativo su historia y también todos los pasajes en los que se puede distinguir sin lugar a dudas entre el autor y el personaje del Cómics.

El punto que se puede contraponer a dicho elemento autobiográfico (un acceso personal-subjetivo) es la gran accesibilidad de la información objetiva. Que se puede medir, siguiendo las preguntas: ¿Cuán fácil resulta descifrar la información codificada?, ¿Qué conocimientos son imprescindibles para entender el mensaje primario y qué conocimientos se necesitan para poder entender las (inter-)referencias en el tebeo? Este punto cae en reino de un análisis de discurso, siguiendo la terminología de S. Jäger y la metodología de R. Wodak.

La combinación del análisis de discurso y el análisis de marco debe hacer posible obtener conclusiones sobre qué estrategias contribuyen a la motivación de los receptores, la

concepción de información compleja y la importancia de la historieta para la campaña de Oxfam Intermón.

Quisiera destacar el carácter homogéneo que presenta el conjunto de textos que componen *Viñetas de Vida*. Esta homogeneidad se forma con la ayuda de muchos aspectos, como por ejemplo, que todas las historias incluidas en VdV tienen lugar en una misma época, han sido producidas y publicadas casi simultáneamente por personas con el mismo trasfondo cultural y con una meta en común sirviéndose de un mismo medio y bajo circunstancias relativamente similares. Es decir que las pruebas tomadas serán reducidas a un mínimo de variables que no se podrán nombrar y determinar explícitamente. Las dos variables restantes son la libertad artística por un lado y las impresiones personales; la autobiografía de los autores. Que esta reducción de variables sea de gran importancia en los últimos pasos del análisis debe subrayar la siguiente cita:

„If we want to develop and refine “tools for analysis”, I suggest we do so by systematically analyzing corpora of discourses (a) belonging to the same genre; (b) communicated in the same medium; (c) drawing on the same combinations of modes; (d) in light of a clearly formulated research question.”⁴ (Forceville 2010:2607)

Aunque la ciencia del Cómic está de acuerdo con la existencia de cierto potencial que constituye el medio como medio de reportaje y de información (Allgaier 2011:46), falta todo tipo de análisis explícito de dicho potencial. Es por eso que la presente tesis se entiende como un intento de registrar el inventario comunicativo del medio, y así hacer visible los procesos de transmisión de información en el arte noveno. El análisis científico de un Cómic político comprometido también puede romper el hielo y terminar con la discriminación que todavía sufre este medio por su naturaleza⁵ sin tomar en cuenta sus contenidos.

Antes que usted, estimado lector, siga leyendo sepa que las siguientes páginas no se entienden como introducción a todos los aspectos ni del Cómic ni a las teorías de discurso o la semiótica que serán tratados. Si bien existe una humilde introducción al Cómic y sus peculiaridades, carece ésta de muchos aspectos importantes que no podrán abarcarse en el marco de este trabajo. Los dos aspectos que más corren el peligro de ser dejados de lado son el

⁴ En nuestro caso el género se podría clasificar como *libro de viaje o documental político comprometido*, en el medio del Cómic que por su naturaleza usa los modos de texto y gráfica y finalmente todos los ejemplos se dedican a la misma meta.

⁵ Los análisis se restringen en muchos casos a un Cómic estereotípico de superhéroes con mundos moralmente binarios o el Cómic es representado como una excusa para presentar un problema a través de él. Sin embargo la ciencia del Cómic es capaz de tratar el medio *per se* en su multimodalidad y aspecto de medio de masas.

vocabulario especial del Cómic y la relación entre el reino audible y el visual. Otros aspectos como la representación de tiempo y espacio van a obtener su tribuna en estas páginas.

1.2. Estado investigativo

La ciencia del Cómic o comicología, surgió de la motivación por parte de la didáctica de los años 70 del último siglo, la que en mayoría analizaba los efectos negativos que “sufrían” los lectores y se sostenía que éste era un medio para analfabetos. Los prejuicios que circulaban en esos tiempos en torno al Cómic sostenían que por tratarse de un medio de masa trivial fomentaba la ignorancia. Este argumento afecta hasta hoy en día la percepción colectiva de este medio, cuyo público fue ignorándolo debido a estos argumentos, perdurando esta tendencia en el mundo científico hasta los años ochenta (Schikowsky 2013). No obstante, existen dos casos excepcionales de investigadores alemanes que pueden ser vistos como pioneros en esta área; el libro *Comic Strips* de H. D. Zimmermann del año 1970⁶ o *Strukturen des Comic Strip* de W. Hünig del año 1974 realizaron un trabajo que puede ser catalogado como innovador en muchos aspectos. Ellos fueron unos de los primeros científicos que lograron salir de la sombra que proyectaba el Cómic como el medio de los analfabetos⁷ (Hünig 1974:270). También anteriormente, pero con menos enfoque en el tebeo y menor recepción contemporánea contribuyó influenciado por el formalismo ruso V. Propp con otra innovación al Cómic. Su póstumo *Problemy komizma y smekha* (Problemas en cómica y risa) trata formas y funciones de elementos cómicos en diferentes medios (Lozowy 2001, Propp 2002).

Otros grandes pensadores como Umberto Eco han tratado el tema del Cómic en *The Myth of Superman* (original en 1964; Eco 1972), con el que poco a poco se comienza a percibir un nuevo enfoque formalista-estructuralista con acceso filosófico y sociológico hacia los tebeos estadounidenses clásicos de superhéroes. Al fenómeno del superhombre se dedican Barker (1984) o Wilde (2014), mas la obra más notable es probablemente *Wie Comics erzählen* de Schüwer (Schüwer 2008), quien inicia al mismo tiempo cambio de dirección en este ámbito. Desde el Cómic como síntoma de la sociedad o defensas del Cómic hasta sus raíces, Kuechenmeister se dedicó a entender la funcionalidad del medio (Kuechenmeister 2009).

⁶ También son de relevancia anteriores publicaciones (Zimmermann 1970) que basan en una misma exhibición de la academia de arte de Berlín y un siguiente coloquio bajo el tema relatos en imágenes, que incluía por primera vez al Cómic en un entorno académico en Alemania.

⁷ Aunque hay que añadir que Hünig describe el Cómic como medio de analfabetos para luego defenderlo. Una posición peculiar que se encuentra con frecuencia en la literatura científica sobre el arte noveno.

También cabe mencionar que ya existía cierto movimiento en el campo del arte noveno, como muestran los trabajos pioneros de McCloud (1993) o Eisner (1985, 1996). Aunque los trabajos de McCloud y Eisner no pueden ser considerados científicos, juegan un papel importantísimo en la formación de una teoría sobre el Cómic (Knigge 2004). Es por eso que antes de continuar, hay que volver a los fundamentos que dejaron estos autores, pues también en gran parte fueron en un principio los lectores mismos los que comenzaron a dedicarse profundamente con esta materia (Schikowsky 2008, Guiral 2011).

El verdadero auge de la dedicación al arte secuencial en un modo científico tuvo lugar en los años ochenta en Europa – en los EE.UU. unos años antes. En la etapa de los ochenta se puede ver una creciente profesionalización. En esta época se fundaron los primeros grupos, foros, periódicos, *fanzines* como se les llama a las revistas de fanes⁸ (para dar unos ejemplos: *Grafito*, España: 1984, *Tribute*, España: 1983) (Guiral 2011:185-190). Dichos grupos se dedicaron mayoritariamente a la colección y clasificación del material. El paso de coleccionar a analizar e interpretar se dio en los años noventa, pues de allí salieron casi todos los libros que se pueden declarar como los clásicos del intercambio con el tema Cómic. Entre estos figuran: Eisner, Will: *Comics & Sequential Art* (1985) y *Graphic Storytelling. The Definitive Guide to Composing a Visual Narrative* (1996); McCloud, Scott: *Understanding Comics: The Invisible Art* (1993); Grünwald, Dietrich: *Vom Umgang mit Comics*, Berlín (1991). Artistas del medio como McCloud o Eisner compartieron sus pensamientos al igual que científicos como Grünwald para producir una teoría propia del tebeo. Ambos “grandes” como Eisner y McCloud son todavía activos en la producción de Cómics.

Los europeos⁹, mejor dicho los franceses y belgas cuentan con una sólida tradición de producción y estudios de los *BDs* (Schüwer 2008, Knigge 2004). También existen pocas instituciones históricas que se dedican al tebeo y no deben hacer falta en esta lista: el museo del Cómic en Angulema (Francia) y el museo del Cómic en Bruselas (Bélgica) que también acoge la biblioteca más especializada en la materia en torno al “globo”¹⁰. Notable es además la ruptura entre el Cómic estadounidense y el franco-belga que afecta tanto su apariencia y estilo y separa a la vez al mundo científico. Las teorías franco-belgas no llegan a los grandes centros en los EE.UU., por lo que grandes pensadores del Cómic como Th. Groensteen (ibíd. 2007) no reciben una recepción notable. En Alemania, en cambio, se estableció Ralf Palandt (del *Comic-Salon*

⁸ Ejemplos como la revista *Bang!* Que se fundó en el año 1969 en España demuestran que existía ya antes un movimiento que se dedicó a la historieta.

⁹ La sociedad del Cómic alemán: ComFor se ha establecido como plataforma para la comicología de germano hablantes (<http://www.comicgesellschaft.de/>).

¹⁰ Un primer vistazo al museo y la biblioteca de Angulema se puede encontrar en su página web bajo: <http://www.citebd.org/>.

Erlangen) quien puede ser considerado como fuerza propulsora para la instalación del *Comicologischen Congress* 2001 y 2004. El congreso y su creador también se hicieron nombre en la escena internacional (Goethe 2012).

Para el mundo hispanohablante y España en especial hay nombres que destacan: A. Lara, quien por un lado se dedicó al Cómic franquista y V. Alary quien intentó crear una obra totalitaria del Cómic español *historietas, comics y tebeos españoles* (ibíd. 2002). El tebeo de la época posguerra española lo explora O. Gual Boronat (ibíd. 2013). Lamentablemente las publicaciones en el mundo hispanohablante son limitadas, sin embargo, por otro lado existe, aunque es temporalmente, un curso llamado *Una mirada antropológica al mundo de la viñeta* nivel universitario presentado por la UNED (universidad nacional de educación a distancia) en forma presencial o en línea (UNED 2015).

Existen evidentemente campos en el Cómic que reciben más atención que otros; la ciencia estadounidense, por ejemplo, tiene desde sus principios un enfoque en los superhéroes junto a otro aspecto que es puede ser considerado un clásico de análisis es la relación de tiempo-espacio-acción. Otro ejemplo representan los signos de comunicación que ocupa el medio a todo nivel; desde el bocadillo a las onomatopeyas que plantean la pregunta de la oralidad en el medio (Schüwer 2008, Grünewald 2014). La mayor parte de los trabajos en torno al Cómic periodístico que circulan se dedican al análisis de la ficcionalidad. Muy frecuentemente se encuentran referencias a los mismos cuatro autores y las mismas cuatro historietas; Joe Sacco: *Palestine*, Guy Delisle: *Pyongyang – A Journey in North Korea* y *Jerusalem*, Marjane Satrapi: *Persepolis*, Art Spiegelmann: *Maus – A Survivors Tale*¹¹. Estos y otros ejemplos demuestran que es cierto que el Cómic político representa un aspecto importante en los estudios del medio. Éste parece ser un medio relevante para expresar opresión y discriminación, y es por esto que en este mismo contexto del Cómic se llamó a una reunión académica de Comfor¹² para demostrar injusticia y terror con el nombre “Sequentielle Kunst und Katastrophen” (el arte secuencial y los catástrofes) en la Universidad de Sorbona, París (2016) (Krauss 2015). Con esto queda clara la necesidad de subrayar la actualidad e importancia de la temática para el medio.

¹¹ En el contexto de *Maus* de Spiegelmann no hace falta la obra extensa de Ole Frahm (ibíd. 2006) que describe de manera muy detallada todos los aspectos del Cómic, incluyendo material como entrevistas, fotos y esbozos originales.

¹² Sociedad de las ciencia del Cómic

“No existe una ciencia del Cómic. Aunque el Cómic sea más y más aceptado como parte de la cultura del siglo XX, no se le ofrece un lugar equivalente al lado de la literatura, el arte visual, ni siguiera el cine.” (Frahm 2004:12).

Como subraya esta cita falta mucho por hacer en los estudios del Cómic. Sin embargo, ya se han hecho bastantes progresos en esta área. Finalmente se concluye con consejos de literatura complementaria para este informe: Genschow, quien analiza al Cómic de estilo reportaje en un contexto político actual (Genschow 2014:51-82), además Grünewald, quien presenta toda una obra bastante completa dedicada al Cómic de reportaje e información (Grünewald 2013), Miller quien se dedica al Cómic francés así como al fenómeno de la autobiografía (ibíd. 2011), y finalmente Orsell y Sohet (ibíd. 2005) quienes analizan autores modernos del Cómic periodístico como Joe Sacco, Jacques Faton o Phillipe Squarzoni.

2. El Cómic como medio

Como el estudio de los Cómic, historietas, narrativas gráficas o como sean llamados se encuentran todavía en una fase muy inicial, es necesario dedicarle algunas palabras al medio Cómic para que los pensamientos y las teorías alrededor de este campo joven se propaguen.

La historieta, el Cómic (*comic*), el tebeo, *manga*, *gekiga*, *fumetti*, *Lien-Huan-Hua*, *Manhua*, *Manhwa*, *Graphic Novel*, *bande dessinée*, *funny*, narrativa gráfica, arte secuencial o el arte noveno¹³ (Grünewald 2000:4, Schikowski 2014:21 sig.) – todos estos conceptos se usan para describir un mismo fenómeno, y aunque existan muchas definiciones sobre lo que este fenómeno es o no es, aparecen otras discusiones sobre otras preguntas mucho más básicas. Sin haberse terminado completamente la discusión sobre la medialidad del Cómic, se produjo un salto temático a la definición e interpretación. El aspecto especialmente controversial representa si el Cómic es un medio o un género. Ante todo hay tener en cuenta el aspecto más evidente y a la vez el error más trágico y frecuente; el Cómic no es un género – es un medio y por lo tanto debería ser tratado como tal (Schüwer 2008, Schikowski 2014:21). También en la interpretación

¹³ En las siguientes páginas se va usar Cómic, tebeo e historieta como sinónimos. Los términos *Graphic Novel* y *funny* serán usados cuando sea adecuado describir dos fenómenos distintos (Schüwer 2014:289). El primero representa una nueva categoría que se quiere separar del Cómic tradicional y se dirige a un público adulto, el segundo representa la forma más tradicional del Cómic que verdaderamente tiene fines humorosos. El *Manga* así como *Gekiga* son términos japoneses que describen dos categorías distintas (imagen espontáneo/realista), sin duda *Manga* se estableció como hiperónimo para describir las peculiaridades del Cómic japonés (Schikowski 2014:148). *Fumetti* describe el Cómic en su variación italiana, mientras que *Lien-Huan-Hua* es su forma histórica china y *Manhua* la forma actual. El mismo fenómeno (*Manhwa*) describe su tendencia coreana (Grünewald 2008). Esta lista si bien no está completa debe dar una visión global sobre el conjunto de los nombres más importantes del fenómeno Cómic en una dimensión global.

y la exploración actual se trata sin duda como un medio. Autores como Schikowski, McCloud, Schüwer y muchos más escriben en sus respectivos artículos o libros sobre el medio Cómic. El ejemplo más emblemático parece ser el del jarro de McCloud, que se sitúa al lado de otros jarros iguales y vacíos, etiquetados con film, música, palabra escrita, video, arte visual, teatro. Todos en un fondo que los representa como parte de una misma galaxia (McCloud 1994:6, panel 8).

Las presentes páginas también deben ayudar a superar los clichés que se asocian con la palabra Cómic y a la vez presentar una base de información sobre el medio. Ni la literatura como sinónimo de un contenido cualitativo, ni el arte en general en su función de capturar el envase, se distancia del arte noveno que han aceptado al Cómic como uno de los suyos. Aunque la imagen, su composición y estructura como su significado, al igual que la historia que cuentan los bocadillos pueden llegar a ser vistos como “arte” el continuo del tebeo no llega a penetrar la esfera del corpus artístico. Los métodos que se usan, el dibujo, la pintura, las fotografías y las historias son sin embargo arte en sí. Pero la controversia entre el Cómic y el arte va más allá; la definición como medio de masa le impide el acceso al reino del arte, o como lo escribe Zimmermann:

“Der künstlerische Comic ist unter den gegenwärtigen, von einer gerissenen Kulturindustrie dirigierten Verhältnissen kultureller Produktion ein Widerspruch in sich, weil er eben auf jenen massenhaften Konsum verzichtet, dem der normale Comic Strip seine Vitalität verdankt. Wenn Comics sich in Kunst verwandeln, verlassen sie ihre eigentliche Sphäre, verlieren ihr angestammtes Publikum, das problemlose Unterhaltung verlangt. Wer die Comics dadurch vor sich selbst zu retten versucht, daß [sic] er sie zum Kunstprodukt veredelt, betreibt naiven Selbstbetrug.” (Zimmermann 1970)

De todos modos ya se pueden encontrar signos de una flexibilización del entendimiento de las artes. Por ejemplo se encuentra la siguiente cita, bajo las diferentes variedades de artes, en la Wikipedia española: “Historieta: la historieta o cómic es una representación gráfica [...]” (Wikipedia 2016a) Como la página web citada es de forma *open-access* puede ser considerada como instrumento que permite visibilizar lo que percibe la sociedad. El hecho que nadie piense que sería mejor borrar la entrada de la palabra “historieta” demuestra también que el Cómic es percibido como verdadero arte noveno.

La gran diferencia entre medio y género se ve por ejemplo en las teorías de McLuhan¹⁴ que también se aplican al Cómic por McCloud. El medio como extensión inánime del cuerpo humano y, un aspecto que McCloud pasa por alto: que el medio influye al contenido. Esto significa que el medio Cómic produce distintas peculiaridades (McCloud 1994:38, McLuhan 1967).

El Cómic trae consigo una ancha variedad de definiciones que intenta cubrir las necesidades que presenta un medio multimodal como tal. Elementos recurrentes son la imagen, la secuencialidad, la narratividad, la producción en masas, la publicación secuencial o un vocabulario especial. Existe una grande diferencia entre el enfoque de las definiciones, como la aproximación constructivista de McCloud:

”Juxtaposed pictorial and other [palabras escritas] images in deliberate sequence, intended to convey information and or to produce an aesthetic response to the viewer.”
(McCloud 1994:9, panel 5).

Su definición se basa entonces única y exclusivamente en la categoría de la secuencialidad. Dos imágenes ya son necesarias para cumplir con el requisito de ser Cómic. La definición de McCloud resulta ser una de las más populares y en su enorme extensión adorna el medio con un riquísimo pasado que integra obras maestras como *El Tapiz de Bayeux*, *La Columna de Trajano*, cerámica griega o pinturas egipcias en la tumba de Menna (véase Schüwer 2008, McCloud 2014). Algunos científicos optan incluso por añadir la pintura rupestre. Así se amplía la definición aun más si se toma en cuenta que “...other images...” pueden ser palabras, siendo nada más que un grupo de letras, una imagen estática (McCloud 1993:8, panel 7). Es así también como los paneles de un solo elemento textual y un elemento gráfico pueden ser definidos como Cómic. Esta definición extrema puede incluir entonces desde propaganda hasta pintura rupestre, lo cual no ayuda mucho a la hora de trazar límites que facilitan la comprensión.

La definición de Martin Schüwer, uno de los pioneros alemanes en el campo científico de la historieta, se basa en dos pilares al que él nombra secuencialidad y reproducibilidad. De esta manera integra la producción en masas, lo que concentra su definición a un Cómic impreso o reproducido de otra manera (Schüwer 2008:2 sig.). Es por esto que su definición se representa más restrictiva, concentrándose en un medio que originalmente nació entonces en los EE.UU. alrededor del año 1890 (Schikowski 2014:28-48). Como ya dijo McCloud: “Our attempts to

¹⁴ Las obras de McLuhan son tratadas por la intesidad en la que emplean imágenes en la ciencia del Cómic como obra multi-modal. Más interesante aún son estudios como el de Brooks (2009) que apelan por una inclusión más eficaz de las teorías de McCloud y critican a la vez la restricción de las teorías de McCloud al tebeo (Brooks 2009:233-236).

define comics are an on-going process which won't end any time soon.” (McCloud 1994:23, panel 5) Existe una gran variedad de definiciones, entre otras, como las culturales convencionalizadas que sostiene Barker: “a Comic is what has been produced under the definition of a “comic”.” (Barker en Wilde 2014:25).

Aunque el nombre “Cómic” no implica el origen del medio, éste comienza en Europa con obras como las *histoires de estampes* del suizo Rudolpho Töpffer en los años 1830 y 1840. Más tarde aparecen los *strips*, que cuentan la historia del antihéroe *Ally Sloper* dibujados por el británico Charles H. Ross en 1867, y sin dejar de lado las famosas historias de *Max y Moritz* de Wilhelm Busch (ibíd.1865) pueden ser igualmente declarados como antecedentes del Cómic (Schikowski 2014:34-40). Aunque en general estas multimodales representan obras aisladas, hay que tener en cuenta que *The Yellow Kid* (1896 hasta hoy en día) de R. F. Outcaults se basa inmediatamente en las figuras y el estilo rebelde-satírico de Busch. El medio llegó a ser lo que es hoy en día por la exportación, luego la cultivación en América y finalmente por la reimportación del Cómic a Europa, Japón y a todo el mundo (Schüwer 2008:8).

2.1. La mala fama del Cómic

El Cómic está inseparablemente conectado con los medios de masas y de esta manera con las connotaciones así como las denotaciones que trae consigo. Como se observa en los títulos e introducciones de las publicaciones de Grünewald: *Comics - Kitsch oder Kunst* (1982), así como de Alary: *Historietas, Comics y Tebeos españoles* (2002) representaban y todavía representan la trivialidad y “banalidad” del medio un rol importantísimo. La lista se podría prolongar aún más al integrar los estudios de historietas que se enfocan explícitamente en la representación simplista, como la moral binaria de los superhéroes de los años 70.

Para evitar una asociación negativa en un campo científico se establecieron diversos sinónimos para la historieta. El Comic o Cómic se ve fuertemente interrelacionado con la palabra *cómico* por un lado y por otro con la tradición anglosajona (Schüwer 2008). Sin embargo, como se ha demostrado ya en las definiciones del medio jamás juega el chiste¹⁵ un rol en ellos, y el medio tampoco puede ser reducido a dicha tradición. Otro término que se establece es el nombre problemático de la *Grafic Novel*; problemático por que se le distancia del vasto reino del Cómic por su carácter evaluativo (Schikowsky 2013). Cada obra del medio Cómic posee un valor artístico por su propia naturaleza, sin embargo, como no todo se declara

¹⁵ La palabra establecida que describe un Cómic humoroso, normalmente distribuido en periódicos es el *funny*, del inglés *chistoso*.

novela gráfica significaría que el resto de los Cómics valen menos. Esta aproximación destruye cada esfuerzo por establecer a la historieta como medio, aspecto que, además, es fuertemente elitista. El BD, *bande dessinée*, describe a la vez el continuo Cómic y muchas veces lo reduce al Cómic de la tradición franco-belga. El *Manga* a su vez reduce el arte noveno a la tradición japonesa; estos son términos ambiguos. Además se han creado neologismos para describir el fenómeno del Cómic como narrativa gráfica o arte secuencial que tienden a describir con exactitud la esencia del Cómic pero a la misma vez se pueden leer como una justificación innecesaria, pues el acto de crear e introducir palabras nuevas trae consigo problemas de aplicación si existe ya un término (Schikowsky 2014).

En *Phaidros* Plato advertía de los peligros de la escritura, que esta nueva invención conduce a la estupidez y destruye la memoria (véase Ong 1988, Lord&Parry 1960). Más tarde, en la edad media, se unen el cambio del medio junto con el cambio del milenio provocando una gran ansiedad. La teología católica predicaba que la tierra pecaminosa iba a terminar de existir o que Cristo volvería a la tierra (véase Duby 1985:124). Hoy en día, casi dos décadas después del año 2000, existe otro cambio mediático, otros miedos, pero héroes con características bastante similares.

Si se piensa en el héroe de película, de una historieta etc. se ve una constancia a través los milenios. Me atrevo a concluir por lo tanto, que primero que todo existe cierta necesidad de un héroe cuando una sociedad se ve confrontada con cambios grandes y radicales que exceden el entendimiento del individuo. También que existe una colección de características “universales” que describen a este héroe, por lo que nos lleva a concluir que una figura heroica puede llegar a ser universalmente entendible.

Estos conocimientos que reveló el trabajo hecho se pueden relacionar con la teoría de las medio-esferas (*Mediosphären*) de Debray, quien divide la evolución social en tres esferas (Meyer 2008:78). La logo-esfera forma el comienzo, a la que le sigue la grafo-esfera y finalmente la video-esfera (Debray en Meyer 2008:84). La teoría de Debray tiene un punto débil; que la logo-esfera incluye la tradición oral y manuscrita, algo que, si se observan las psicodinámicas de Ong, no se debería hacer. La sociedad pre-literatura es diferente a la sociedad literal, pues esta experimentó un cambio como la sociedad de la imprenta a la sociedad de telecomunicaciones. Seguramente que se podrían implementar más subdivisiones pero la introducción de la escritura no es una subcategoría de menor importancia – esta representa la tecnología más relevante que elaboró la humanidad. Es por esto que se propone una ampliación del sistema de Debray para obtener una máxima universalidad.

La logoesfera, como base y categoría de la tradición oral, se desarrolla en un ambiente que sería el horizonte, el ideal de grupo la tribu etc. Por otro lado, la religión es más dependiente de la categoría del objeto con el chamán como representante, mientras que la edad canónica es representada por el viejo sabio (la vieja sabia) y lo que da autoridad son los espíritus. La grafoesfera (véase logo-esfera) comienza con la escritura, la religión es institucionalizada y el sacerdote reemplaza al chamán. Tal vez existe un cambio (por lo menos en vastas regiones del mundo) desde “la vieja sabia” hacia el viejo acompañando el cambio religioso, dios también es alejado del mundo actual-subjetivo y presta el poder de la autoridad. La grafoesfera de Debray es igual a la tipoesfera (imprensa) y la videoesfera iguala a la homónima del sistema presentado, incluyendo sus subcategorías (Meyer 2008:88).

Al otro extremo de la logoesfera se encuentra la frecuentemente empleada híperesfera (*Hypersphäre*) que comienza alrededor del año 1989 con la introducción de la red en su forma “actual”. El medioambiente que ocupa es intocable, por lo tanto se ve representado por la tecnología Cloud. Su ideal de grupo es a la vez anónimo y un grupo de interés como se forman en las profundidades del internet. El tema de la religión se presenta como una categoría difícil de describir; pero sugería que el desarrollo tecnológico llegó a ser *sacrosanto* – una tendencia que se puede observar en la pérdida de importancia de todo sin utilidad inmediata (Zimmermann 2004). La edad canónica abandona su conexión corporal y la decolaría como “el (inter)conectado” y ese busca su autoridad típicamente en la red (la instancia autoritaria de hoy en día logró ser wikipedia.org) (Meyer 2008:81). Las tendencias se ven también en la evolución tecnológica de la Web a la Web 2.0, la que hace posible el tratamiento de contenidos en línea, un avance sin el que no hubiese sido posible crear páginas de internet como la mencionada wikipedia.org.

La comunicación en la red, al igual que en el Cómic es marcada por la oralidad. Esta misma oralidad parece ser el origen de las asociaciones negativas del lenguaje ampliado en el Cómic, sus dibujos y su contenido en sí. Esto tuvo como consecuencia la advertencia del psiquiatra Dr. Frederic Wertham en los años 40 en los EEUU quien sostiene: “Comics [is] death on reading.” (Wertham 1956:18). El medio conserva esta mala fama para muchas partes de la sociedad hasta hoy en día. En Alemania, por ejemplo, se perseguía la llamada campaña de *Schmutz und Schund* y en los EEUU se declaró *pulp* a una gran variedad de historias y al Cómic en general. (Schikowsky 2014:69-86; 291, Alary 2002) La *pulp fiction* no solamente inspiró a la película del mismo nombre sino que también se encuentran varios héroes notables del Cómic, como por ejemplo *Tarzan*, *Conan el Bárbaro* o *Capitán Futuro* – todos llevados a teleseries o a producciones cinematográficas y son tratados hoy en día como clásicos.

2.2. Repertorio de signos

Como se puede deducir a continuación Toepffer en 1837, la creación de su texto contiene los siguientes elementos: narratividad y multimodalidad – ambos son la esencia de (la gran mayoría¹⁶) del Cómic:

“Ce petit livre est d’une nature mixte. Il se compose d’une série de dessins autographiés¹⁷ au trait. Chacun de ces dessins est accompagné d’une ou deux lignes de texte. Les dessins, sans ce texte, n’auraient qu’une signification obscure; le texte, sans les dessins, ne signifierait rien. Le tout forme une sorte de roman, d’autant plus original qu’il ne ressemble pas mieux à un roman qu’à autre chose.” (Toepffer según Caradec en Schüwer 2008:305)

Sin embargo aquí se puede comprobar intuitivamente que la percepción de un signo gráfico (como imagen) y la composición de signos gráficos abstractos como letras (formando un texto) es muy distinta. Lo primero que se observa naturalmente es la referencialidad natural que poseen muchos, pero no todas las imágenes (véase Peirce en Hoffmann 2011). Viendo la imagen de un árbol o una torre se ve ya el significado y no se necesita más explicación. Las diferencias entre imagen y letras describe de manera muy interesante Nancy en su *Le fond de images* 2003 como “[...] das Oszillieren von Wort und Bild als Modi dessen, was da jeweils andere nicht ist. In Wort und Bild sind die Dinge nicht, was sie dennoch „sind“: zugleich gegeben und abwesend, nicht hier, vielleicht nicht einmal existierend, gar ohne Sinn („absens“).” (Zimmermann en Bredekamp 2004:11) llegando a la conclusión que la imagen se define por lo que la palabra no es o no puede ser y vice versa.

Lo segundo que resulta muy diferente es la percepción temporal por lo que se ve. Una imagen parece ser completa desde el primer instante, luego se aclaran los detalles, mientras que un texto parece al principio una masa borrosa inentendible pero linealmente se descifran las palabras y se resuelve el significado. Ya se puede observar que linealidad y referencialidad son puntos centrales de diferencia. Esta linealidad se encuentra en diferentes cantidades en todos los sentidos, la cual se revela más que todo en el análisis (no científico sino) simple de objetos de interés. La linealidad parece ser un elemento esencial de la naturaleza humana sin la que tal vez no se podría existir.

¹⁶ Por cierto existen Cómicos que minimizan o eliminan el modo literario, sin quedar mudo – es decir que el aspecto oral permanece parte de la lectura. Y por otro lado se puede imaginar un Comic no-narrativo. Estos tipos de Cómicos no son objetivo del estudio.

¹⁷ Autobiográfico se entiende en ésta cita en un sentido literal: hecho por mano del autor.

Cuando intentamos saber más sobre la naturaleza de un objeto usando un solo sentido lo tocamos linealmente, lo olemos punto por punto – cubriéndolo en una red de información, lo escuchamos puntual, probamos de allí y allá y junto a todo esto construimos el todo para continuar detalle por detalle. De esta manera cartografiamos un objeto para que en un último paso el cerebro pueda hacer lo que mejor puede; concluir. El cerebro deduce de impresiones puntuales, lineares e incompletas construyendo un total. Así éste logra lo que la ciencia del Cómic llama *closure*, añadiendo información que no está disponible (McCloud 1994:60).

Como lo presenta la teoría de C.S. Peirce en las impresiones visuales existe una gran diferencia, por un lado entre símbolos, y por otro lado entre íconos e índice (Peirce en Hoffmann 2011). Esta diferencia se basa en la referencialidad, un sistema que se basa en que las categorías posean esta misma referencialidad (no representan signos arbitrarios) y a la vez correspondan a las categorías Peircianas de “cualisigno” (relación al emisor: ícono) o “sinsigno” (relación hacia el objeto: índice) mientras que el “legisigno” (mensaje codificado: símbolo). Pese a esta breve presentación del concepto de Peirce, estos conceptos representan el fundamento para muchísimos pensamientos científicos alrededor del Cómic (Kloesel y Pape: 2000; Hoffmann: 2011)¹⁸.

Las imágenes son normalmente referenciales, mientras que códigos como las letras del alfabeto son “non-referenciales”. Si se trata al texto como representación gráfica de lengua hablada, es claro que esta tiene que estar vinculada al aspecto auditivo. Aunque usualmente se use la expresión “leer un cómic”, es de igual importancia no sólo verlo, sino también *escucharlo*. Por muy peculiar que pueda ser esta afirmación la historieta transmite su información en estos tres canales: visual, auditivo y simbólico. La categorización de signos comunicativos dentro del cómic en términos de forma y función según el esquema de Peirce ha provocado muchas dificultades, teniendo como consecuencia que este ensayo se ha tenido que liberar de las cadenas de esta teoría, pues solamente con una versión simplificada se ha podido lograr un análisis complejo y eficaz. Igualmente se tiene que destacar la importancia de la integración de la narratología y un esquema de un reino hetero-, homo- y autodiegético o/y en un mundo auditivo, visual y audiovisual a un análisis completo. El aspecto del sonido en el Cómic permanece un campo muy interesante, sin embargo no será tratado en la profundidad que se merece en este informe.

Si el texto se trata como un conjunto de palabras, es decir, como un conjunto de signos en sí, se llega a la conclusión que las diferencias entre texto y gráfica son más grandes de lo que puede parecer a primera vista. Como demuestra el ejemplo anterior, en la red que forma un

¹⁸ Para una lectura más profunda véase uno de los múltiples ensayos de Peirce o introducciones a su materia.

continuo siempre ha de existir un aspecto de linealidad, causalidad o temporalidad (Metzeltin 2007:164). Estas mismas categorías se adaptan en la narratología moderna para estimar el valor narrativo de los textos (Grünewald 2000:27-36). La brecha que forma el blanco del papel entre dos paneles se puede superar exclusivamente si existe alguna conexión narrativa (véase McCloud). En consecuencia, cada obra que se convierte en el medio Cómic tiene valor narrativo. Hablando de valor narrativo es importante tener en cuenta la gran diferencia entre la clasificación del texto en su totalidad así como también en su microestructura. Mientras una obra puede tener un carácter narrativo en su macroestructura, puede incluir a la vez partes esenciales para la narratividad argumentativos o descriptivos o incluso poéticos (Metzeltin 2007:106).

Como ya se ha mencionado, el Cómic vive de su narratividad y de su multimodalidad. Las teorías en torno a la interacción entre imagen y texto (o entre lo visual y fónico) tuvieron sus orígenes en las ciencias de la comunicación en torno al cine, televisión y propaganda, los que incluso en el Cómic subrayan la importancia de este bloque temático (Schüwer 2008:450 sig.). Las relaciones entre imagen y texto crean igualmente que dos paneles una tensión (basada en una relación lógica) narrativa entre los elementos. Así el elemento textual no representa nada más que una imagen estática lo que forma la base de la definición del Cómic (McCloud 1994:8). Es por esto que también estas dos partes integrales (multimodalidad y narratividad) se encuentran fuertemente interrelacionadas, dependiendo en el Cómic cada parte de la existencia de la otra.

El último método que Toepffer todavía no aplica en sus formas más elaboradas y por lo tanto tampoco lo denomina en la cita presentada, en especial la composición. Ésta se refiere al orden de los elementos gráficos y textuales en unidades para luego colocarlos en la página de tal manera que las relaciones lógicas entre los paneles se podrán entender, descifrar y establecer.

Como el Cómic amplía signos gráficos (imágenes, composición gráfica y texto) se podría pensar que el medio creará más o igual distancia que un texto escrito, siendo que en realidad sucede lo contrario. Primero que todo existe una variedad de signos semi-fónicos, tales como onomatopeyas, interjecciones o símbolos que representan sonidos, el segundo aspecto importante es la mezcla. Mezclando y variando imágenes, texto y fenómenos audiovisuales se crea una percepción que se acerca mucho más a la percepción natural humana. Como el término de la cercanía en el modelo de Koch y Oesterreicher (ibíd.. 1985:23) se basa en lo que Foucault llama *parole* representa ésta el modo natural y por lo tanto más cerca se puede concluir que una historieta representa más cercanía que otros medios. El sistema de Koch y Oesterreicher del año 1985 se refiere inicialmente a la relación entre idiomas escritos y hablados en el contexto

de la investigación de la oralidad y literalidad y también a la distancia temporal de diferentes capas en un idioma (Koch y Oesterreicher 1985).

En base de diversos aspectos mencionados en el ensayo *Sprache der Nähe – Sprache der Distanz* en el año 1985 por los dos lingüistas Koch y Oesterreicher se puede aclarar la situación del lenguaje del Cómic en un entorno de “cercanía y distancia” (ibíd. 1985). No obstante, como se tratan muchos conceptos que acompañan a la oralidad y la literalidad no se debatirá cada tema. El primer punto de indudable importancia representa la distinción entre medio y concepción de L. Söll (véase Oesterreicher 1997:190-193), quien distingue entre un código fónico o gráfico y su forma de realización (concepción). Esto hace posible hablar de forma escrita o escribir de forma oral como Lyons lo describe en 1981: “Language has the property of medium-transferability.” (K&O 1985:17,18), lo cual forma la base de las teorías de aplicabilidad hacia el Cómic u otro medio.

Las estrategias de comunicación son distintas en los dos polos de la escala que describe lo oral y lo escrito (véase K&O 1985:18). El polo oral describe una situación de comunicación dialógica, *ad hoc*, abierta, cooperativa (entre producente y recipiente), reactiva, físicamente cercana (*face-to-face*) y con un contexto guiado por la situación, existe una base de conocimientos comunes y espontaneidad. Típico son fenómenos como el anacoluto o la parataxis, así como una gran afectividad (K&O 1985:19-21).

El polo escrito a su vez representa un discurso monológico o roles fijos con un tema fijo, reflejado, distanciado en tiempo y espacio, público, percibiéndose el contexto por medio de la lectura, un elevado gasto de planificación. La persistencia del código gráfico en cambio a la volatilidad del código fónico resulta en un lenguaje complejo que puede ser caracterizado por la hipotaxis o un vocabulario más amplio¹⁹ (K&O 1985:19-23).

Koch y Oesterreicher distinguen así entre tres niveles que afectan a un idioma: el nivel morfosintáctico, el léxico y el textual-pragmático (K&O 1985). Para aplicar estas categorías al Cómic hay que adaptar solamente la tercera. Las diferencias en la morfosintaxis son mínimas en el léxico existente, pero mensurables con el sistema presente. La manera de transportar signos de corrección, compensa, estructuración o degradación en cambio reside en un sistema gráfico-icónico. Más importante que todo se revela el axis dialógico que existe en el acto de *closure* (véase 2.2.1). Este paso creativo, dado por el lector pero iniciado por los signos no-arbitrarios como índices o iconos (véase Peirce) del texto, reside en una lectura activa,

¹⁹ La diferencia léxica entre un idioma de cercanía y de distancia no es de naturaleza unilateral; mientras que un discurso escrito tiene una más grande variedad léxica en promedio, el discurso oral posee léxicos especiales con un vocabulario riquísimo (K&O 1985:27).

empática-lógica y pragmática. Tal vez es ésta una de las razones por la difusión inmensa que podía lograr dicho medio en los últimos dos siglos.

En general el Cómic es el resultado de la combinación de dos o más imágenes que se encuentran separadas por tiempo, espacio y causalidad. Existe la llamada “secuencia amplia” (según Grünewald: *weite Bildfolge*) que se puede observar desde la edad media hasta los años treinta del siglo XVIII. Esta describe solamente los puntos más importantes, las escenas claves de la historia (Grünewald 2000:27). En la evolución del medio llegó el punto en que los imágenes separados empezaron a unirse y a moverse; la invención del folioscopio y luego el cine de animación con sus cinematógrafos, aparatos Edison o el bioscopio hicieron un cambio drástico posible. Se dio luz a la “secuencia estrecha” (*enge Bildfolge*) por maestros de la época como el ya mencionado Toepffer o el alemán Wilhelm Busch (Grünewald 2000:32).

2.2.1. Una breve introducción a la teoría del Cómic

Todos los que ya hayan leído una historieta van a haber entendido que el medio Cómic es más que la pura suma de texto e imagen. Lo que crea la verdadera magia de las narraciones es el elemento que lo hace destacar. La llamada “calle” o en inglés, el “*gutter*” describe la falta de información entre dos paneles (McCloud 1994:60). Esta falta requiere una lectura activa que fuerza al lector a reconstruir lo ocurrido y establecer conexiones lógicas, causales, temporales y/o locales. Este acto llama la ciencia de Cómic *closure*. McCloud describe este acto como:

“the phenomenon of observing the parts but perceiving the whole...in our daily lives, we often commit closure, mentally completing that which is incomplete based on past experience (such as seeing images in clouds, faces in cars, or patterns in unexpected places)...in recognizing and relating to other people, we all depend heavily on our learned ability of closure...Comics panels fracture both time and space, offering a jagged, staccato rhythm of unconnected moments. But closure allows us to connect these moments and mentally construct a continuous, unified reality. ”

(Joshua Grasso en McCloud 1994:67).

Observar solamente partes pero ver lo total – esto es *closure*. Este acto deductivo crea un espacio interpretativo en la historieta que no existe en otros medios. No representa a una elipsis y por eso no se debería dar la falsa imagen de un “vacío” entre dos paneles, una falta de signos que en realidad es más bien al revés como describe Frahm en un artículo sobre el tebeo *Maus*:

“Es muss etwas nicht dargestellt bleiben. Dieses wird noch im Weiß zwischen den Panels auf dieser Seite angedeutet. Andererseits ist dieses Weiß nicht einfach „leer“. Es ist durch die verschiedenen Assoziationen zwischen heterogenen Zeichen, durch deren Nebeneinander auf der Oberfläche der Seite überdeterminiert. ” (Frahm 2004:52)

Otro elemento esencial del medio representa su carácter universal. La universalidad del Cómic refiere a su lengua, la imagen, así como a la abstracción del mismo idioma. Las figuras muchas veces son reducidas a líneas negras, se evitan colores o la ilusión de profundidad (véase abstracción en McCloud 1994:28).

La diferencia de medios gráficos y literarios ya era tema del ilustrado Lessing en el siglo XVIII cuando publicó su ensayo *Laocoonte o sobre los límites de la pintura y la poesía*. La diferencia esencial establece Lessing en las gramáticas de las artes, sus formas y métodos de referencia a las deixis. Es decir que la diferencia básica se puede establecer en espacio, tiempo y personales (Lessing 1766). Textos, como ya mencionado, son construcciones narrativas unilaterales, por esto mismo exige el medio de la escritura la existencia de metafunciones temporales que refieren a un pasado y un futuro con mayor distancia a un supuesto primer acto inicial o incluso paraleldad (ej.: perfecto, futuro, mientras que o cuando). De la misma manera es necesaria la existencia de metafunciones de la deixis de lugar, ordenando un espacio tridimensional y caótico en un medio linear. Finalmente exige además la deixis personal que se establezcan relaciones entre actores (tú, ese, Ana), acciones y objetos, similar a la metafunción espacial (ej.: allí, encima, a la derecha). Una imagen también necesita estas metafunciones, pero no las realiza de forma simbólica sino indicial.

Las relaciones espaciales son creadas por distancias, estas pueden ser verdaderas en un sentido que corresponden proporcionalmente a los tamaños reales, o que indican relaciones similares (ej.: *ilusión* de distancia y perspectiva). Las funciones de orden personal son creadas mayormente por gesticulación, mímica y un orden espacial pragmático así como un inventario de signos y tropos estandarizados (ej.: apuntar con el dedo, cercanía o distancia espacial, la corona del rey, símbolos iconográficos). La función temporal es la más distinta, como ya remarca Lessing se ve a la poesía²⁰ como medio temporal y a la literatura como medio espacial y sigue que la “gracia es la belleza en el movimiento, y, precisamente por esto, resulta menos fácil por el pintor que para el poeta. El pintor solo puede hacernos adivinar el movimiento, pero de hecho sus figuras no se mueven. [...] En la poesía en cambio sigue siendo lo que es, una belleza transitoria que desearíamos ver una y otra vez.” (Lessing 1766:115).

²⁰ Lessing entiende poesía en un sentido amplio, clásico, incluyendo la literatura tradicional (Lessing 1766).

La función temporal es casi inexistente en el arte pero este adivinar del movimiento, el indicar llega a otro nivel en el tebeo, la diferencia del arte tradicional en el contexto de Laocoonte trata también Paech con estas palabras:

„Indem das Bild im Comic, mehr noch als bereits in der Karikatur, immer auf einen Moment davor und danach verweise – als von diesen different wahrgenommen werde – seien seine Bilder in philosophischer Perspektive grundverschieden von denen der Malerei, so etwa Carrier. Paech macht in einer Re-Lektüre von Lessings *Laokoon* ebenso bereits den *Fruchtbaren Moment* als solche »Zeit-Form« geltend, insofern sie stets über sich hinaus verweise [...]“ (Paech en Wilde 2014:50).

Esta cita y diversos ejemplos subrayan la importancia de la dimensión temporal para el medio. En su capacidad de unir la linealidad literaria y la (casi) tridimensionalidad gráfica reside el verdadero potencial del Cómic – pero también su dificultad, como demuestra el intento fallado de McCloud de poner orden en los hilos temporales del medio (McCloud 1994:117).

McCloud añade a estas teorías dos categorías de análisis importantes, las cuales han sido bien recibidas y extendidas. Bajo el lema de la secuencialidad crea un sistema que facilita ordenar la cantidad de la implicación del lector. Por este motivo se analiza la diferencia de dos paneles sucesivos. Las seis categorías son ordenadas por orden creciente; 1) *moment-to-moment*, que se refiere a dos paneles que exigen un mínimo de *closure*, 2) *action-to-action*, que desea expresar el progreso de un sujeto en acciones, 3) *subject-to-subject*, que es la transición unida por una escena o idea, 4) *scene-to-scene*, lo que transportan al lector por significantes distancias de tiempo y espacio, 5) *aspect-to-aspect*, que es una categoría que se caracteriza por la ausencia de un flujo temporal y la conexión lógica por lugares, ideas o ambientes, 6) *non-sequitur*, usado para describir la falta completa de una conexión lógica entre los paneles (McCloud 1994:70-81). Esta última categoría se puede ver como creación artificial sin uso relevante en los medios del Cómic, McCloud añade también que siempre habrá algún tipo de relación “[...] forcing the viewer to see them as a whole.” (McCloud 1994:73).

El segundo sistema que ofrece la literatura de McCloud trata las relaciones entre texto e imagen. En siete categorías describe posibles formas de interacción; 1) *word-specific*, para la imagen como ilustración del texto sin que se añada información significativa, 2) *picture-specific*, representa el caso contrario – las imágenes cuentan la historia y el texto es mera compañía, 3) *duo-specific*, el texto y la imagen ofrecen básicamente el mismo contenido o idea, 4) *additive*, la imagen elabora o intensifica al texto o viceversa, 5) *parallel*, el texto y las imágenes parecen seguir dos pasos distintos sin intersecciones, 6) *montage*, palabras, texto o letras son tratadas

como partes integrales de la imagen misma, 7) *interdependent*, ambos modos presentan una idea que ni el uno ni el otro sería capaz de reproducir en sí, y la información textual exige la información gráfica para ser entendida como un conjunto o al revés (McCloud 1994:153-161). Estas categorías tienen que ser vistas como aceración básica e incompleta. Por un lado por el tamaño de subjetividad que permiten y al otro lado por la falta de un fondo teórico y sistemático. Sin embargo son frecuentemente usados en la ciencia y útiles para una comparación de varios tebeos.

2.2.1.1. Espacio y Tiempo

Como Lessing ya comenta en su crítica al grupo escultórico griego de Laoconte y sus hijos, existe una notable e innegable diferencia entre la expresión literaria y la gráfica (en este caso escultórica). La gráfica da a conocer toda su información en un instante, el orden existe solamente en la dimensión del espacio. La literatura, en cambio, representa un medio que ordena la información linealmente dado por la naturaleza del medio mismo. Con esta linealidad va acompañada otra dimensión narrativa que ordena la información; el tiempo. En el Cómic así como la pintura clásica existen formas de narrar relaciones temporales (por la indicación de movimiento en la pintura) o símbolos codificados (Lessing 1766).

Las dos dimensiones que parecen causar más dificultad son la descripción de tiempo y espacio, estando estos mutuamente ligados. Como consecuencia y conexión de ambos se crea la ilusión de movimiento, por lo cual no se hablará de movimientos²¹ en sí. Todo tipo de movimiento se basa en un cambio de percepción en las conexiones lógicas temporales o espaciales. Subordenando así el movimiento siempre bajo uno o ambos de las dos categorías. El espacio representa una coherente que es fácil de comprobar e investigar, lo que se manifiesta tal como es en el medio como elemento gráfico. El tiempo en cambio se puede definir como variable dependiente del espacio; es decir que se crea en la observación de las diferencias en el espacio. Esto se logra básicamente con paneles y *closure*.

Aunque sean pocos, existen conjuntos extremadamente complejos que integran diferentes momentos temporales en un solo panel, reduciéndose estos normalmente a peleas y diálogos. Estas estructuras complejas se caracterizan por un gran grado de causalidad y/o linealidad sin lo que sería casi imposible de decifrar hasta las más cortas discusiones en un solo

²¹ Otro argumento para la omisión de la categoría de *movimiento* representa el medio del Cómic mismo que se caracteriza por imágenes fijas.

panel. Un ejemplo se puede observar en un solo panel como en *Femmes de Fraises* (VdV 2014:31, panel 8): cuatro personajes, tres de aquellos hablan y emiten solamente cinco frases en los que el medio del Cómic llega a su límite²².

Por la fuerte conexión entre tiempo, espacio y causalidad el Cómic se ve como un medio de información predestinado para la investigación de estas mismas relaciones. Mientras que la ficción puede darse el lujo de crear trampas o estructuras barrocas para el lector, el fin del VdV no se cumple si no se transporta la información central. Como se debería demostrar a base de la dicotomía del arte espacial y arte temporal de Lessing es la unión de estas dimensiones en un medio fijo, es decir estático, algo peculiar que requiere un alto grado de codificación, una semántica propia y una pragmática establecida para poder decodificar movimiento y tiempo.

2.2.1.2. La línea

Cómo indica el prefacio de VdV existe un “idioma especial del Cómic” (VdV 2014:5), el que pretende ocupar Oxfam para comunicar su mensaje, sin explicar ni en qué consiste éste idioma ni a quién se dirige el mensaje. Para llegar a este fenómeno hay que reducir el repertorio de signos usados en el tebeo a sus unidades mínimas. Como éste trabajo no se entiende como el lugar ni ofrece el espacio para elaborar el problema en su totalidad se expondrán dos perspectivas diferentes.

Primero se quiere volver a la relativamente bien conocida y ya introducida clasificación de C.S. Peirce y sus *categorías del objeto*, así como el sistema de Saussure de *significado* y *significante*. Luego se aclararán las dificultades de las teorías y las teorías de la línea de Grünewald y Wilde a base de un ejemplo de un tebeo de *Krazy Kat* (Herriman 1986) (Grünewald 2000, Wilde 2014). Esto nos lleva ya al ámbito y a la teoría que pertenece exclusivamente al Cómic y demostrará muy bien dónde y en qué existen diferencias y dificultades en la aplicación de teorías lingüísticas de este medio.

²² Obviamente es posible una construcción más elaborada como demuestra McCloud (McCloud 1994:94 y 95).



Gráfica 1: Krazy Kat, Herriman 1986:92.

La impotencia de no poder describir los fenómenos del tebeo por la narratología como la semiótica clásica revela el ejemplo del clásico Cómic de George Herriman. La gráfica demuestra cómo la línea que representa el horizonte, la impresión de tridimensionalidad, es cortada y destruye de esta misma manera la lectura codificada que implica el horizonte. Con un simple cuchillo corta el ratón Ignatz la ilusión de profundidad que crea la separación del aire y tierra. Este acto destruye la conexión binaria establecida entre el significante (línea) y el significado (profundidad o tridimensionalidad) y permite otra lectura de la misma línea (Wilde 2014:32-39). El acto del corte causa una redefinición del texto que resulta ser imposible de solucionar con el sistema binario de Saussure, pero tampoco con el sistema triádico de Peirce. Solamente la línea misma se queda intacta al cambio de significante. A la vez se hace obvio todo lo que la línea es en el contexto de estas pocas imágenes: es la línea en sí (lo que Peirce llamaría *ícono*), el corte (*índice*) y la interpretación de los conjuntos de líneas como: [Ignatz+cuchillo+Rrip] es igual a [cortar]²³ (véase McCoud 1994:51).

La línea también puede ser considerada como elemento distintivo del Cómic como lo explica Wild (ibíd. 2014:33). Él reclama que la línea realizada a mano representa una parte de la medialidad del tebeo. También trata él, refiriéndose a Gardner, a la línea como Luhmann la voz en el acto del hablar. Así representa el fondo de todas posibles interpretaciones, el sustrato medial que preserva invisible pero que puede ser marcado: como el movimiento en la película cuando se usa una imagen fija – por su falta – la inexistencia de la línea destaca. Al igual se puede marcar la línea que distingue los niveles en la diégesis, usando una *mise en abyme* (véase Wild 2014:33). Para nuestro propósito cabe subrayar que la línea entonces es más que la expresión artística o la forma, sino que representa un elemento del *discours*.

²³ Aunque estas variables no parezca como condicionan los factores [Ignatz], [cuchillo] o [Rrip] el acto de cortar como condicionan sí mismos. Es decir recibiendo el mensaje de [Rrip] se puede identificar el objeto que lleva el ratón en la mano como algún objeto que pertenece el atributo [+cortar] o al revés.

Una observación importante afecta el fenómeno de la línea; se puede clasificar como elemento meta-textual del Cómic. Un elemento mínimo que separa y junta grupos de formas, colores y superficies. La existencia de este tipo de línea que separa el fondo del primer plano tanto como segrega los paneles, objetos concretos u otros elementos meta-textuales como globos. Para cerrar con estos pensamientos a cerca de la línea de Wild hay que entender que la línea no solamente existe en la forma acentuada como en la mayoría de los Cómic, sino que ésta se crea en el acto de la unión de dos o más formas o colores claramente separables. La línea, así pensada, es la fuerza que crea profundidad, por sombras, relación, por variación de tamaño, y distinción de objetos -sin ella todo sería una masa gris siniestra. Aunque no se puede considerar como elemento único del Cómic, este elemento básico marca la discusión científica. Como huella entiende McCloud (ibíd. 1994:32) la línea y da referencia a la indexicalidad de esta huella y su proveniencia causal por manos del artista. También Th. Groensteen (2007), que trató diferencias icónicas y pictorales en ejemplos de fotos y Cómic, llegó a la conclusión que la línea dibujada a manos es una parte esencial del Cómic.

2.2.1.3. Por calles vacías

Este capítulo debe demostrar por un lado la mecánica más esencial en la que se basa la narratividad del Cómic, y a la vez probar que existe esta narratividad en todo tipo de Cómic, para lo que se incluirán los siguientes ejemplos. Para entender la función narrativa del Cómic en su núcleo, hay que volver a la pluralidad de definiciones del medio. La mayoría propone una secuencia de imágenes como base, lo que resulta en dos imágenes que deben ser llamados A y el otro B. A y B pueden ser diferentes, y debido a esta diferencia, o más específicamente por la falta de información entre las dos, el lector ocupa su deducción para entender el suceso. Todo aquello puede pero no tiene que ser apoyado por texto. Entre A y B hay cierta separación gráfica en el Cómic, puede ser el blanco de la página o un marco, pero ambos paneles son separados por lo que se llama la *calle* o *gutter* en inglés (McCloud 1994:60-69).

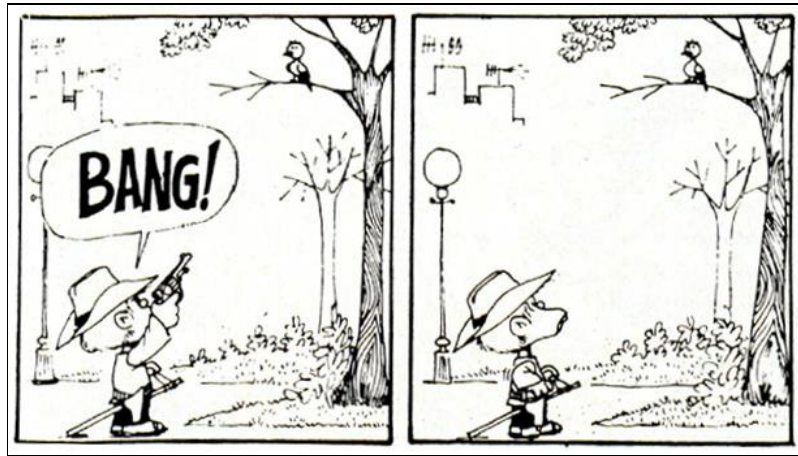
Este efecto esencial que necesita una historieta en el Cómic para que podamos observar dicho efecto se llama *closure*. Este nombre describe la falta de información, y por lo tanto la reconstrucción de una o varias secuencias en el continuo del Cómic. Estas secuencias pueden ser largas o cortas, tanto temporales como locales, causales e incluso puede faltar toda conexión lógica (McCloud 1994:73). Scott McCloud distingue entre seis diferentes formas de *closure*. La distinción se basa vagamente en la cantidad de información que es requerida para reconstruir

la continuidad. “Zu jenen Formen des Zusammenhangs, der durch Handlungsschritte selbst erzeugt wird (etwa Kausalität), treten also übergeordnete Zusammenhänge [...]” (Schüwer 2008:39). Aquí Schüwer deja clara la importancia de no solamente las relaciones internas de un texto sino que también de las externas como intertextualidad o contextualidad. La elipsis más corta es llamada “*moment-to-moment*” o transición momento-momento y describe un movimiento mínimo (McCloud 1994:70).

Sin necesidad de abordar este tema más profundamente, en este contexto resulta importante entender que no es la agrupación de dos o más imágenes lo que crea la narratividad, sino que es el efecto de *closure* el que crea todo tipo de movimiento entre los paneles.²⁴ Esto junto con el entendimiento de *closure* como relleno de elipsis informativas a base de deducción nos lleva a la conclusión que una sola imagen puede poseer un *antes* y un *después*. Si una imagen posee una deixis temporal también pueden ser conectadas a una deixis local y personal. Véase por ejemplo la gráfica 1, un tebeo clásico de Quino. El primer panel por si solo demuestra a un joven “matando” a un pájaro. Es decir que no solamente se ve un acto sino también se esboza lo que va a pasar. El elemento de humor de esta pieza se origina en la ruptura de las expectativas; el sonido se pierde en el espacio pero el ave sigue vivo (Quino 1971). El elemento metamediático (el globo) permitió al animal seguir viviendo y el “BANG!” se transforma de un sonido de temor a un juego de niños.

Este ejemplo debe demostrar varios aspectos. Por un lado la simple importancia de dichos elementos meta-mediáticos, y por otro lado nos permite observar su función. Aclarando además la situación del valor narrativo del panel solitario. La expectativa y por lo tanto el humor del ejemplo reside en el primer panel y por lo tanto esta lo exige al crear suficiente narratividad para obtener una expectativa mínima; [“BANG”+ “pájaro”= “muerte del pájaro”]. Como no existe ni movimiento ni tiempo en el panel recae toda aquella expectativa en el comienzo del tebeo. El segundo panel destruye esta expectativa con la falta del sonido y el arma como símbolo del paso de tiempo y, más resaltante, un pájaro vivo. De esto se deduce claramente la posibilidad de narratividad en un solo panel. La narratividad es un elemento esencial del arte que se encuentra en muchísimas obras del arte tradicional, por lo tanto no sorprende este resultado.

²⁴ Ese mismo efecto puede ser aplicado para entender la función y representación de cada acto que se extiende sobre tiempo o espacio en el medio como el movimiento. También en el mismo panel y no simplemente entre dos – aunque sea menos visible.



Gráfica 2: Mafalda.Quino (1971)

El juego con el fenómeno de *closure*, de la combinación de dos paneles, de gráfica y texto es lo que nos permite percibir al Cómic en la forma en la que lo vemos todos los días y en miles de variaciones. Este juego se basa como se espera haberse podido demostrar casi únicamente en la narratividad; pero esto no debería significar que un solo panel no pueda formar parte del continuo Cómic. Muy por el contrario, el panel solitario, como se observa frecuentemente en la caricatura política se destaca por la necesidad de máxima aplicación de conocimientos externos del texto. Es decir que el acto de *closure* es muy amplio y se tiene que reconstruir (presumir en las palabras de Metzeltin) el antes y el después con unos pocos índices de lo que podría pasar. Una vez terminada con esta reconstrucción se llega a una o unas conexiones causales, temporales o locales entre los estados (Metzeltin 2007:75). McCloud subraya la importancia del texto como elemento gráfico que lo eleva en su definición a la segunda parte de la pareja mínima de dos “juxtaposed pictures” (McCloud 1994:8). Grünewald va más allá y pregunta explícitamente si una sola imagen no es un Cómic, y llega a la misma conclusión que “das narrative Einzelbild ist m.M.n. die kürzeste Form einer Bildgeschichte, eine Bildfolge mit nur einem (sichtbaren) Panel und vom Comic nicht strikt zu unterscheiden.” (Grünewald 2000:12).

3. El Cómic de estilo reportaje

El reportaje es una forma de periodismo en la que es explícitamente válido y muchas veces también necesario de complementar la información con impresiones personales. Además, se caracteriza por la presencia del autor en los lugares de interés, dejando en claro la diferencia entre el periodismo “objetivo” y el reportaje, mientras que este último se caracteriza por su naturaleza subjetiva, dado al hecho que el autor procesa sus impresiones. Así, el reportaje puede

ser visto como el otro lado de lo objetivo, que representa la información pura, sin impureza de lo subjetivo. Pero esta dicotomía no resulta ser tan fácil, sin querer entrar en un debate sobre la objetividad del periodismo, hay que reconocer que todo tipo de texto es afectado por un cierto grado de subjetividad. Ésta se trata de minimizar en las ciencias así como el periodismo – el reportaje en cambio no ve lo subjetivo como problema, sino como recurso.

El reportaje que se transmite en el medio del Cómic se puede posicionar al lado del *New Journalism*. Esta influencia surgió en los años 60 como parte de la tradición de los *Beatnik* y promueve al aspecto estético al lado de otros elementos para enriquecer al periodismo. Sus típicas características son: un lenguaje realista, la investigación, el uso de la primera persona y la actitud del “cazador” – lo cual quiere nombrar una actitud de observación activa (Merljak Zdovc 2008:43-65). Sin embargo, el reportaje de historieta no representa ni una continuación de esta tradición ni un recurrir a los métodos posteriormente usados – como se ve en la más abundante diferencia: el lenguaje realista – un aspecto difícil para un medio tan abstracto. Sin embargo, no tardó en llegar el primer tebeo del estilo reportaje realista; *Palastine* de Joe Sacco del año 1992-1995, edición completa en 2001, la que es vista como la obra pionera en el ámbito del reportaje de Cómic (Schikowski 2014:248-253).

El poder y la atracción que crea la mezcla de imágenes y textos revelan también un pequeño paseo a la historia del fotolibro. Más que todo, los ejemplos de la época de los años 1920 a 30 destacan por su carácter al ser vistos como arma política. Ejemplos de éste tipo se encuentran en Europa o Rusia, pero también al otro lado del planeta como en Japón. Muchos de ellos son marcados por posiciones radicales, heroísmo, anti-democrático y belicismo (Chapman/Ellin 2012; Merljak Zdovc 2008:14). Las cámaras llegaban a los campos de batallas y con ellos las fotografías de los horrores de la guerra al igual que de sus grandes victorias. Pero el medio de la fotografía era visto, y en muchos casos se ve que todavía prosigue esta tendencia, como *el* medio “neutral y objetivo” y por lo tanto separado de la “columna política” (Meyer-Kalkus 2004:57). No obstante, el fotógrafo y reportero alemán Jünger²⁵ llegó a la conclusión que cada manipulación técnica corresponde a un filtro: deja pasar solamente una posible capa de la verdad. Esta tesis lo lleva a su conclusión de la fotografía como arma ofensiva de la política que emplea imágenes que *demuestran* “kräftiger und entscheidender als die Schärfe des Begriffs.” (Jünger en según Meyer-Kalkus 2004:58). Lo que se ve en una fotografía y lo que se evita es el resultado de un proceso artístico/ideológico/etc. Este pensamiento y trabajos al igual que los de Jünger elaboraron la propaganda política que se encontró luego en todo el mundo.

²⁵ Una figura que primero encontró su amor político en el joven partido NSDAP y luego los intercambió por una vista comunista – el único elemento estable que se puede determinar es un fuerte anti-democratismo.

El Cómic de carácter documentario y comprometido une entonces las tendencias del “*New Journalism*” y la propaganda política por su destino de movilización. Puede ser visto también como consecuencia lógica de la constante revalorización de imágenes en el discurso político diario. La gran diferencia de una historieta, aunque trate temas reales, se encuentra en su forma de visualización que se destaca por un gran grado de abstracción en su inventario de imágenes. La abstracción puede obviamente variar, pero aunque se empleen fotografías en vez de otro método artístico, determina ésta la estructura más esencial y única del Cómic que nunca sea perfectamente claro ni concreto. La estructura de la que se habla es el famoso *gutter*, la *calle*, la ausencia de información concreta entre dos paneles que hay que superar por medio de inducción y contexto.

3.1. El Cómic político comprometido

Al momento de hablar de literatura, periodismo o Cómic comprometido es posible, en este caso, hacer una aproximación desde un punto de vista literatura marxista. Antes de hacer esto hay que aclarar que la teoría literaria marxista no se caracteriza por lo que “suena”, sino que más bien se debería hablar del Marxismo que ahoga una teoría literaria que sostiene que la literatura no solamente es una función demostrativa sino que es capaz de tomar acción e influir activamente en las masas (Vaßen 1972:9). La literatura debe ser realista, debe crear un “*Bezug zur objektiven Klassenwirklichkeit*” (Gutzen et al. 1989:196), y generar un cambio para cumplir con este propósito donde se puede observar una fuerte parcialidad. Por último se pueden encontrar los términos “popular” (al. *volkstümlich*) y “cercano al pueblo” (al. *volksverbunden*). “Popular” se entiende en el contexto marxista como comprensible por las masas, tiene un fin didáctico (moral, político etc.) que se presenta para que ser asumido. La cercanía al pueblo, por otro lado, se refiere a la conexión entre autor y pueblo. Si el autor logra establecer este vínculo, la gente recibirá y acojerá el mensaje exitosamente. Como ambos términos en la literatura no están claramente determinados se omitirán para evitar todo tipo de confusión. Finalmente, hay que sostener que el elemento popular marxista describe de forma ideal las características que representa el Cómic comprometido (Gutzen et al. 1989:198 sig).

Como se verá a continuación, son las clases de la realidad de clase el populismo marxista, la funcionalidad así como la parcialidad representada en los tebeos investigados. Todos intentan en su forma artística de mostrar esa realidad de clase – un punto que se puede dar por hecho por su fuerte relación con la funcionalidad. Esa misma requiere en este caso la referencia hacia la

realidad extradiegética. La función y el fin de las siete historias es nada más el de generar un cambio lo más grande posible en la masa de gente, lo cual nos lleva a los dos últimos puntos: el populismo y la parcialidad. Si se analizan las siete pruebas no solamente se pueden reconocer que ambas categorías marxistas (*popular, cercano al pueblo*) son presentadas en casi todas estas, sino también que resultan inseparables e indudablemente importantes para conservar el mensaje central de cada una de ellas. Este vínculo con el contenido, es decir la parcialidad, parece central para la estructura interna de los Cómics. Aunque parezca que la teoría marxista encaja perfectamente en este caso, ésta no ofrece métodos ni debería ser entendida como herramienta de análisis. Por el contrario, es solamente debido a su aplicabilidad en esta materia que sirve para resaltar la importancia de los aspectos planteados. El siguiente punto tiene como objetivo demostrar la fuerte interrelación entre el efecto de realidad de Barthes y las teorías marxistas.

3.2. Realidad dibujada

Como se explicará a continuación el Cómico divide el aspecto de su referencialidad, es decir, la conexión entre la imagen (significante) y su referencia en (significado) de dos aspectos. Por un lado lo que llama Barthes el *efecto de realidad* (Barthes 1960:178-219) juega un papel importante. El potencial y la aplicabilidad de la teoría de Barthes en el campo del Cómico se pueden describir muy en general como “die zärtliche Beobachtung unscheinbarer Momente des alltäglichen Lebens” (Kirsten 2009:157), siendo este aspecto el que ya podía crear la fascinación del cine neorrealista. En un contexto documental es cada signo el que establece una interferencia con el mundo real, cuya primera intención no es la diégesis en un sentido aristotélico, sino que la creación de un contexto histórico, social, local etc. Este modelo es esencial para establecer una conexión entre el discurso histórico y su fragmento. En muchos aspectos también se pueden reconocer vínculos muy ligados con la ya presentada teoría literaria marxista. El efecto de realidad que estableció R. Barthes también trabaja en un segundo nivel de realidad que usa la falta de asignaciones concretas de significados:

“Aus dem „Fehlen des Signifikats zugunsten des Referenten“ werde [sic!] das „Signifikat Realismus“. Dabei kommt es zu einem *Wirklichkeitseffekt*, d.h. „zur Grundlegung dieses uneingestanden Wahrscheinlichen, das die Ästhetik aller gängigen Werke der Moderne bildet.” (Barthes 1978:79).

Para el tebeo resalta el hecho de su multimodalidad en este contexto. Hühn describe que el Cómic posee dos canales letras e imágenes:

“Genette further maintains that one needs to distinguish the ‘narrative of events’ from a ‘narrative of words’ for only the latter is said to be ‘mimetic’ in the full sense of the word: “The truth is that mimesis in words can only be mimesis of words. Other than that, all we have and can have is degrees of diégesis”” (Hühn 2009:164).

Como explica Barthes nuevamente, para crear el dicho efecto de realidad es importante tener en cuenta la sencillez de su manera:

“El significado queda expulsado del signo, y con él, por supuesto, la posibilidad de desarrollar una *forma de sentido*, es decir [...] la misma estructura narrativa.” Tal ilusión funciona gracias a que “lo concreto” se elimina en el discurso realista como significado denotativo, y regresa “a título de significado de connotación; pues en el mismo momento en que esos detalles se supone que denotan directamente lo real, no hacen otra cosa que significarlo, sin decirlo.” Las anotaciones o descripciones realistas significan a lo real: tal es el efecto de realidad, la “base de esa verosimilitud inconfesada que forma la estética de todas las obras más comunes de la modernidad.” (Barthes 1968:88).

Si se habla del *efecto de realidad* de Barthes es importante reconocer sus limitaciones y su diferencia a la diégesis aristotélica y la diégesis en la tradición de G. Genette. La mimesis como es descrita en la famosa *Poética* para robarle su carácter filosófico de “lo probable” en relación a la narración (Aristóteles 1961). Es la ilusión de realidad – el efecto de realidad en cambio quiere establecer autenticación. Una narración documentaria requiere ambas; una línea argumentativa-narrativa probable y autenticidad.

En la teoría de discurso la verdad es básicamente inexistente, como toda comunicación se interpreta de manera ergo subjetiva. Exactamente lo mismo pasa con números, hechos y otros datos “objetivos” a los que se les atribuye un valor de verdad absoluta como lo describe Hill:

„Factual is also a value laden term, and its association with truth, information and other conceptual values ensures it means different things to different people. The term “factuality” refers to broader cultural production and reception process.” (Hill 2007 en Lefèvre 2013:52).

El discurso dominante es simplemente la voz más fuerte, sin poder atribuirle ni un valor positivo ni negativo, sin embargo representa la realidad por su dominancia e influencia (Barthes 1960:77).

Para aclarar la situación del Cómic como medio multimodal y para subrayar lo diferente que pueden ser los aspectos, se presentará una pequeña lista de ejemplos: Sonia Pulido emplea en *La Madeja* al comienzo de su historia dos citas y el nombre referente del emisor así como el nombre dada a la estrategia política para crear dicho *efecto de realidad* (VdV 2014:7-19). Por otro lado, en *Femmes de Fraises* trabajan I. Cebrián y Á. Ortiz con la llegada tradicional a un país lejano: el aeropuerto; implicando de esta manera que ellos mismos estaban allí y en las situaciones descritas (VdV 2014:20-33). En *Ondas en el Río*, escrito e ilustrado por Cristina Durán y Miguel Giner Bou, se trabaja aún más con los elementos de una narración de viaje. Se presentan a todos los participantes, incluyendo a los artistas, se describe el acto de la planificación de la ruta y ofrece experiencias del viaje (VdV 2014:34-49). Como último ejemplo se tomará el Cómic de Miguel Gallardo *Aquí vive Dios*. El artista trabaja con la contextualización histórica, geográfica y social, describiendo la República Dominicana desde la perspectiva turística, mostrando una fotografía de un cartel viejo de Punta Cana o enchufes planos. Todo esto antes de iniciar cualquier tipo de politización lo cual resulta en todos estos casos en un “acercar” a las realidades del lector, dando por extraordinario el hecho de viajar a un país lejano, incluyendo tremores (véase VdV 2014:35) como lo hace Durán y Giner Bou y construyendo un fundamento para una historia, una argumento que yace en los conocimientos sobre un país, su gente y su cultura (VdV 2014:36). El ejemplo más adecuado para estos efectos es el de Gallardo, quien recoge toda la información que él mismo ha poseído antes de su viaje (VdV 2014:51). De esta forma crea otra forma de afecto personal entre autor y lector poniéndose al mismo nivel que el público objetivo.

3.3. Las categorías del Cómic de estilo reportaje

Aunque todavía hace falta una definición del Cómic de reportaje existe una tradición que se dedica a la categorización de material de carácter documental en el ámbito de las ciencias cinematográficas. Un representante de esta tradición es Bill Nichols, quien se dedicó a establecer una sistemática de documentales así como entre otros expertos en el campo del cine. Su modelo se divide en seis categorías: el modo poético, el modo autoreflexivo, el modo expositivo, el modo observatorio, el modo participatorio y el modo performativo. Nichols subraya que un modo normalmente es dominante pero que no determina todos los aspectos de su organización (Nichols en Lefèvre 2013:53). Otro aspecto como la contradicción lo describe M. Bernstein en el siguiente ejemplo:

“A documentary cannot to be said to present a consistently logical argument if it employs practices that embody both scepticism [...] and confidence ...” (ibid. 1994 según Lefèvre en Grünwald 2013:53)

Este último aspecto que hay que tomarlo en cuenta si se desean aplicar los modos de Nichols al Cómic, ya que el cine no es igual al arte secuencial (véase Lessing). Como consecuencia más drástica no se puede aplicar el modo reflexivo. Este modo lo describe Nichols como el proceso de negociación entre el productor de película y el receptor, el enfoque de la atención se ve en una realización anti-realista. Este modo representa al documental tal como es: un artefacto. Como (casi) toda historieta es dibujada siempre existe cierta reflexividad artística – lo cual elimina la categoría de su utilidad de distinción. Sin embargo este categoría se puede redefinir como una forma explícita de incluir al lector o simular ésta inclusión, para re-establecer un modo reflexivo.

El enfoque lógico-racional del modelo de Nichols también ha causado crítica, en primera instancia por Toni de Bromhead, quien reclama una falta de elementos de “story telling and emotional response and empathy” así como las calidades cineásticas de un documental (Bromhead 1996). Como consecuencia de esta crítica elaboró Nichols su propio inventario de modos documentarios, sosteniendo que siempre deben incluir un *mediator* (creador del documental) que tiene que tener influencia en su propia obra y por lo tanto la objetividad continúa siendo una meta inalcanzable (Bromhead 1996, Lefèvre 2013). Aquí se distingue entonces el *modo linear* que representa la forma clásica de la mayoría de las producciones cinematográficas, las que se concentran alrededor de un grupo de personas y/o un acto cometido. El *modo discursivo*, en cambio, provee la información de mayor escala. Para este modo son su

base la lógica y hechos, y en muchos ejemplos además el empleo material de archivo para la ilustración. El tercer *modo episódico* une situaciones yuxtapuestas sin relación narrativa o causal, creando el sentido por esta misma yuxtaposición de episodios que circulan mayoritariamente alrededor de un tema o una idea fundamental. En el *modo poético* la narrativa evade seguir la línea tradicional o lógica, empleando en su lugar estructuras como metáforas o disyunciones. Y finalmente, es el *modo híbrido* en el que la lógica linear del paso de tiempo o espacio ensambla linealmente o episódicamente la estructura narrativa, como se observa en la tradición de los *Road Movies* por ejemplo. Los modos de Bromhead siempre tienen que ser visto en un contexto de una narración específica, una película, mientras que los modos de Nichols pueden ser tratados como una representación diacrónica de etapas en la evolución de la película documentaria (Lefèvre 2013).

Como ya aclara Bromhead en su crítica hacia Nichols son dos perspectivas diferentes que le hizo crear sus modos y por lo tanto poseen los dos sistemas de análisis dos enfoques diferentes que pueden ser vistos como complementarios en muchos ámbitos (Lefèvre 2013). Evidentemente falta mencionar que Nichols sí integra partes importantes de la narratividad como voces on-screen/off (véase Diégesis) o *dramatis personae*. Sin embargo y como Bromhead subraya muchas veces, la importancia de hacer película no yace en la suma de la información – a lo que las teorías de Nichols muchas veces son reducidas – sino que en la necesidad de invitar al espectador a “sentir”. El poder de la película yace en transmitir la información a través de “omitting, delaying, and digressing” en vez de una manera “pragmatic and orderly” (Bromhead 1996:134, Nichols según Lefèvre 2013). En estas páginas se pretende usar los modos de Nichols si es que no se anuncia explícitamente. Los modos de Bromhead serán igualmente considerados, pero por integración de varios aspectos de la teoría narrativa se reduce su valor agregado.

4. Viñetas de Vida

Como ya se ha mencionado anteriormente este informe se basa solamente en un proyecto de una gran campaña encabezada por la ONG Oxfam Intermón para visibilizar las consecuencias de los recortes en las ayudas al desarrollo por el estado español (Oxfam 2012, Oxfam 2016e). Este acto de visibilización es uno de los pilares que forman el discurso interno de la Oxfam Intermón, el cual se encuentra presente en diferentes variaciones a lo largo de las obras: desde la batalla en contra de los muertos anónimo, hasta lemas tan explícitas como:

“El acompañamiento internacional visibiliza [sic.]. Hay testigos de lo que sucede. Es necesario. Es imprescindible [sic.]. La cooperación española se convierte en un blindaje, en un escudo, en protección. Visibilidad. Lo que se puede ver existe [sic.].” (VdV 2014:18).

Las actividades de la Oxfam se pueden resumir en el trabajo tanto implícito como explícito con problemas, gente o zonas invisibles. Aunque existen otros canales que la Oxfam ocupa para difundir sus mensajes así como para crear conciencia se decidió crear al tebeo con el fin de romper el hielo. Este párrafo intenta responder a las preguntas ¿Por qué se optó por el Cómic para transportar un mensaje político, ideológico y ético? así como ¿Por qué se inició el proyecto especialmente con este mismo medio si al fin y al cabo todas las obras que se produjeron en estas circunstancias pueden ser caracterizadas por su contenido como Cómic (político-) comprometido?

Aunque el contexto indica que todas las obras que se publicaron en *Viñetas de Vida* poseen un mensaje político no tienen que ser recibidos necesariamente de esta forma. Todas las historias cumplen con mínimo de tres funciones como; contar de política fallada, culpar, o animar al lector mismo a tomar posición (véase 6.1; 6.2 y 6.3). Por esto y debido al contexto en el cual se creó no debería haber duda del carácter comprometido y la vez político de cada una de las historias.

Volviendo al término de la visibilización de los problemas sociopolíticos y económicos, es innegable la influencia de la multimodalidad del medio. Hacer visible significa por un lado literalmente demostrar, en el sentido de no sólo ver el problema sino que también. Y es ahí donde trabajan los dos elementos del Cómic; la imagen hace posible una interpretación muy fácil de lo que sucede, mientras la abstracción del Cómic además apoya la empatía. Por otro lado, el texto es concreto, da cifras, hechos, nombres y permite conectar a los rostros con su función como dictador, voluntario o el autor en sí. La complejidad de información que debe ser transportada por imágenes parece ser limitada y en algún punto se llega a lograr la abstracción total – es decir a un lenguaje de símbolos (imágenes de diferente grado de convencionalización así como letras o cifras) (VdV 2014:24, 86, 80, 85).

4.1. Oxfam Intermón

La NGO Oxfam Intermón representa la rama independiente de la organización madre Oxfam que se sitúa desde sus inicios en 1942 en Oxford, Reino Unido. En sus principios la iniciativa nació como consecuencia directa de la segunda guerra mundial y la destrucción que trajo sobre Europa. Desde ese entonces que su nombre inicial *Oxford Committee for Famine Relief* (Comité de Oxford para ayudar a la Hambruna) (Oxfam 2016e). El primer proyecto consistió en convencer al gobierno inglés que dejaran pasar ayuda alimenticia y humanitaria a la población Griega que estaba ocupada por el Eje al haber los Aliados al otro lado aislado los puertos de Grecia con un bloqueo internacional. El comité unió desde entonces corrientes diferentes en una misión común; había cuáqueros como Doctor Henry Gillett, el sacerdote Theodore Richard Milford y activistas más bien independientes como Profesor Gilbert Murray y su esposa Lady Mary, Cecil Jackson-Cole o Sir Alan Pim. Ya en 1960 Oxfam llegó a ser la institución más grande de ayuda no gubernamental internacional. El paso de la ayuda a la hambruna a una organización internacional se dio en 1995 cuando se registró Oxfam International en Den Haag, Holanda (Oxfam 2016f).

Aunque el nombre de la organización indica otra cosa, ya se habían establecidos subgrupos internacionales en los años 50. En 1951 ya existía un proyecto en India, en 1956 se estableció Oxfam Novib en los Países Bajos y Oxfam Intermón en España luego se incorporó un grupo local 1962 en Australia. En 1963 se hizo un avance y se intentó superar la barrera lingüística con Oxfam Quebec, a lo que siguió 1966 en Canadá, 1964 Bélgica, 1970 EE.UU., 1976 Hong-Kong, 1982 Alemania y 1988 Francia a los que agregaron Japón, Irlanda, Nueva Zelanda y México en 2008 (Oxfam 2016f).

Un elemento importante que reside en los inicios de Oxfam son los valores cuáqueros o *sociedad religiosa de los amigos*, lema de esta creencia se puede reducir a que “la luz de dios” reside en cada persona independiente de sus creencias. Esto hace que el humano mismo y su carácter singular sea el centro de la atención religiosa y así la humillación, discriminación y violencia contra otros va contra dios. A este principio se agrega la importancia de la conciencia personal ante el rito o el clero. La visión de Oxfam en sus propias palabras se puede resumir:

“Creemos en un mundo justo y sin pobreza; un mundo en el que las personas puedan influir en las decisiones que afectan a sus vidas, disfrutar de sus derechos y asumir sus responsabilidades como ciudadanos y ciudadanas de pleno derecho, y en el que todos los seres humanos sean valorados y tratados con igualdad.” (Oxfam 2016b)

En el *international strategic plan* en el que se describen los planes entre 2013 a 2019 se encuentran claramente descritas los objetivos de la ONG. Estos son claramente divididos en seis puntos con el fin de cambiar el mundo: 1) derecho a ser escuchado, 2) igualdad entre géneros, 3) salvar vidas, 4) comida sostenible, 5) distribución justa de recursos naturales, 6) financiación de un servicio primario universal. También seis objetivos más para cambiar la manera en que trabaja la organización misma; 1) creación de una red de influencia global, 2) programa de calidad, supervisión, evaluación y aprendizaje, 3) fortalecer las responsabilidades, 4) invertir en la gente, 5) eficacia de costos y 6) estrategia de ingreso. Algunos de estos son objetivos relativamente actuales cuyos frutos ya se pueden ver si se toma en cuenta la publicación de VdV (Oxfam 2016c).

4.2. Sí Me Importa

Con los recortes en la ayuda al desarrollo en España las ONG afectadas se han visto forzadas a tomar posición en contra de esta política. Como una de las más grandes organizaciones de iniciativa social representa la Oxfam Intermón un ejemplo representativo de una protesta en contra de esa política de ahorro (Oxfam 2015). Relacionando el tema con el descontento general hacia la política después de la crisis y los grandes recortes en el estado social español se forma ya la imagen que facilita una relación a base de empatía y un enemigo común que reina en el discurso en los Cómics analizados.

Los siete Cómics forman parte de una campaña que fue bautizada *Al Arte Sí le Importa*. Esta campaña se puede ver como la mano derecha de la campaña inicial *Sí me Importa*. Ésta representa un plan de propaganda que incluye la distribución del mensaje de la ONG por los medios de la historieta, el teatro, el arte visual y el cinema. Toda la campaña circula alrededor de la página web simeimporta.org, un espacio que fue creado ya el 30 de mayo de 2014²⁶ (Whois 2016).

En todos los casos se eligió el tebeo como punta de lanza para la representación de la campaña de Oxfam. VdV se tiene que ver entonces como un elemento, entre otros, como una amplia acción que intenta penetrar en la conciencia del pueblo español en tiempos de crisis. Para este fin se creó un plan de acción en el que los autores de VdV juegan un papel importante para apoyar al Cómic. Los siguientes datos se han obtenido de la plataforma de internet:

²⁶ Véase: Oxfam en línea e) para adquirir más información sobre la página web.

- 7 de Febrero a las 19:30 en la Librería Bartleby (C/ Cádiz 50) de Valencia. Cristina Durán, Miguel A. Giner y Fernando Contreras (Oxfam Intermón). Modera Ricardo Engra (ASOVALCOM²⁷)
- 12 de Febrero a las 19:30 en el Claustro de la Facultad de Derecho de la Universidad de Murcia. Con Miguel A. Giner Bou, José Orihuela (Universidad de Murcia) y Antonio Bernal (OI Murcia)
- 15 de febrero a las 11:45 en Splash Festival, en Sagunt. Con Paco Roca, Cristina Duran, Miguel A. Giner Bou y Fernando Contreras (Oxfam Intermón)
- 18 de febrero a las 18:30 en Oxfam Intermón Alicante (C/ Teatro 48). Con Cristina Duran, Ximena Medina (Oxfam Intermón) y Daniel Simón Plá.
- 4 de marzo a las 18:30 en La Librería Babel en Castellón. Con Paco Roca, Cristina Durán y Ximena Medina (Oxfam Intermón) (SMI 2016b).

La crisis económica ha provocado fuertes tensiones en la sociedad civil española. Estas se ven representadas, entre otras cosas, en los cambios drásticos en los resultados electorales del año 2014 y 2015. La política establecida ha perdido grandes partes de sus votos en las comunas así como en las regiones (El Mundo 2015, El País 2015). Mientras que anteriormente pequeños partidos o completamente nuevos triunfaban. Sin tener intención de crear una lista completa de partidos políticos españoles, deben obtener los grandes actores políticos, tanto nuevos como viejos, su lugar aquí. Entre los perdedores de los últimos resultados figuran el Partido Popular (PP), Partido Socialista Obrero Español (PSOE), mientras que entre grandes ganadores se encuentran los Ciudadanos (C's), Podemos e Izquierda Unida (IU). El nuevo movimiento político Podemos y la izquierda no centralizada (PSOE²⁸, PCE²⁹ e IU) se oponen al régimen de ahorro. Con este y en caso de la política tradicionalmente llamada izquierda y su atribuida solidaridad internacional se forma una amplia oposición en contra de los recortes a la ayuda al desarrollo internacional (Oxfam 2012).

La mayoría de los votadores de otros partidos ven al PP y en su líder M. Rajoy como los culpables de su miseria. En cambio, los partidos anteriormente nombrados como el PP ni Ciudadanos ven la necesidad de la ayuda internacional en el tiempo de crisis en el propio país. Sin embargo, los dos partidos toman dos posiciones diferentes, mientras que el PP se instala

²⁷ ASOVALCOM es la abreviación para la asociación valenciana del Cómic.

²⁸ Aunque el PSOE es generalmente llamado centro-izquierda se puede notar un fortalecer de los rasgos más izquierdistas por el cambio en todo el clima político español.

²⁹ El Partido Comunista de España se menciona por afán de exhaustividad pero no será tratado de mayor profundidad, al igual que otros partidos pequeños.

como defensor del país, quiere a la vez invertir en “países de origen” para así reducir la migración entra Ciudadanos al camino populista, en Ciudadanos reina otro argumento:

“En Ciudadanos tampoco se quieren atar un aumento de la ayuda a los países empobrecidos. En opinión del 'número dos' de Albert Rivera, Francisco de la Torre, "partimos de un presupuesto que está trucado", con una recaudación que no se ajusta a la realidad. "Nosotros no podemos comprometernos a gastarnos un dinero que no sabemos si vamos a tener", ha dicho el representante de Ciudadanos.” (El Diario 2015).

Este discurso se puede calificar como “nosotros contra ellos”, aunque solamente implica que si “el dinero” no es suficiente para todos, entonces “mejor” es dárselo al pueblo español que está enfrentando grandes problemas. Este contexto justifica la necesidad de un análisis crítico del discurso político acerca de las reacciones de las ONGs. No es precisamente el fin un análisis político con el que éste presente informe pretender aportar, sin embargo como resultado adicional a los conocimientos que se pueden derivar acerca del Cómic y su habilidad como medio de información e influencia, lo puede ser considerado como efecto secundario deseable. El análisis de discurso se entiende como esencial para entender claramente el contexto de la obra conjunta así como de las obras individuales.

Antes de seguir hay que anotar unas diferencias en las versiones disponibles, que son la versión gratuita en línea como aplicación y la versión impresa. A pesar de las obvias diferencias de medio (véase *delivery technology*) existen ciertos contenidos que no son accesibles. Las versiones digitales ofrecen una historia adicional; el Bote de Mermelada de Cristina Durán y Miguel A. Giner Bou que trata de diferencias sociales y género en Guatemala. Además se ofrecen traducciones en catalán, inglés y francés (Creame 2015). La libreta a cambio viene con contenidos adicionales como bosquejos originales, fotos de los viajes y da una visión de los diarios de viaje de los artistas (VdV 2014).

4.3. El Cómic como estrategia discursiva

El medio Cómic es visto entonces como un acto social de comunicación entre el autor y la ciudadanía española. El fin de este acto se puede identificar con el deseo de informar sobre las consecuencias de los recortes a la ayuda al desarrollo internacional. El análisis de discurso que se verá en los próximos capítulos puede ser visto como el resultado de teorías y metodologías así como avances en el campo de investigadores. Para estas páginas, son los más importantes y

más influyentes S. Jäger, G. Kress, M. Jaeger, S. Meier, S. Maasen, T. Mayerhauser, R. Wodak, T. van Dijk, T. van Leeuwen, W. Viehhofer, W. Schneider.

Como metodología se ha optado por el análisis crítico de discursos (ACD) según Jäger y la tradición de la escuela vienesa (Keller 2011: 30). Apoyándose en las teorías pan-semióticas de Kress y van Leeuwen que por sí residen en un constructo de teorías funcionalistas y socio-semióticas resulta posible tratar a los textos verbales así como no verbales (visuales mayormente) como un mismo acto semiótico. Cada signo cumple entonces tres meta-funciones establecidas por M. A. K. Halliday: (1) la función ideacional que representa todo recurso de signos que se pueden usar para dar a nuestras experiencias en este mundo relevancia y sentido, (2) la función interpersonal que representa el proceso dinámico y activo de la comunicación, cada enunciación es producida por alguien dirigida y recibida por un sujeto, y (3) finalmente existe la meta-función textual que se refiere a los recursos que sirven para crear orden y organización interna entre los discursos o elementos de cualquier calidad (Halliday en Smirnova, Mortelmans 2010:66-68).

Un análisis según Kress y van Leeuwen se orienta en diferentes conceptos como encontrar el “reading path”, seguido por un análisis según criterios como transitividad, distancia, modalidad etc. Otro concepto representa el análisis de género con una asignación de estados, para poder así analizar por modo de substitución la distribución de los modos. De esta manera será finalmente posible manufacturar un protocolo de signos verbales y visuales (Kress y v.Leeuwen: 2006). Como el enfoque de esta tesis reside en el ACD se opta por una combinación integrativa de los dos modelos. Es decir a base de un análisis de discurso se van integrando los criterios del camino de lectura y la substitución para reconstruir la distribución de modos. Los criterios “transitividad, distancia y modalidad” así como el “análisis de género” serán naturalmente integrados en el análisis de discurso.

Al mencionar Kress y van Leeuwen, los autores de *Visual Grammar* (2006), permanece un punto esencial de su obra sin explicar. El llamado *Reading Path* ese “camino de lectura” describe el sendero que sigue el recipiente y depende de 1) los hábitos culturales, 2) la peculiaridad del objeto, 3) factores semánticos que no son incluidos en punto 2) y 4) la forma humana, ojos, bocas etc. (Kress y v.Leeuwen: 2006). Entre estos elementos se establece una línea que comienza con el punto más peculiar y continúa intuitivamente mientras esta disminuye. Este análisis representa un modo abierto – más que todo cuando se tratan textos multimodales – y se debería considerar la intuitividad, la dependencia cultural y posible manipulación del método que puede afectar la objetividad. La manipulación juega un rol

importante porque cada cambio en el orden de los elementos trae consigo un cambio inmediato de significado: uno de los conceptos básicos de una gramática funcional³⁰.

En este contexto cabe mencionar el trabajo de Maasen y Mayerhausen, quienes presentan en *Imágenes como Discurso* una perspectiva que trata igualitariamente tanto a las gráficas como a los textos en el análisis. Con ésta se desea crear un orden entre las imágenes dentro de dispositivos politecnológicos para establecer los polos esenciales de *Poder y Saber*. Estos polos que “zur visualisierten und visualisierenden Konstitution moderner individueller und kollektiver Subjekte beitragen.” (Maasen y Mayehausen, 2006: 76). Las imágenes en sí son explicadas de acuerdo a su función como aceleradores de comunicación (*Kommunikationsbeschleuniger*). Estos elementos individuales pueden ofrecer acceso a mundos colectivos de carácter histórico, cultural o en forma de medio de masa. Imágenes y textos producen solamente posibles variantes de percepción (*Wahrnehmungsmöglichkeiten*) mientras que visibilizan un aspecto quedando otro en las sombras (Maasen y Mayehausen: 2006, 90).

Así, con la equivalencia de toda clase de signos, es necesario quizás re-leer y re-pensar algunas partes de la lingüística. Esta necesidad la justifica Halliday:

“Halliday argues that languages, dialects, and "registers" differ not just in form, but also in what he calls "meaning potential". In this he seems to contradict the accepted dictum that it is possible to say anything in any language. In fact, however, his argument is the more subtle neo-Whorfian one: while one can say anything in any language, what speakers in fact habitually do say varies considerably”

(G. Urban según Halliday 1981:83).

En el caso del medio de nuestro interés sucede que no todo se expresa de modo gráfico y no todo de modo literal – una observación que apoya al ejemplo de los globos que cumplen la función meta-textual de [el/ella/ellos dice(-n)] y (según la propia experiencia) nunca es expresada literalmente.

El análisis de discurso se sostiene en tres pilares. Por supuesto en un análisis de discurso mismo que se orienta según la escuela vienesa del análisis crítico de discursos. Igualmente crítico, por las relaciones que se establecen entre texto y contexto, es importante el análisis semiótico de Kress y van Leeuwen que representa un segundo pilar de análisis. Estos dos se unificaran en un tercer y último paso que forma el tercer pilar que tiene como objetivo relacionar

³⁰ En cuanto al orden de lectura del Cómic se sugiere básicamente hacerlo en forma zigzag, es decir, de la esquina superior izquierda hacia la derecha. Luego continuar diagonalmente hacia la esquina inferior izquierda y finalmente la esquina derecha al igual que en la literatura. Pero existen resultados concretos, con la inclusión de estudios de eye-tracking como el estudio Neils y Campbell (ibíd. 2015). Este estudio integra una gran variación en el diseño de paneles. Esto revela que la lectura de Cómic es bastante libre de las cadenas de una lectura textual.

los resultados de ambas partes del análisis. De esta forma debe ser garantizado que el nivel de la expresión y del contenido sean combinados de una manera comprensible, transparente y validable.

Como el estado investigativo del Cómic se encuentra todavía en una fase incipiente y una gramática descriptiva de Cómic no se ve en camino, este informe intentará establecer las primeras relaciones, dependencias y funciones gramaticales del Cómic en base a las metafunciones de Halliday (Urban 1981). Aunque este avance sería considerado importante, permanece de todos modos en el fondo del tratado.

4.3.1. Concepción de la parte de análisis de discurso

Antes toda introducción al tema se debe dedicar unas palabras a la justificación del procedimiento. El análisis de discurso y su modo abierto parece ideal para evaluar y comparar diferentes textos. La apertura le permite una visión más general que por el método en sí no excluye ningún elemento de información ni tampoco a las imágenes (Meier 2010b y Fraas/Meier 2011). Con la explícita inclusión de imágenes por la teoría de discurso se ingresa al ámbito del análisis multi-modal; la (re-)construcción de un metadiscurso en torno alrededor de la problemática de los recortes en España, en especial en los programas a la ayuda para el desarrollo. Así se haría visible también cómo es posible usar un cambio político inminente para establecer un nuevo ramal discursivo o un discurso entero que forma parte del discurso español actual.

Como se trata de una reconstrucción a base de datos predeterminados, los siete textos de *Viñeta de Vida* incluirán pocas informaciones o textos adicionales. El objeto de investigación es entonces la versión impresa en forma de libro, publicado por la editorial Astiberri, de 120 páginas de color que se constituyen de texto, imágenes y las narraciones en el medio Cómic. Por un lado esto debe permitir un análisis con una vista sin obstáculos, y por otro lado se trata de un proyecto extraordinario que, como ya mencionado encima, intenta penetrar el discurso hegemónico. Para lograr este paso parecen importantísimas la comprensión y la emocionalización, junto con la facilidad de crear empatía (véase Kirsten 2009:141,142). Para simular la accesibilidad de información para los lectores se va a suponer que los lectores tienen interés político, conocen el mundo político español pero no el de los países presentados en las historias. Lo cual resulta en la inclusión de informaciones políticas, demográficas, económicas y culturales de España.

Otro aspecto es la campaña de Oxfam Intermón “Sí me importa” que acompaña históricamente España desde la publicación de los datos del Comité de Asistencia para el Desarrollo (CAD) por el Banco Mundial, hasta las elecciones municipales y autonómicas, la cumbre de financiación del desarrollo, la asamblea general de las Naciones Unidas y las elecciones generales en noviembre 2015. Estas marcan el “momento decisivo” para la campaña” (SMI 2016a). Éste presta a VdV el fuerte vínculo con la política interior española y la crisis económica que ha cambiado innegablemente el paisaje político del país.

El valor principal de esta parte del informe consiste en la novedad de su ser; el análisis discursivo no ha dejado muchas huellas en el campo del Cómic a pesar de unas pequeñas excepciones como el número 24 de la revista científica de comunicación de masas del Centre Edgar-Morin (Covin/Fresnault-Deruelle/Toussaint 1976). Por esto y por la posibilidad de analizar e interpretar el canon de textos, incluyendo y tratando como elementos igualitarios a las gráficas parece el análisis de discurso el método ideal para el informe. Problemático para este procedimiento puede ser considerado la falta de material comparativo diacrónico y la actualidad de los sucesos investigados. De todos modos parece que el intento de reconstruir una crónica discursiva de los sucesos alrededor del canon parece poco útil para el fin de este informe que se enfoca en describir y analizar al Cómic como medio de información.

El análisis en sí consiste en tres partes; primero en la optimización del material; resumir o sintetizar, interpretar, y medir la cantidad de conceptos para, segundo, poder ordenar los textos por temas y subtemas, construyendo bipolos según los temas y estableciendo conexiones discursivas. En un tercer paso se concluirá con un análisis minucioso en el que se trata en especial la composición como la forma y lógica de la argumentación, la interdependencia entre gráfica y texto, así como el orden gráfico, ideologías, implicaciones, referencias a personas, lugares y sucesos así como clichés usados.

Este protocolo de análisis será aplicado a cada una de las siete historias y además al preámbulo de VdV. Para completar este análisis se volverá a hacer el segundo paso de análisis para el conjunto de textos, para que así se pueda reconstruir el discurso completo presentado en Viñetas de Vidas. En este contexto no puede hacer falta la importancia de entender el concepto de discurso en un sentido como lo han usado Gramsci, Althusser o Jäger (Jäger 2013, Keller 2011). Cabe recordar que se tiene que ser consiente del poder del discurso en una sociedad, y por lo tanto por su carácter de “acto social”. Cada elemento que contribuye formar a un discurso formar las concepciones y por lo tanto las realidades de las personas (Keller 2009:29). Tomado e interpretado como un continuo de textos VdV abre muchísimas posibilidades para reflexionar sobre el estado de la ayuda humanitaria. Como acto social incorpora no solamente la

información en forma de texto e imágenes sino que el acto de leer, recontar, incluir la participación del receptor y producir así como comunicar al lado del emisor. En nuestro caso representa VdV un mero nudo discursivo en una red interactiva de varias campañas de Oxfam, habiendo que añadirle a ésta sintagmas de discursos paralelos o parecidos que fortalecen al mencionado. Así se forma una densa malla de conceptos que poseen *poder*. Un poder que parece idelamente descrito por Foucault como : "... der Begriff *Macht* (wird) gebraucht, der viele einzelne, definierbare und definierte Mechanismen abdeckt, die in der Lage scheinen, Verhalten oder Diskurse zu induzieren." (Foucault 1992:32).

El competir entre discursos o partes de él no debe ser visto o reducido como resultado de una vista distorsionada de la realidad o ideologías *falsas* como lo presentan frecuentemente conceptos de la crítica de la ideología ortodoxa-marxistas (*Ideologiekritik*) (Jäger 2009). Sino que representa su propia realidad: "die gegenüber der "wirklichen Wirklichkeit" keineswegs nur Schall und Rauch, Verzerrung und Lüge ist, sondern eigene Materialität hat und sich aus den vergangen und (anderen) aktuellen Diskursen "speist"." (DISS 2006)

Con apoyo del análisis de discurso y los diferentes enfoques que ya se han presentados se persiguen las siguientes preguntas: ¿Qué elementos coinciden en los ejemplos? ¿Cómo se diferencian? ¿Cómo se puede definir el metadiscurso que siguen las independientes historias?

4.3.2. Selección y representación

Al lado de una primera presentación de resultados del texto como continuo, el siguiente párrafo tiene la función de crear una base de selección para los futuros análisis. En esta se funda la selección de ejemplos para una investigación más detallada de los discursos individuales de cada una de las siete historias. A lo largo del siguiente análisis se concentrará entonces en las similitudes de todo el canon, evaluando de forma intuitiva las especialidades, los puntos fuertes y débiles de cada uno. Esto para que en un próximo paso se pueda elegir con cuidado una selección representativa que demuestra las modalidades y capacidades del medio Cómico en el sector informativo.

Analizando el texto primario, es decir el libro completo como canon de textos se pueden observar varios discursos recurrentes que deben ser presentados en este párrafo. El primer discurso trata el bloque temático de la realidad y autenticidad. Se pueden observar múltiples fragmentos que pueden ser identificados como operadores del efecto de realidad según Barthes como ya presentado (Barthes 1960, Kirsten 2009). La razón por la que se presenta como primer

discurso resulta en su posición en los respectivos textos. A pesar del prólogo todos los textos comienzan su argumentación con exclusivamente este tema. Para entender el discurso que se describe como “realidad y autenticidad” y su importancia para este informe es de imprescindible importancia volver a entender que los Cómics de interés son más que argumentaciones, historias o arte – son por un lado una herramienta para convencer y por otro lado deben o quieren formar parte del género reportaje. Lo último demuestra también la siguiente cita tomada del prólogo en el cual se describen los autores y autoras:” [...] de su aventura como reporteros gráficos en viñetas [...]” (VdV 2014:5).

Debido a la selección de género y al poder del efecto de realidad que se trata de usar para la movilización, reclama el discurso de realidad y autenticidad su gran importancia. Este discurso integra todo alrededor de las modalidades de viaje, acompañantes de viaje (desde personas hacia miedos y prejuicios), un aspecto muy frecuente en casi todos los textos que debe subrayar la estancia real en el lugar en que está ubicada la narración. La referencia a personas reales tiene variadas funciones pero para el discurso de realidad y autenticidad parece importante la diferencia entre personas de la vida pública y personas como privados. Esta diferenciación entre una esfera privada y una pública sigue normalmente la diferencia entre pobre/rico y educado/sin (poca) educación. Las personas de la esfera pública serán conectadas con la contextualización (realidad), mientras que los privados se encuentran en el rol de las víctimas, otro discurso que se elaborará más tarde junto a las costumbres locales, hospitalidad o la cocina local (autenticidad) (Barthes 1960, Kirsten 2009). El último gran aspecto que hace falta en ese gran y amplio discurso forma los símbolos que hacen referencia a organizaciones, estados, grupos o entidades reales que apoya en el fondo la autenticidad como en el primer plano la realidad descrita (Barthes 1960, Kirsten 2009).

Dos discursos que van ligados deben ser declarados como “victimización” y “culpación”. Existe una pluralidad de formaciones discursivas que tratan el tema de las víctimas en los textos (véase VdV 2014:24, 57, 85, 95). Como ya mencionado anteriormente, como las personas también forman igualmente parte del discurso de realidad y autenticidad crean emoción en el lector. Crean un sentimiento de un acto obligado al leer dado por la situación inhumana en la que se encuentran descritas personas, lo cual representa un factor motivador importante para la movilización. Este efecto se intensifica aún con más al exponer rostros, nombres e historias de vida individuales. El mismo título del libro *Viñetas de Vida* se puede clasificar como parte de este discurso. Obviamente parte de este discurso lo forman problemas asociados al rol de la víctima: pobreza, sexo, etnia, desigualdad, falta de poder, violencia, falta de ayuda, exclusión a educación y exclusión social. Este discurso sigue dos metas, por un lado se busca “sacar de la

invisibilidad” (VdV 2014:18, 28, 54, 66, 93) garantizando así dignidad pero al otro lado parece que el discurso y así el movimiento son dependiente de la miseria para seguir movilizándolo. Como se puede observar en la profunda conexión entre el discurso de víctimas y el discurso de la falta de ayuda.

La “culpación” y su respectivo discurso pueden ser divididos en dos mayores ramales discursivos. El “interior” y “exterior” están obviamente vinculados, pero la diferenciación entre el origen dentro del país y fuera de él parece efectivo. Como rama adicional se podría añadir el origen en España, que sin embargo recae bajo la categoría “exterior”. Por otro lado, en el interior habrá que volver otra vez a la diferenciación entre la esfera privada y la pública. Esta vez el enfoque cae en la esfera pública, la cual incluye personas, tendencias, movimientos o partidos políticos así como las leyes declaradas por ellos. Pero también partes de la población con influencia en la política como se conoce en oligarquías, militares, latifundistas, empresarios u otros oficiales que representan al estado. Parte de este discurso es la rama de violencia, desigualdad y un reino no-democrático así como la corrupción y el abuso de poder (VdV 2014:11, 26, 54, 69, 79, 84). Con la corrupción y el abuso de poder se abre el campo para la entrada del discurso “exterior”, que consiste en varias ramas. Una que no se encuentra en todos los textos es por ejemplo la crítica hacia el capitalismo (hasta tecnología en general), incluyendo multinacionales en el rol del malo, todo aspecto que abarca las “repúblicas bananeras”, la falta de empatía y la falta de actuación sostenible. Conectada a la crítica al capitalismo se puede encontrar la rama de “crítica al gobierno M. Rajoy/PP” (VdV 2014:49, 57, 74, 85, 96). Un aspecto claramente español que se manifiesta en crítica directa como lo presenta M. Gallardo con su chiste recurrente de “¡Gracias Mariano [...]!” (VdV 2014:54 sig.) o de D. Rubín que escribe con el logotipo del partido popular español como fondo “El nuestro [...] un gobierno que recorta y da la espalda tanto a la ayuda exterior como a sus propios ciudadanos” (VdV 2014:96).

Esta crítica política al gobierno español representa el nudo que conecta el discurso de la culpación al discurso actual político español. La actualidad española está marcada por la crisis económica que tuvo sus comienzos en el 2008 y los cambios drásticos que trajo consigo. El fracaso de los partidos establecidos y el auge de nuevos movimientos (Ciudadanos, Podemos) y más importantes movilizaciones grandes de protesta en amplios sectores de la sociedad civil marcaron el discurso (El Tiempo 2015, El País 2015).

Los discursos pueden ser considerados fuertemente interrelacionados en la línea de argumentación principal, distinguiendo entre cinco ramas mayores que guían el discurso. La “victimización”, “economía”, “culpación”, “política”, “Oxfam” y un discurso fuertemente

apelativo que será llamado „tú“. La interrelación se encuentra en varios niveles del discurso. Como conjunto crea una red de posiciones y aposiciones que deben llevar al lector a la conclusión que un cambio de la política española de la ayuda al desarrollo está a favor del mundo y más importante aún, en su favor. El discurso político posee dos ramas importantes; las ya mencionadas de culpación interna y externa. Además contiene todo el discurso que trata el bloque temático del discurso de la política española. Así se integra el discurso de la crisis económica, lo cual representa un nudo discursivo con el discurso económico. La crisis, en la forma representada establece otro vínculo, esta vez con el discurso de victimización.

Con el vínculo entre dos pueblos maltratados por sus gobiernos se crea una base común de discurso, un cambio del frecuentemente usado discurso interior vs exterior a ricos vs pobres o poderosos vs no-poderosos. Con este discurso que puede ser declarado “izquierdista” o “marxista” se tiene que remarcar el cambio en el paisaje político español. En este contexto se puede proponer la tesis de que el mensaje se dirige principalmente a los votadores de los partidos de la izquierda, e incluso se puede decir que se dirige a los nuevos partidos españoles que se están rebelando contra la política de ahorro que impusieron anteriormente los grandes partidos PP (centro-derecha) y PSC (centro-izquierda). Este ramal discursivo se encuentra también en la crítica abierta a la política y a la persona de Mariano Rajoy (VdV 2014:54).

En una entrevista de fondo comparativo hecho por el real instituto Elcano en diciembre 2015 persiguió el equipo de Emilio Lamo de Espinosa el objetivo de evaluar las perspectivas de la política del exterior de los ya cuatro grandes partidos que han quedado escondidos bajo la alfombra. *Las prioridades internacionales de los partidos políticos* describe el director como:

“Ciertamente [...] un intento de los “nuevos” partidos (Ciudadanos y Podemos) de ofrecer innovaciones frente al contenido tradicional que sigue caracterizando el discurso de los “viejos” (PP y PSOE). Así, y a pesar de las diferencias ideológicas que les separan, cada una de estas parejas reproduce casi de forma idéntica su respuesta a la pregunta referida a las tres grandes prioridades para los próximos cuatro años.” (RIE 2015:5).

Si diferenciamos entre los partidos a nivel nacional³¹ y sus programas queda claro muy rápido que no es cierto que los movimientos que son considerados como fuerzas nuevas se dedican

³¹ En este caso los llamados cuatro partidos grandes, PP, PSOE, Ciudadanos y Podemos. Como quinto partido de considerable fuerza e importancia en el ámbito del desarrollo internacional falta nombrar IU-IP, el que también reclama un aumento lo más pronto posible de los fondos del AECID y su fortelación como instalación estatal (5W 2015).

siempre a este problema. En el caso de Podemos se puede ver un ejemplo positivo para la ayuda al desarrollo:

“El objetivo en una primera legislatura de Podemos sería llegar al 0,4% del PIB para la ayuda oficial al desarrollo. El compromiso es alcanzar el famoso 0,7% en dos legislaturas.” (5W 2015).

Sin embargo no se encuentra nada de esto en el programa oficial del partido. En la misma entrevista el representante de Ciudadanos comentó:

“Apuesta por una reforma de la AECID para hacerla más independiente y eficaz y una mayor participación de actores privados en el diseño y aplicación de la ayuda al desarrollo. También propone la subida progresiva de la financiación al 0,7% del PIB, sin establecer un plazo para ello, condicionada a una reforma estructural de la política de cooperación “y si las condiciones económicas lo permiten”” (5W 2015).

Las diferencias y los enfoques son claros, un avance paralelo al lado de Podemos y uno que ubica los problemas internos de España en primer lugar para los ciudadanos. La falta de ayuda nos lleva al próximo discurso “las ONGs/cooperaciones/Oxfam” que forman parte del último gran y resaltante ramal discursivo. “Oxfam” no debe ser considerada solamente como representante de la ayuda al desarrollo sino también como lo que marca la diferencia en las vidas concretamente presentadas por las historietas. En ésta se incorporan elementos discursivos como la falta de ayuda (política, monetaria y social), el antes y después de proyecto de Oxfam, el qué son los ONG, los recortes en la ayuda humanitaria pero también dedica espacio a los recortes en el presupuesto del estado, especialmente en los sectores públicos (VdV 2014:18, 31, 53, 85, 86, 96). Allí se une nuevamente con los movimientos que expresan su crítica contra el gobierno y su línea en la crisis, fusionándose en un discurso que puede describirse básicamente como de marxista a socialista, solidario e igualitario, tendencialmente anti-imperialista y anti-capitalista, incluyendo además rasgos discursivos como sostenibilidad, desde la ecología a “considerar las generaciones futuras” (VdV 2014:92, 97). En esta plataforma generada en la interacción de todos los discursos exponen los autores los frutos de la labor de Oxfam. Garantizando así que estos se ven en peligro, el que sin embargo se puede identificar claramente y que cuya solución parece tan fácil y sencilla.

Como último aspecto de la ayuda humanitaria se tratará la crítica del sistema de ayuda. Esta crítica esta innegablemente presente, aunque de un peso muy liviano. Para esto se pueden encontrar solamente tres ejemplos de variable calidad, como la evidencia que existe en *Femmes*

de Fraises, Aquí Vive Dios y Un País Sin Conductor. Además de estos se pueden considerar los proyectos presentados, más todo la microinversión directa a nivel personal, como ejemplo de un pensamiento alternativo al de la mayoría de los fondos gubernamentales (VdV 2014:54, 78, 80, 92). Teniendo en cuenta estos tres casos de crítica relativamente explícita, resalta aquí P. Roca las diferentes formas de ayuda en Marruecos en *Un País Sin Conductor*, comparando la ayuda privada extranjera (occidental), que son nombrados “donativos simbólicos”, como compensación por obtener derechos de minería y la ayuda en forma de mezquitas, igualmente como la compensación de derechos de aguas por oficiales sauditas (VdV 2014:84). Este discurso autocrítico de la ayuda al desarrollo es muy reducido como luego se explorará. Se trata del discurso sobre la ayuda al desarrollo y sus canales; ejemplificado en el trabajo tradicional de ONGs como Oxfam en Mauritania y las ayudas desde Arabia Saudita que tienden a manifestarse en otra manera que para muchos lectores occidentales resulta incompresible. La construcción de mezquitas significa, por lo tanto, la salvación del alma antes de la carne. Como los mismos mauritanos de la obra de Roca subrayan, no solamente la vida sino que los vínculos entre ayuda al desarrollo y la economía en una escala global son de importancia (VdV 2014: 83). Éstas en combinación con gobiernos corruptos son descritas como una de las mayores causas para el deterioro de Mauritania (véase VdV 2014:84)³².

Esta otra cara de la moneda no se presenta en VdV, sin embargo posee la mayor parte de las ayudas oficiales carácter de créditos (ej. FMI), contratos bi- o multilaterales o envíos de mercancías. Todos ejemplos que causan en muchos aspectos gran dependencia y pueden hasta destruir el mercado local. Esto se debe a la tradición política y a los aspectos positivos que trae consigo para los estados donadores. Proyectos como microcréditos, construcción de infraestructura o inversiones en la educación son marginales. Bajo esta mirada representa la mezquita saudita no solamente un lugar religioso sino también un lugar para la alfabetización, un aspecto fundamental para el islam.

5. Los siete reportajes en comparación

Todas las siete narraciones pueden ser tratadas como argumentaciones. Esta decisión se basa por un lado en la percepción natural, así como el entorno en el que fueron publicadas junto a la existencia de un llamamiento explícito presente en cada una de las historias. La argumentación

³² De especial interés puede ser considerado el paralelismo entre el escenario de la minería y el agua. Y su paralelidad entre Occidente y Medio-Oriente.

intenta persuadir al lector, presenta los actantes en descripciones ofreciendo términos para llegar a una situación más apreciable (narración). También sigue con el intento de convencer al lector de reaccionar en una forma determinada, usando analogismos y generalizaciones (silogismo). La argumentación, como explica Metzeltin, presupone la existencia de descripciones y narraciones (Metzeltin 2007:112). La consecuencia lógica de esta definición de argumentación y de su procesamiento en el medio Cómico resulta ser la indudable indisociabilidad de los siete textos y el elemento narrativo.

Sin embargo existen ejemplos bajo los textos de referencia que poseen un mayor o menor grado de narratividad. De igual forma varía la estructura argumentativa, la que en la mayoría de los casos es bastante visible y manifiesta. Dicha estructura se puede reducir a una línea de proposiciones consecuentes en la tradición del análisis semántico de Metzeltin (ibíd. 2007). Primero se presenta el problema, usando descripciones que ayudan a contextualizar los sucesos. A esto sigue la demostración de argumentos, los que pueden ir a favor y o en contra de la idea sostenida. Se da ejemplos que demuestran el valor de la tesis y luego se concluye con un llamamiento de actuación adecuada (Metzeltin 2007:164).

La narración *Femmes de Fraises* con su peculiar título francés cuenta en doce páginas de la batalla de lograr trabajo e ingreso justo. Marruecos representa un estado relativamente rico y estable. Las inversiones extranjeras impulsaron una modernización y un crecimiento inmenso hasta 274% del BIP en los años sesenta, pero sin que la masa pobre haya sentido mucho de la mejora económica (CIA 2016d). Casi la mitad de la población trabaja en la agricultura, representando solamente 15% del ingreso bruto nacional, no sorprende que 70% de los pobres vivan en áreas rurales (CIA 2016d (datos de 2015)). La zona rural del Magreb es caracterizada por sus pequeños pueblos en las montañas; los *douar*. Isabel Cebrian y Álvaro Ortiz viajaron a un *douar* para luego crear una historieta que brinda inmensos contrastes como el país de su origen. El contraste representa el medio estilístico más usado en este y los demás reportajes (véase punto 6.1 a 6.3). Una de las funciones del narrador según Genette parece más importante que otras en este caso, es la llamada función testimonial que puede ser definida como:

“*The testimonial function*: The narrator affirms the truth of his story, the degree of precision in his narration, his certainty regarding the events, his sources of information, and the like. This function also comes into play when the narrator expresses his emotions about the story, that is, the affective relation he has with it (involvement).” (Guillemette y Lévesque 2006).

En combinación a esta categoría parece poco sorprendente que todas las historietas tratadas en este ensayo trabajen fuertemente con dicha función testimonial. El narrador equivale por lo menos en grandes partes a un autor, en donde la única excepción representa *La Madeja* de S. Pulido pero esta obra se tratará más tarde. En los demás Cómics existen tres fenómenos básicos que hacen posible la identificación de aquella función. (1) La presencia misma del autor como testigo ocular, lo cual se manifiesta en la presentación de las preparaciones del viaje, revistas (autobiográficas) y también en el uso en la deixis personal lo demuestra. También las formas del verbo en primera persona singular o tercera persona plural son dominantes para describir actos de movimientos, planificaciones etc. (2) El segundo elemento son datos, citas y testigos locales que tienen lugar en todas las narraciones. Aunque la cantidad de estos testimonios neutros varía considerablemente se pueden hacer unas observaciones en cuanto a su ocurrencia. Todos los tebeos investigados se introducen con elementos de esta categoría, por lo tanto se puede concluir que se usan para formar una base para luego plantar la idea, el argumento principal. La mayoría de las narraciones usa este segmento además para explicar la función de la Oxfam Intermón y las consecuencias de los recortes en la ayuda al desarrollo. Todo esto nos lleva al tercer punto: (3) las infografías. Esta es una forma multimodal de presentar informaciones de forma eficaz. Su eficacia se ve determinada por un lado en la combinación de escritura e imágenes y por otro lado en sus estructuras lógicas, apoyadas por flechas u otros, los que son estrictamente lineares o jerárquicas.

En las 118 páginas de *Viñetas de Vida* se encuentran 21 diferentes infografías, siendo que la suma de éste censo puede variar dado al hecho que el término infografía incluye desde las conocidas formas de diagramas de barras, tarta, etc. hasta también mapas e íconos³³ en su combinación con el texto. Este número sin embargo incluye todas formas que se pueden declarar sin duda como tal.

Las siete narraciones destacan por su construcción en varios sentidos. Como argumenta McCloud basado en observaciones de diferentes Cómics de Kirby, Hergé, Claremont y Lee, Hernandez, Doyle y Decarlo, Gregory, Woodrig, Eisner, Spiegelmann o Barks representa la secuencia de paneles de acciones con gran diferencia a la secuencia de sujeto, seguida de la secuencia de escena (McCloud 1994:75-77). McCloud sugiere además una proporción de 65% *action-toaction*, 20% *subject-to-subject* y 15% *scene-scene* que debe demostrar estas relaciones (McCloud 1994:75). El único tebeo de carácter o estilo reportaje, informativo que ha sido tomado en cuenta para formar estas normas representa la obra *Maus* de A. Spiegelmann que, aunque McCloud lo describe como “same proportions pretty consistently” se ve ya una

³³ Este fenómeno se tratará bajo los puntos 5.4, 6.2.5 y 6.3.2 en más detalle.

tendencia hacia un mayor grado de abstracción y así más necesidad de closure. *Maus* es el único ejemplo que llega a evidentemente más transcendencia escénica que de sujeto (McCloud 1994:76). Esta tendencia se ve nuevamente en un análisis de los ejemplos de VdV.

Un análisis del mismo tipo llega a la conclusión que el nivel más alto alcanzado para secuencias de tipo *action-to-action* de todas las historias es 22% y que el nivel medio representa 7,85% - lejos de los 65% de McCloud (McCloud 1994:76). Lo cual puede significar varias cosas; primero un error en la ejecución del análisis, lo cual nunca es imposible. Segundo, un error en el método en sí que dado al sistema relativamente ambiguo, su falta de definiciones científicas y su carácter interpretativo puede llegar a resultados diferentes sobre el mismo objeto de investigación. Sin embargo es improbable que se llegue a conclusiones tan distintas. Como tercera posibilidad se opta por la estructura específica de las obras analizadas, *Maus* representa una narración con un marco dramático y claramente definida *dramatis personae*. Solamente tres de las siete narraciones comparten por lo menos uno de los dos rasgos de *Maus*. *Femmes de Fraises* (Ortiz y Cebrián), la que destaca de las tres por un trama de marco, *Ondas en Río* (Durán y Giner Bou), la que posee una clara estructura narrativa y personajes fijos que guían por este y finalmente *Los Niños sin Espejo* (Rubín), que tiene una muy evidente nota personal que facilita la asociación del autor con el personaje principal. Estas tres también representan los ejemplos con el grado más alto de cambios de paneles de acción a acción, en el mismo orden; 22%, 19% y 10%.

Para entender bien las relaciones entre estas cifras y las narraciones se debe dedicar un párrafo a *Femmes de Fraises* y sus dos líneas narrativas. En una línea narrativa existe el viaje a Marruecos con Oxfam Intermón y la redacción de problemas y soluciones, y segundo es introducido como obra de teatro por un grupo local, es decir intradiegético, la obra “el drama de la fresa” (VdV 2014:23). El escenario destaca de forma muy marcante (fondo negro, cambio de color de globos) este nivel de la narración. A nivel de los traspasos de paneles significa esto que existe un drama teatral que se narra a nivel personal y por esto se usa pasos de menor *closure* (momento a momento, acción a acción, sujeto a sujeto) mientras que el viaje por todo el país cubre la dimensión global y requiere como consecuencia un mayor grado de *closure* (sujeto a sujeto, escena a escena, aspecto a aspecto hasta momentos que llegan a tocar el grado de *non sequitur*). Esta diferencia tan básica de apariencia tan insignificante resulta esencial para el entendimiento del análisis del Cómic.

5.1. Macro estructuras

La macroestructura revela un factor que permite separar los Cómics del análisis y una gran cantidad del canon. Por la falta total en casi todos los casos de una *dramatis personae* se puede dejar de lado una gran parte de estudios estadounidenses que se concentraron en el tebeo de superhéroes y las historietas de historias continuas. Éstas en forma de un *strip* diario o un cuaderno mensual, etc., lo que hace visible que las definiciones que se produjeron son inadecuadas para describir la selección. La antropología de textos de Metzeltin permite visibilizar las líneas argumentativas pero también llega a sus límites, ya que no siempre es posible distinguir entre las diferentes formas de textualidad. Pero tampoco tienen que ser “puros”, es decir, que una argumentación requiera necesariamente descripciones para ser eficaz para ofrecer solamente un ejemplo (Metzeltin 2007:164).

M. Metzeltin tiene bajo sus llamados textoidos uno que define como su modelo moral-argumentativo. Éste se orienta de acuerdo al siguiente esquema: exposición, prueba o demuestra (*Beweisführung*), confirmación y llamamiento. Sin duda no se puede hablar de coincidencia si todos los siete casos analizados representan esa misma estructura. Comparándolos se puede llegar hasta a una estructura más elaborada. Un textoido que agrupa a las siete historietas contiene las siguientes proposiciones (P):

P₁ [implicado] presentación de las preparaciones de viaje

P₂ Situación indeseable (S₁)

P₃ Búsqueda al [implicado] culpable

P₄ Ejemplificación (negativa): el fracaso del gobierno o la sociedad

P₅ [implicado] si nadie actúa todo sigue siendo igual

P₆ Presentación de la ONG como solución

P₇ Ejemplificación positiva: del trabajo no-gubernamental

P₈ Conclusión: si hay recortes no hay trabajo no-gubernamental

P₉ Llamamiento: el lector puede hacer un cambio

En todos los ejemplos se encuentran grandes partes de este esquema, lo que demuestra la gran homogeneidad entre las narraciones a pesar de sus formas artísticas bastante diferentes. Otros tebeos que forman parte del canon de investigación omiten distintas proposiciones, como las marcadas con “[implicado]”. Otro elemento alternativo es el de la variación de proposiciones, es decir que cada P que no es causada por P_x puede ser adelantada o retrasada a ese mismo P_x

(Metzeltin 2007:112-114). En este caso hay que tomar en cuenta la gran variabilidad de esta construcción, no solamente por los numerosos marcadores de “[implicado]” sino que por subvariantes que comienzan y terminan de la misma forma. Éstas sin embargo poseen más proposiciones o menos, casi omitiendo la ejemplificación positiva o el trabajo de Oxfam como es el caso en Yolanda (VdV 2014:59-75). Tampoco pueden poseer más proposiciones por repetición, como casi todos los ejemplos – sin embargo recaen en el rasgo mismo básico. Como última posibilidad existe la variación argumentativa/lógica que permite introducir la presentación libre, pero coherente, de las proposiciones P₁, P₃, P₄, P₅, P₆ y P₇ entre S₁ y el llamamiento. La eficacia de esta forma de comparación también da razón a los inicios estructuralistas de V. Propp como antecedente de la teoría del Cómic.

5.2. Infografía

Una forma especial de la unión modal visual de signos textuales y gráficos representa la llamada infografía. Este tipo de representación visual resume o explica cierta información usando signos lingüísticos y no-lingüísticos, en algunos casos incluyendo una variedad de fenómenos como ideogramas, pictogramas, logogramas o diagramas (VdV 2014:14, 27, 36, 83). La infografía no solamente se presenta aquí por completo, sino porque sobresale muchas veces de los textos y se encuentra en bastantes ocasiones en VdV, y no por coincidencia. La infografía como ya describe el nombre quiere presentar información en primer lugar, su estructura, sus colores, sus planos, líneas y formas que se dirigen hacia el lector para que en un caso ideal se entiendan de una sola manera. Esta es una forma relativamente nueva que habita en los medios como la propaganda, la que presencia un auge increíble con el uso del Internet. Una simple búsqueda en la vasta web prueba que desde infografías sobre temas como economía, internet, política, sostenibilidad, salud o la infografía misma todo tipo de información sin importar la banalidad es procesado en esta forma³⁴.

Un caso clásico de una infografía es la representación abstracta de la red del transporte público de una ciudad. Sin tener que entender las palabras escritas se entiende en el contexto de línea verde y símbolo de un elefante que allí se pretende encontrar el zoológico. Con unos pocos intentos de prueba y error se puede verificar la dirección correcta y luego llegar al destino deseado sin necesidad de entender una sola palabra (Jansen 2009:229).

³⁴ Véase <https://infographiclist.files.wordpress.com/2011/09/infographic.png> para un ejemplo.

El ejemplo debe ilustrar la opcionalidad de las palabras, no en todos los casos pero en muchos sí en casos de las infografías. Esto nos lleva a las aproximaciones del filósofo y economista austríaco O. Neurath (*1882-†1945), quien pretendió elaborar una enseñanza para las masas grandes de iliteratos de su edad. Este fin de educación “del pueblo y del proletario” lo realizó con G. Arntz (*1900-†1988), un joven artista gráfico alemán que se puede ver como el inventor del pictograma moderno. Bajo el lema “educación para todos” crearon juntos un idioma gráfico universal; un inmenso catálogo de los llamados *Isotypen* (International System of Typographic Picture Education). Aunque el sistema de los *Isotypen* era revolucionario y funcional se unieron muy rápido las voces que los declaraban como medio que aumenta la ignorancia porque la gente jamás tiene la necesidad de aprender a leer y así tendría solamente acceso a niveles muy básicos de información (Jansen 2009). Como los pictogramas eran dirigidos a un público que no era capaz de leer las gráficas tienen éstos que transportar su contenido sin texto, lo cual no excluye la posibilidad de información adicional en la forma de letras y cifras (Jansen 2009:229). Otra característica requerida, era la accesibilidad internacional, independiente de la cultura. Para reducir cualquier riesgo de malinterpretación se deberían reducir todo tipo de elementos no esenciales y poseer un carácter icónico con un fin de llamamiento (véase Puhek 2014:10³⁵). Finalmente estos tenían que ser fácil en la reproducción y coordinación, es decir, que todos los pictogramas de una serie deben tener las mismas proporciones, colores y el tener mismo medio portador para que sean intercambiables y acoplables. Sin embargo la idea de una “lingua pictoralis” permanece un sueño que desea unir a un mundo separado por idiomas, culturas y religiones; como ya dijo Neurath: “Words separate, pictures unite.” (Neurath en Puhek 2014:XXVIII).

Este objetivo de universalidad destaca la obra compuesta de Neurath y Arntz y parece ser el elemento crucial de todo tipo de análisis de imágenes. Como también Puhek critica, parece imperdonable que justo la semiótica carece de análisis de signos gráficos, lo cual influye en el diseño y la producción de logotipos y no permite una elaboración de signos diferenciados y elaborados³⁶ (Puhek 2014:20 sig.; Jansen 2009).

Históricamente hablando, el nombrado fluente no ha sido el primer intento de “escribir” en imágenes. Si nos saltamos de las pinturas rupestres hacia una perspectiva moderna de este problema W. Playfair ha sido el primero en usar ‘information graphics’ en *The Commercial &*

³⁵ En esta misma página Puhek ilustra las diferencias entre icónico, símbolo, pictograma, logotipo, signet y ornamento según las categorías de uso y descripción

³⁶ Puhek acentúa la importancia de neuro-mercadotecnia, psicología de colores (y de la Gestalt) y el uso de códigos en moda remarca también que toda esta mecánica atrás de los logotipos y la propaganda en general no llega a resultados innovadores (Puhek 2009:1-4).

Political Atlas del año 1786. Estas presentaciones en diagramas de barras, tortas y más han tenido el objetivo de hacer comprensible las relatividades de tamaños, alturas etc. de países o sus poblaciones. Lo cual se puede declarar claramente un fin didáctico. Después de los avances de Neurath y Arntz, más que todo la obra *Gesellschaft und Wirtschaft* de 1930, se destaca la creación del mapa del metro de Londres como el primer medio de transporte público que llegó a obtener un mapa pictoral que explicara su funcionamiento (Puhek 2009:17-25). La prensa alemana, *Der Spiegel* ante todo, ha experimentado con esta forma de comunicación desde los años 50, y finalmente con la llegada de los juegos olímpicos a Múnich en 1972 se presentaron por primera vez los desde ahí conocidos pictogramas de cada disciplina deportiva a todo el mundo diseñado por O. Aicher (E. Meyer 1997; Jansen 2009; Puhek 2009:23).

6. Análisis de discurso mediante ejemplos seleccionados

Bajo este punto se seguirá el análisis de discurso para responder la siguiente pregunta: ¿qué conocimientos se pueden obtener por los diferentes acercamientos a un mismo problema por tres autores, D. Rubin, S. Pulido y M. Gallardo, en el mismo medio (del Cómic)? Para que una comparación de este tipo tenga sentido hay que establecer la premisa que todos los autores persiguieron el mismo fin, lo que coincide exactamente con el fin de la campaña de Oxfam Intermón.

Aquí se persigue analizar un plan de acción con unas pequeñas adaptaciones del análisis de discurso supuesto por R. Wodak con sus orígenes en la escuela vienesa (Wodak según Keller 2011:30). Este se compone de los siguientes puntos: descripción de la selección, autor/a (en este caso se puede entender como artista), motivo (de creación, bajo qué circunstancias se ha producido el texto, la intención), así como la superficie, títulos y estructuración en unidades de sentido (originalmente dos puntos individuales), los actantes a un nivel más superficial. A nivel del discurso mismo hay otra variedad de puntos a los que prestar atención: figuras retóricas, fragmentos discursivos y superposiciones de éstos, estrategia argumentativa – carácter y forma de los argumentos, composición, implicaciones, simbología colectiva, clichés y paráfrasis, estilo y vocabulario. Todas estas categorías primariamente textuales como el vocabulario se intentan a proyectar al modo visual. Asimismo, no hay que dejar de lado la intertextualidad, demás anomalías y finalmente la declaración del texto (en un contexto ideológico).

Esta larga lista forma los cimientos del análisis de discurso, que gira en torno a dos núcleos importantes; primero el de la dualidad de contenido y superficie para describir las

impresiones artísticas así como el valor argumentativo. Siendo el segundo núcleo la teoría básica de la comunicación. Muchísimos aspectos que figuran en la lista anterior son expuestos con el fin de reflejar los elementos de comunicación y sus dependencias. Estos representan puntos para el emisor, receptor, la intención, la situación, la gama de experiencia y el efecto deseado. Este sistema como conjunto debe posibilitar la comprensión global.

Otro punto que merece consideración es la teoría aristotélica de la *techné* (Aristóteles 1961). Esta describe la parte del pensamiento humano que resulta en una acción de personas que producen una realidad que antes no existía. Así trata todo tipo de creación por manos humanas; de pantalones o zapatos como Cómic. La importancia que recibe este antiguo término yace aquí en la relación entre creador y producto, facultad y experiencia que ya ve Aristóteles como factores importantísimos. En este contexto se supone que una comparación entre diferentes creadores (autores) creando un producto más bien similar (Cómic político para Oxfam) parece notable. Además se supone que mediante la *techné* se puede incluir la idea de la línea de Wild sin necesidad de incluir el nivel autobiográfico³⁷. La omisión del elemento autobiográfico a gran escala se puede explicar también por la falta de necesidad para entender la obra como una obra política comprometida, ese elemento puede dar información adicional, sin embargo hay que aceptar que este nivel resulta inalcanzable para la mayoría de los lectores. Por esto se tratarán a todas las historias de un nivel operando con un mismo *Epistémè*.

6.1. La Madeja

Bajo este enredado título se esconde la peculiar obra de Sonia Pulido, en el que trata una increíble amplitud de problemas políticos, sanguinos, económicos y sociales que afligen a Colombia en la actualidad. A la batalla contra el sistema encabezado por las FARC-EP, las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia - Ejército del Pueblo y la ELN, la Unión Camelista – Ejército de Liberación Nacional, se le suma el problema de la falta de poder *trabajar* legalmente y el conflicto entre grupos izquierdistas y derechistas, en este caso, las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC). La omnipresente guerra contra el narcotráfico tampoco parece acabar, ya que muchas mafias de narcotráfico cuentan con el apoyo de todas

³⁷ Además y como efecto del enfoque en el resultado se relativizan las dificultades que se pueden crear en el medio Cómic por la división de trabajo (ilustrados, dibujante, guionista,...) o equipos que trabajan en la realización de un proyecto.

estas organizaciones nombradas anteriormente, y, como si fuese poco, sacan provecho financiero de estas prácticas (véase Escobar, Pablo NSA 2011) (FARC 2015a:3-24).

En fin, debido a estos conflictos tan polarizados, esta guerra se ha convertido en una guerra donde todos luchan contra todos y a la vez se cae en un círculo vicioso de violencia. El apoyo político por parte del gobierno a fuerzas derechistas paramilitares. También su uso como prolongación de las fuerzas del estado ha causado fracturas inmensas en la sociedad civil al igual que la larga prolongación del conflicto cuyo comienzo data de la guerra fría cuando se empezó a dividir la sociedad en una izquierda y una derecha y en este contexto encontró Colombia con respaldo de los Estados Unidos su lugar en el mundo *occidental* (FARC 2015a:25-29).

“Además de las más de 220.000 víctimas que han perdido la vida en esta guerra; de los más de cinco millones setecientos mil desplazados y desplazadas que se ven obligados a abandonar sus proyectos de vida y sus hogares; de las más de mil setecientas mujeres que han sufrido vejámenes, humillaciones y violencia sexual; de los más de seiscientos hombres que también han sido ultrajados sexualmente; de los niños y las niñas que se han visto obligados a presenciar infamias o han sido obligados a integrarse a uno de los grupos en armas; de los pueblos indígenas y comunidades afrodescendientes que han perdido sus territorios ancestrales y han visto sus formas de convivencia arrasadas; de las familias enteras que viven en suspenso alrededor de alguna noticia de los más de veinticinco mil desaparecidos forzosamente; de los parientes de alguno de los más de veintisiete mil secuestrados que esperan noticias inciertas de sobrevivencia de sus seres queridos; de las más de diez mil personas que han muerto o han quedado discapacitadas por pisar una mina” (FARC 2015a:35).

En el contexto de las agrupaciones paramilitares se encuentra el decreto legislativo 3398 que se puede considerar como comienzo del paramilitarismo. Bajo éste, las Fuerzas Militares podían en el año 1987 “organizar militarmente a la población civil para que se proteja contra la acción de las guerrillas” y “recomienda utilizar la Defensa Civiles en las tareas militares”. El decreto 815 del 19 de abril de 1989 suspendió esas disposiciones. Sin embargo, el 11 de febrero mediante el decreto ley 356 de 1994, se autorizó nuevamente el uso de armas de fuego restringidas a particulares que prestaran servicios especiales. Esta ley tuvo como consecuencia la existencia de las famosas cooperativas de seguridad rural, bajo cuyo paraguas los paramilitares se expandirán, también conocidas como CONVIVIR (FARC 2015a:63-69).

En 2012 se estableció un acuerdo general para la terminación del conflicto, por lo que las FARC-EP se despiden del año 2015 con un mensaje de paz y aseguran un camino pacífico (FARC 2015b). Para esto, el actual presidente Santos reafirma y ambos concretan llegar a un fin del proceso hasta el 23 de marzo (El Tiempo 2015a; 2015b). El mencionado “Acuerdo General” posee cuatro puntos esenciales: la reforma agrícola y de terreno, una declaración a una democracia que respeta la oposición política (acceso a medios de comunicación), promover la participación política, y el fin del conflicto definitivo y la formación del “Sistema Integral de Verdad, Justicia, Reparación y No Repetición” (FARC 2015c; ibíd. 2015d) que “[...] esclarecerá, entre otros, el fenómeno del paramilitarismo [...]” (FARC 2015d) y el problema del consumo, la venta y la producción de sustancias ilícitas.

Como se puede observar en los reportes de los diálogos de paz queda el punto más sensible de solucionar; el de las víctimas y sus perpetradores. Tales “negociaciones solo han sido procesos de seudorreconciliación que han ocasionado nuevas manifestaciones de violencia por cuanto han sembrado entre ciertos sectores de la población la idea de que hacer justicia por mano propia, ejecutar venganzas o emprender la simple aplicación de la ley del talión, gozará tarde o temprano del correspondiente perdón y olvido [...]” (Torrijos R. en FARC 2015a:680).

Uno de los puntos más problemáticos yacen en la ley 975 de 2005, que lleva el nombre *ley de Justicia y Paz* que garantizaba impunidad o penas mitigadas a soldados regulares como si hubiesen sido no-regulares y otros delitos como el comercio de sustancias ilícitas. Por una corrección por parte de la corte constitucional la ley, desde el 2006 se le exige a "quienes se acojan a la ley deberán cumplir a cabalidad las resoluciones de la ley, como la confesión total de los delitos, la reparación y la verdad, y no volver a delinquir" (CCC 2006) una barrera que antes no existía. Por otro lado, la anulación de todo tipo de delito que se hubiese cometido hasta el momento de la desmovilización ya en 2005 también fue corregida.

Para resumir, *La Madeja* es una narración que trata de las cicatrices que estos conflictos han dejado en la sociedad colombiana con el paso del tiempo. La importancia de la justicia y una vida después de una guerra que nunca se llamó como tal ni tuvo un final.

6.1.1. Sonia Pulido

S. Pulido, nació en 1973 en Barcelona, y actualmente trabaja como ilustradora y dibujante de Cómic. Pulido ha obtenido diversos premios como, entre otros, el premio “Autor Revelación” del “Salón del Cómic de Barcelona” con la novela gráfica *Puede que esta vez* (con Textos de

Xavi Doménech) en 2007. También ha obtenido otros premios significativos como el “Young Illustrators Award” en 2008 en Zúrich, y su último avance se puede ver claramente en la realización de una exposición individual bajo el título *Separar por Colores* en Sevilla en 2009 (Blas 2009). A esta exhibición seguían *Picnic* y *Duelo de Caracoles* como exposiciones individuales en Barcelona en 2010. Las obras *Duelo de Caracoles*, 2011, ha sido premiado con el premio Junceda por la mejor novela gráfica y *Caza de Conejos*, 2013 por el mejor libro de ficción para adultos (Pulido 2015, 2016a).

Cabe recalcar que Pulido trabaja como ilustradora para periódicos (ABC, New York Times, Boston Globe *et cetera*), revistas (Cinemanía, Woman Magazine,...) y mucho más. Una de sus numerosas exposiciones que lleva el título *1818_2012. Una mirada contemporánea* se encuentra en el museo ABC en Madrid. En una entrevista de “El País”, ella da a reconocer cuan profunda fue la experiencia con la ONG sido:

““Había días que necesitarías un parón. Podría contar cosas escabrosas, ves la maldad del ser humano sin ningún control, pero también la fuerza de las mujeres que, en un país tan machista, son las que buscan la verdad y la justicia”. La experiencia colombiana la removi6. “Ha sido un antes y un después. Me ha cambiado en mi proceso creativo, ya no se trata s6lo de lograr una narrativa interesante, tambi6n de pensar en la finalidad”.” (El Pa6s 2014).

Lo absurdo, lo po6tico, lo surreal y lo ir6nico pueden ser vistos como elementos que distinguen tanto a la ilustradora como a sus historietas costumbristas. Tambi6n da frutos su formaci6n en estampaci6n y grabado de la universidad de Madrid, t6cnicas des las que la artista se sirve para lograr as6 una reducci6n en colores y grandes 6reas de colores uniformes (Blas 2009, Pulido 2015b). La reducci6n es uno de los estilemas m6s distintivos de Pulido como tambi6n da a conocer la siguiente cita refiri6ndose a *Caza de Conejos*:

“A la hora de encontrar el tono de libro decid6 que todo ser6an estrictamente originales sobre papel (no hay retoque digital en las ilustraciones), y que reducir6 la gama de color al rojo, marr6n y negro; colores que asocio con la caza. El rojo es obvio, el marr6n color de tierra, de vestuario de cazador y de bosque, y el negro del trazo (y a veces del humor de Levbrero). Ha habido un antes y un despu6s en mi manera de hacer a partir de este trabajo, el comienzo de una s6ntesis formal y de color. Un mirar a lo fundamental, a lo b6sico, y tratar de obtener el m6ximo con pocos recursos.” (Pulido 2015; 2016b).

Sin duda se impone un paralelo entre la coloraci6n de esta obra y la de *La Madeja*.

6.1.2. La Superficie de *La Madeja*

El texto de Pulido se eligió por varias razones: por su peculiar estilo gráfico cuyo enfoque se posiciona principalmente el modo gráfico, al igual que por su forma poética reflejada en los elementos que forman la narratividad construida por solamente dos leitmotivs diferentes. Tampoco hay que dejar de lado los colores usados a lo largo de estas doce páginas elaboradas en estampa, lápiz y color, por lo que es necesario dedicarle especial atención a las formas y su interdependencia. Como ya mencionado en el breve capítulo dedicado a la vida artística de Pulido, es la fuerte restricción del espectro de colores una de las especialidades de la artista (Pulido 2015). En el caso de *La Madeja*, los colores de fondo se limitan al blanco y al negro, mientras que las líneas de lápiz, así como rojo, amarillo y azul – se han elegido conscientemente y representan los colores nacionales de Colombia. Una excepción se hace en la página 12, pues aquí se introduce el verde/caqui en diferentes matices (véase VdV 2014:12)

Esta ruptura con la propia tradición tiene varios fines; por un lado nos presenta al hombre fallecido de una forma más llamativa, crea más distancia con el alrededor – más que todo con su predecesor no camuflado³⁸. Para concluir, quisiera recurrir a Barthes y su efecto de realidad y admitir que camuflaje de color caqui parece más real y crea por esta simple razón más credibilidad.

El Cómic trata todo este tema muy directamente, una voz narradora da de conocer todos los eventos importantes, la mayoría marcados por el uso de diferentes variaciones de elipsis y brevitás, pero también ofrece algunas frases sintácticamente y semánticamente correctas que son más largas que tres o cuatro palabras relativamente largas. Esta dualidad ofrece la imagen de dos narradores o un narrador que ha sufrido un trauma, las diferencias en el estilo y su ubicación y contenido apoyan esta vista. Como una persona dividida se caracteriza una mitad por un estilo corto, enumeraciones, anáforas, aliteraciones, anacoluto, acumulaciones, acróstica, epanalepsis y un estilo directo en presencia. La otra mitad, que realmente cubre mucho menos texto, se caracteriza por un estilo seco, casi científico, frases correctas y elaboradas y el uso de verbos en pasado (imperfecto) y la ausencia de figuras retóricas: el trauma que resulta en la división de una persona es visualizado y descrito.

Entre el contenido y la elaboración textual se pueden encontrar varios paralelos entre sí, siendo que lo que más resulta es la difuminación de las dos voces independientes al acercarse al fin de la narración, la página 12. Por el contrario, se podría llegar perfectamente con “Se simulaba un combate.” (VdV 2014:11) a un punto de indiferencia. Las voces del narrador y de

³⁸ Los demás militares y militantes en camuflaje se ven colorado en amarillo.

la figura de la madre se unen y desesperan por el asesinato ocurrido que se pueden distinguir nuevamente en la página 15 (VdV 2014:15). Es este el estilo que le otorga a la obra un carácter poético, lo que forma parte integral de este Cómic.

La presumiblemente ruptura con la forma tradicional del Cómic, es decir, el panel como unidad cerrada destaca y se elabora más y más con el progreso de la historia. Esta disolución de la estructura básica de paneles trae consigo consecuencias en el orden crono-tópico de la narrativa. Esto se debe a la falta adicional de estructuras que hubiesen podido respaldar la historia (protagonistas, diálogos) y un narrador (no focalizado) que no use signos metatextuales temporales o espaciales, sino solamente causales de forma escasa. Esta falta de orientación temporal y espacial, por la disolución de la norma de los paneles del Cómic produce cierta atemporalidad y estática. El elemento conector es el leitmotiv que, aunque varía, lleva al lector por la historia. A la falta de temporalidad habría que añadir que por el uso del imperfecto por el narrador también crean relaciones temporales y causales al recurrir siempre a los mismos personajes: una madre preocupada, un grupo de jóvenes, un hombre (VdV 2014:11, 12). Sin embargo, estos personajes siguen siendo de poca relevancia para los hechos que ocurren en la narración. Personajes de relativa anonimidad pero de gran semejanza (casi que llega hasta ser percibido como una copia) se pueden identificar como personajes continuos.

Otro aspecto que se puede anotar en la superficie del texto es la absoluta falta de diálogos. Existen diferentes enunciaciones en el texto, pero todas sin receptor intradiegético. Todos estos actos de comunicación se dirigen al lector mismo o a personajes no mostrados. Además de comunicación verbal existe comunicación escrita del mismo tipo; concretamente se trata de dos cartas, una postal de Bogotá (VdV 2014:14) y otra de amenaza (VdV 2014:17) – que al mismo tiempo representa, junto con un sinnúmero de lápidas enumeradas y de NN como los únicos fragmentos de texto intradiegético (VdV 2014:13).

La onomatopeya [¡PUM!] que es usada tres veces en la página 12 no puede ser considerada parte de la diégesis por la simple razón que son sonidos y no fenómenos gráficos-textuales que flotan por el aire. Para aclarar este hecho hay que ver la onomatopeya como el signo metatextual que es, en su forma “flotante” trae la información de índice y símbolo (véase Peirce) al mismo tiempo; indica que el sonido llega de la dirección y la intensidad dibujada y su valor simbólico transmite que se trata de un disparo.

Como ya se da a reconocer la disolución de paneles y la importancia de los motivos como elementos de organización, son estos mismos que dan forma y estructura a la narración. En primer lugar se encuentran las impresiones gráficas, que en este caso incluyen intextos. Es decir que el Cómic y así el discurso está ordenado por motivos visuales que reciben información

adicional por parte del texto; el narrador y los personajes. Los motivos son: la madeja, el mar de sangre (VdV 2014:9), las armas (VdV 2014:11 sig.), el cementerio anónimo (VdV 2014:13) o la fosa común (VdV 2014:14) y finalmente las bananeras (VdV 2014:17). Todos estos motivos están conectados lógicamente por el texto al igual que por su contexto, y, más que todo de forma gráfica por el uso del color rojo. El simbolismo será tratado bajo 6.1.3. Uno de los hilos rojos son las armas de este mismo color que se encuentran en seis ocasiones a través de la narración. Esta y las demás gráficas pueden ser ordenadas bajo conceptos abstractos como: caos, violencia, muerte, injusticia y explotación. Conceptos que luego se van a encontrar nuevamente en el discurso.

6.1.3. Composición

En este párrafo se analizarán las diferentes figuras retóricas que se encuentran en la obra, además se opta por adoptar a implicaciones, símbolos colectivos y todo lo que tiene que ver con composición entera. La composición se analizará con métodos tradicionales del análisis literario y adicionalmente con otros aspectos del análisis gráfico y multimodal como el Reading Path (Kress y van Leeuwen 2006) o la hermenéutica de las imágenes (Bätschmann 1943) así como con el ya presentado inventario propio de la ciencia del Cómic (McCloud 1996, Schüwer 2008).

Para la construcción del sendero de lectura son varios aspectos como el color, tamaño, ubicación, norma de lectura y otros de importancia. Para poder dar este paso nos dirigimos primero al uso de los colores. Con la restricción y selección de colores se crea una imagen muy peculiar, y sin duda alguna vale la pena dedicarle un espacio a la simbología escondida tras los colores nacionales de Colombia.

En esta ocasión se ofrecerá una pequeña incursión al simbolismo de los colores usados en un contexto colombiano: el amarillo representa la riqueza del suelo colombiano, así como el sol, fuente de luz, y la soberanía, la armonía y la justicia. El azul representa el cielo que cubre la patria, los ríos y los dos océanos que bañan el territorio colombiano, y finalmente el rojo representa la sangre vertida por los patriotas en los campos de batalla para conseguir la libertad, la que significa amor, poder, fuerza y progreso (Wikipedia 2016b). En la obra se pueden observar paralelas así como rupturas con este simbolismo tradicional. El rojo y su conexión con la sangre parece imposible de dejar de lado, por lo que para efectos del Cómic de Pulido, se puede ver como símbolo claro de sangre, violencia, muerte y amenaza. Por otro lado, el amarillo como riqueza no ha podido ser comprobado al cien por ciento, sino que más bien se refiere al plátano colombiano que pertenece a las riquezas de las tierras. Así, con una mirada filantrópica

se pueden ver las personas, muchísimas de ellas en amarillo, como bien que hay que proteger. Finalmente, el azul al otro lado no puede cumplir su función de representante del mar, cielo y ríos porque ya en la primera página del texto el mar es un mar de sangre. Se puede considerar que en esta ruptura, en la sustitución del azul por el rojo, se intenta provocar una vista muy distinta a Colombia, con aguas rojas de sangre.

Otro aspecto importantísimo es el valor que posee el color rojo para la cultura humana. (Kuhbandner et al. 2015, Bartz 2005: 36 sig.³⁹, Gegenfurtner s.f.⁴⁰). Gegenfurtner sostiene en una incursión de cognición, emoción y color que „[...] die Farbe “rot” [geht] generell einher mit gesteigerten emotionen[sic] Reaktionen, und ist in nahezu allen Kulturen der erste, wichtigste Farbname.“ (Gegenfurtner s.f.)

La forma, como concepto abstracto, representa el otro pilar importante que hay que tomar en cuenta, por lo tanto se debe optar por analizar ésta como variable que influye la percepción. Forma se refiere en este caso no solamente al aparecer físico (redondo, cuadrado,...) o a su tamaño, sino también a los elementos básicos de la pintura de la forma, el color, el espacio (dimensiones), la línea, valor y textura⁴¹ (Gegenfurtner s.f.).

Como no se desea una deconstrucción completa de la obra a nivel gráfico se trata la forma como elemento dual que consiste de la forma clásica y el espacio. Esta entonces es, junto al color, predominante por el uso del método de la serigrafía, el campo especial de Pulido. Entonces se crean entonces formas coloridas a las que luego se les añaden detalles con lápiz o más capas de forma y color diferente. Todo aquello se puede observar en el titular y su madeja, que pertenece a una forma roja básica, unos acentos en forma de rejilla azul y otro de amarillo y múltiples líneas negras de lápiz que convierten todo en una figura. Por el uso de plantillas se ofrece como herramienta para el multiuso de éstas. Esto se puede observar en especial en los cañones de las armas (VdV 2014:11, 15), en el grupo de jóvenes (VdV 2014:11), en el hombre muerto (VdV 2014:12), en los desplazados [dos hombres con sombrero salen respectivamente dos veces] (VdV 2014:15) y en los bananeros (VdV 2014:16).

³⁹ Los colores rojo y amarillo son significativamente más importantes en la percepción humana, dado a la reducción de sensibilidad a rayos azules (como el cielo), el color en sí tiene que ser visto además en el contexto de los principios de la forma en la teoría de la Gestalt; el color, visto como un tributo se percibe antes de la forma y más fuerte que la forma (Bartz 2005).

⁴⁰ La página web demuestra con una ilustración la importancia del rojo a base de la distribución proporcionada de los conos oculares, lo cual resulta en que los conos para percibir azul se ubican solamente en las afueras del ojo, que existan conos verdes en todo el ojo pero que haya el doble de conos para el rojo (Gegenfurtner s.f.).

⁴¹ Como la textura es dada por el medio de realización (papel brillante en un libro), el valor que se produce en la serigrafía por la densidad de color y capas de colores no serán analizados en este paso.

Otros elementos resaltantes son las páginas mayormente rojas (VdV 2014:9, 10, 13, 16) cuya conexión se ve más que todo a través el tema de la violencia, indicado por las palabras clave “litros de sangre” en la primera de las páginas citadas que convierte un mar de un posible rojo simbólico en un mar de sangre real. Este ensamblar de los modos subraya el poder que poseen y su interdependencia de ubicarse en un mismo sistema. Como ya se ha observado anteriormente se puede declarar otra vez que el color rojo constituye una línea argumentativa a través de la violencia que se encuentra también en las formas (Bartz 2005:25)⁴².

Por otro lado, la línea ofrece diferentes aspectos de interés tanto en el aspecto teórico como práctico. En este lugar debe concentrarse en la línea de Pulido y su uso en la obra – por lo que la teoría deberá esperar. Como ya mencionado en la breve incursión sobre la serigrafía, es la línea lo que convierte una forma oscura en una figura concreta. Los mejores ejemplos de las facultades de la línea se pueden reconocer en las figuras monocromáticas, como el reclutador ilegal de la página 11. Otro aspecto es la separación de paneles o del fondo usando colores contrastivos o líneas mismas. En algunas ocasiones hasta las figuras mismas, o partes de ellas, se crean de esta misma manera; un fondo monocromático y una figura del mismo color exigen lógicamente un elemento de separación como una línea (véase VdV 2014:10, 11). La combinación o unión de dos colores crea, sea el blanco que parte la página diez en paneles o el rojo que crea la forma de hombre o camión en la siguiente página. Estas formas de color llegan a alcanzar una iconicidad debido a las pocas sombras y detalles dibujados. Un detalle en relación a esto es la deformación del contenido que se puede observar, por ejemplo, el hecho que las personas en el camión se ubican al mismo tiempo en el plano rojo que a la vez representa la superficie de carga (VdV 2014:11).

No obstante, la línea no solamente se añade si no se crea como se ve en las partes dibujadas que quedan sin color (blancos), o la cruz de la fosa común (VdV 2014:14), en esta función se ve que es igual a los elementos mencionados anteriormente. También cabe decir que la línea se usa para escribir todo tipo de texto que ofrece la obra, sean éstos parte de la diégesis o no. En esta función textual cae también el acto de subrayar que se persigue la autora con vehemencia. Las palabras subrayadas pueden ser vistas como las siguientes palabras clave: “de resultados”, “dinero”, “muertos”, “falso positivo”, “miedo”, “se les asesinaba”, “desaparición”, “fortuna”, “ya eran litros de sangre”, “democracia”, “impunidad”, “no importa de quién.”, “5 millones” [de desplazados], “impunidad”, [zonas con presencia paramilitar] “coinciden” [dónde hay más ... multinacionales], “nunca” [privarnos de la dignidad], [el acompañamiento

⁴² La teoría de la Gestalt clásicamente segrega el término forma como usado encima por longitud, ángulo, superficie y finalmente forma que se concentra básicamente en la diferencia por las líneas de contorno.

internacional] “visibiliza”, “es imprescindible”, y [lo que se puede ver] “existe” (VdV 2014:9 sig.).

El uso de palabras e imágenes puede ser descrito con la categoría de la paraleldad y aditividad de McCloud en largos plazos (McCloud 1994:153). Los paneles, o en el caso de Pulido páginas, se encuentran marcados por un uso casi exclusivamente de cambios de aspecto a aspecto y sujeto a sujeto, lo cual revela el gran grado de responsabilidad se ofrece al rol del lector para completar el mensaje por *closure* (McCloud1994:70 sig.). Lo que llama la atención de esta combinación en la obra de Pulido es el claro lenguaje de formas al que se le añade un fuerte simbolismo de colores y un grado relativamente alto de realismo. Todo esto con textos e imágenes poco interdependientes, pero con contenidos aditivos o temas paralelos crea la impresión de percibir dos visiones en dos canales/modos. La clara línea argumentativa, basada en aspectos hiperónimos, parece necesaria para no perderse con el alto grado de *closure* que exige la obra.

6.1.4. Argumentación

“Cost of doing business in Colombia – Maybe the question is not why are we doing this but rather we are in Colombia and do we want to ship bananas from Colombia.”
(NSA 2011)

Como se demostró en el punto 5.1.1 se puede utilizar la metodología de Metzeltin para revelar las líneas argumentativas. Existe una línea narrativa que guía el flujo de información en una argumentación. Si bien es cierto, siempre se corre el riesgo de recurrir a generalizaciones al momento de unir ciertas partes de la narración bajo una etiqueta, más teniendo esto en cuenta se puede considerar que las primeras dos páginas del Cómic (VdV 2014:9,10) presentan una introducción al problema, mientras que las páginas 11 a 17 (VdV 2014:11-17) portan el argumento principal. En la última página se encuentra el elemento de la afirmación así como una clara llamada argumentativa. La artista conecta de forma virtuosa los conceptos: [familia], [civiles], [víctima] con [miedo], [pérdida] y [muerte], [falta de perspectivas] y por otro lado [política], [militar] con [sangre], [muertos], [simulación], [falso positivo] y a través de [dinero] además con [economía], [multinacionales] y [chiquita]. Todo esto tanto por texto como por gráfica. De esta manera se crea un panorama que parece un círculo vicioso entre dinero y sangre en el cual se van perdiendo más y más vidas. Acercándose a *La Madeja* con dicho método, hará

posible visibilizar las estrategias argumentativas y el argumento en sí junto con la integración de signos visuales contenidos en ella.

Pulido persigue un camino sencillo que se presenta por dos ramas argumentativas, coincidiendo a la vez con las ramas discursivas, unidas por un paréntesis visual que da nombre al texto: la madeja. La madeja, palabra como gráfica, ofrece una imagen de desorden, sinfín y paradójicamente, orden a la vez (véase gráfica 4). Como elemento ordenador se puede considerar la gráfica en su función de crear un *kyklos*, y como metáfora para el *hilo conductor* que, goteando de sangre, indica el camino. El caos al otro lado es casi invisible a primera vista, ya mencionadas gotas indican violencia y al principio no se puede saber todo lo que esconde el hilado.

Una parte de la maraña se presenta luego en la página siete dónde se presenta al General Montoya y al Presidente Uribe como culpables de matanzas todavía no descritas (VdV 2014:7). Luego se comienza a dar ejemplos de las injusticias cometidas alrededor de los incidentes. En cinco ejemplos se da a conocer la relación entre muertos y dinero (VdV 2014:10), cómo se crean “falsos positivos” (VdV 2014:11), la inacción social y gubernamental (VdV 2014:12), la impunidad de los culpables (VdV 2014:13) y el poco valor que se le da a la vida humana (VdV 2014:14).

Con respecto a esta cadena de argumentos, hay que mencionar la dificultad de separar y evaluar las proposiciones yace en su naturaleza multimodal. Para ser más precisos: la estructura gráfica y el formato implican que la página 14 ya pertenece completamente a la próxima cadena lógica, más si se trata el contenido comienzan a surgir dudas. Pues esta cadena puede formar una unidad gráfica-lógica con la página 15 o se puede ver como paralelismo o clímax de la página antecedente, sin embargo no hay razón por la que no debería poseer una doble función. Desde la perspectiva del receptor hay que admitir que esta diferencia es marginal, pues el efecto que se desea lograr no cambia.

Asimismo, la segunda parte de la argumentación comienza con una situación indeseable, pese a que se presenta en una forma de intexto y en combinación con la página siguiente, al comienzo, se transmite con un aire sarcástico/cínico, el cual permite entender lo que da a entender que vivir en cierta zona es un riesgo (VdV 2014:14). Esto abre paso al discurso de los desplazados, el cual ofrece instantáneamente ejemplos y números (VdV 2014:15). Gráficamente, este argumento con las armas que apuntan a la gente es el que más se resalta.

El argumento continúa dando a conocer las caras detrás de las armas y la razón de los desplazamientos. Éstas son: guerrillas, paramilitares y multinacionales (VdV 2014:16). El acto

de nombrar a los tres con un mismo paralelismo y el trasfondo con las bananeras ya establece una conexión que persigue la ejemplificación de *explotación* e *impunidad*.

Los últimos dos argumentos que cierran el ciclo del desplazamiento son, por una parte, la coincidencia local de multinacionales y paramilitares, y por otra parte, la humillación y amenaza permanente por parte de éstas (VdV 2014:17). La última página esconde una llamada que resalta la importancia de la ONG. Con esta convocatoria, se concluye la argumentación con aspectos negativos para abarcar temas polémicos e ideológicos con un aire positivo. Polémico porque no existe ni voluntad, ni espacio o tiempo para sopesar los pros y contras, y es por eso que estos temas se tratan fugazmente y la autora se servirá del poder elíptico de su representación): La madeja vuelve de forma reducida y presenta todo lo que se esconde bajo sus hilos. En el centro de la página se resumen gráficamente todas las injusticias ejemplificadas anteriormente. Alrededor de la “maraña” se postula que el sistema no es dado por Dios, y que por lo tanto se debe considerar como el primero y menos obvio paralelismo a la lucha de clases, haciendo igualmente referencia a la dignidad intocable de los humanos (VdV 2014:18).

Más abajo sigue con un llamamiento a la resistencia conjunta y pacífica, destacando en el último párrafo el trabajo de la ONG, llamado solamente *acompañamiento internacional* que funciona como testigo y blindaje (VdV 2014:18). Cabe aquí añadir que un aspecto interesante es la omisión del nombre “Oxfam”. Así se construye un paralelismo que demuestra la relación de hiperónimo entre el acompañamiento internacional y cooperación española. La autora da a conocer que la cooperación, como entonces también otro acompañamiento internacional, saca estos problemas a la luz (visibilizar) y cuya tarea es proteger. En un último paso se explica brevemente la relación entre [ver] y [proteger], formulada de esta manera: “Lo que se puede ver existe [sic].” (VdV 2014:18). Refiriéndose así a la existencia (lo que existe), se crea otra metáfora y un puente mental que redirige al lector hacia el principio de la narración: los desaparecidos, los muertos, las fosas sin nombres, los falsos positivos y así a la impunidad, para finalmente cerrar otra vez el ciclo. En esta tradición se puede interpretar la imagen que termina la historia, y el fin del hilo, con una fila humana que empieza a desenredar el caos metafórico de *La Madeja*.

6.1.5. Discurso e interdiscurso

La estructura del discurso se determina por la construcción en torno al motivo de la sangre, atado a la ausencia de frases. En vez de esto, existen ciertos grupos de palabras, fragmentos textuales que por su ubicación estratégica en la cabeza de la página junto con el énfasis que se les da, tienen un efecto similar y paralelo en los titulares. En orden sistemático son éstos: “La madeja” (VdV 2014:8), “litros de sangre” (VdV 2014:9), “no importan las vidas” (VdV 2014:10)*, “impunidad” (VdV 2014:12), “Colombia, the only risk is wanting to stay. Bogota” (VdV 2014:14)*. Los dos textos marcados con asterisco están situados en la parte baja de las respectivas páginas, y resaltan por otros aspectos visuales. Esta observación se afirma otra vez por la estructura de la argumentación como se ha demostrado en las páginas anteriores. En un contexto de estos fragmentos textuales como marcadores discursivos se demuestra muy claramente que el rojo persigue una línea de terror en un umbral bajo. Como un velo el rojo, éste faculta a la artista a crear una fuerza dentro del discurso que, no solamente influye en todas sus argumentaciones, sino que es difícil de reproducir en su manera de acceder a la subconsciencia en un medio mono-modal⁴³.

El discurso tratado en el Cómic de Pulido está marcado por dos bloques temáticos: las ocasiones alrededor de General Mario Montoya en el conflicto armado colombiano y la explotación agrícola por multinacionales. Respectivamente se encuentran varias referencias en ambas esferas, tanto en la gráfica como la literal. Los nombres al principio del texto (Montoya y Uribe) crean junto con “sangre por dinero” (VdV 2014:10), “falso positivo [sic]” (VdV 2014:11) y el repetitivo “no importan las vidas” una paralela a los incidentes y cargos formulados en torno a la presidencia de Álvaro Uribe.

El análisis de este fragmento aclara la importancia de las víctimas, que son descritas excesivamente. Estas estrategias referenciales se ven en especial en la página 10, en la que enseña “muertos” que pueden identificar con ayuda del texto como “Pobres. Negros. Indígenas. Mujeres. [...] (VdV 2014:10)”, y permite a la vez un esbozo crucial de las víctimas. En un siguiente paso del mismo párrafo se hace visible la estrategia predicativa “Pobres. Nadie. Nada.” que determina claramente la insignificancia de los muertos y persigue, de esta manera, marcar al lector.

⁴³ El intento de crear paralelismos para los demás colores es poco escaso, mientras que por el azul se puede apostar una cierta tranquilidad o pasividad (víctimas que no pueden actuar, víctimas que son empujados a actuar en cierto modo, oficiales que no se sienten necesitados a actuar, la tierra de la fosa común (VdV 2014:14), frutas verdes, un burro (VdV 2014:17)) no se logró encontrar ninguna línea clara en la psicología del amarillo. Este hecho es fruto del amplio uso del color.

Dirigiendo la atención al Presidente Uribe Vélez en Colombia, se puede hablar de una figura marcada de polémica por sus conexiones con paramilitares. Además por ser un: "[...] close personal friend of Pablo Escobar" who was "dedicated to collaboration with the Medellín [drug] cartel at high government levels [...]" (NSA 1991:10-11; 2004)", según el reporte oficial de la Agencia de Seguridad Nacional de los EE.UU. Aunque Uribe inició una campaña de desarmamiento de paramilitares, el discurso de su ensamble del gobierno y las milicias prevaleció. Así como se puede leer en una crítica de la ONG *Human Rights Watch* que cuenta hasta 3000 posibles casos de falsos positivos entre 2002 y 2008 (HRW 2015c). En el mismo reporte se describe que era "la "política" de del General Montoya Uribe que exigía que hubiera muertos en combate" y que él era el "principal "motivador" (ibíd. 2015c)". A pesar de haber cuatro generales mencionados por la HRW (Óscar González Peña, Juan Pablo Rodríguez Barragán y Jaime Lasprilla Villamizar), fue bajo el mando de Mario Montoya Uribe en el que la cifra de ejecuciones extrajudiciales aumentó a un nivel máximo. Confrontado con estas ocurrencias dejó él el militar atrás y trabaja desde 2010 como embajador en la República Dominicana, lo cual acuerda a la nombrada "impunidad" (HRW 2015c).

Por otro lado, Álvaro Uribe alcanzó llegar a la presidencia dos veces, la segunda vez respaldado por una nueva ley que hace posible la re-candidatura en 2006. Esta *ley de garantías* se promulgó a penas 10 días antes de su candidatura que fue ensombrecida por un escándalo de soborno que hizo posible ésta (Huhle 2008). Su cercanía a grupos paramilitares, por ejemplo el grupo Cooperativa para la Vigilancia o CONVIVIR ha sido objeto de diferentes debates. El grupo CONVIVIR *per se* representa una cooperación privada, autorizada por el estado, para la autodefensa agraria que poseía el derecho portar armas y equipos de comunicaciones militares.

"Nosotros somos paramilitares, macetos o CONVIVIR, como se les de la puta gana llamarnos. - Comandante Cañón, líder de las CONVIVIR, Santander, 1997."(HRW 1998)

Este grupo que debe ofrecer defensa en zonas de alto peligro se ve confrontado con acusaciones de masacres, ejecuciones, tortura, violaciones y más (HRW 1998). En el tiempo en que Uribe fue gobernador de Antioquia, se desató un conflicto de intereses entre la Convivir y las Fuerzas Armadas de Colombia (FF.AA.) para lo que Uribe tomó voz por los paramilitares. Hoy en día Uribe apoya a éstos grupos nuevamente en la supuesta causa de la paz (HRW 2015b; FARC 2015c). Si bien la guerra en Colombia presenta muchas facetas, existe un lento proceso de paz que es está tomando lugar lentamente a través de comunicación entre las FARC y el gobierno (FARC 2015b; FARC 2015d). Como se puede leer en el análisis de HRW de las Américas:

“El gobierno y las FARC anunciaron en septiembre que las sanciones bajo “condiciones especiales” no supondrían penas de prisión. El acuerdo del 15 de diciembre asegura que “en ningún caso” estas condiciones consistirán en “cárcel o prisión” ni en “medidas de aseguramiento equivalentes”, y limita todas las restricciones a la libertad a aquellas que sean “necesarias” para ejecutar proyectos de “reparación y restauración”” (HRW 2015a).

Los problemas comienzan ya en la falta de la definición de dichos proyectos de reparación y restauración, y se caracteriza por la falta absoluta de control sobre proceso. Igualmente son la falta de independencia suficiente de los tribunales así como violaciones contra derecho internacional (en especial contra los derechos humanos de las ONU y la responsabilidad de mando y la impunidad pese a delitos graves) obstáculos en el camino a resolver este conflicto (HRW 2015b). De esta manera se establece un enlace al discurso entre la pacificación del conflicto armado en Colombia y a la vez el papel de Uribe en el auge de los paramilitares que desató otras formas de violencia.

La madre que supuestamente pierde su hijo en la página 11 crea una relación más cercana con las propias víctimas (VdV 2014:11). Esta figura cumple con el estereotipo de la madre cariñosa y preocupada. En este contexto se busca presentar la realidad de muchas madres, hijas, tías o hermanas que viven en Colombia día a día buscando la verdad sobre el paradero de su querido *desaparecido*. Así se establece otra referencia que encuentra nuevamente en la última página, donde se puede observar mujeres en blanco con fotografías de caras de hombres colgando bajo sus cuellos (VdV 2014:18). Esta escena tiene el potencial de conectar realidades similares a lo largo de América del Sur. La agrupación de mujeres de la Plaza de Mayo en Argentina o la Agrupación de Familiares Detenidos en Chile como ejemplos que prevalecen hasta hoy en día.

La conexión discursiva con los Estados Unidos se visibiliza en la obra en la empresa Chiquita Brands International, anteriormente conocida como United Fruit Company. Aquí se puede apreciar la construcción de una referencia inmediata a través de la imagen de una bananera. Asimismo personas armadas en plantíos de bananos junto con el símbolo de “Miss Chiquita” el logotipo antiguo (1944 hasta 1987) de la empresa y en la madeja final el plátano bajo el que se encuentren las mujeres que buscan sus familiares y niños trabajando en la agricultura. El trabajo de niños así como el reclutamiento forzado de menores de edad para el combate no son abordados profundamente, sino que se limita a esta simple imagen y por esta razón se inunda entre todas las otras informaciones presentadas. Muy presente, en cambio, se ve la asociación de multinacionales y los paramilitares como los guerrilleros. En las páginas 17

y 18 se puede ver la misma construcción: La plantación como fondo o techo, en el centro los civiles de color de piel blanco (los inocentes). Todos ordenados por su orientación política: a la izquierda guerrilleros y a la derecha⁴⁴ paramilitares, todos con caras rojas (véase violencia: véase 6.1.2). Esta construcción crea tensión hacia el centro donde supuestamente se confrontan los armados.

Chiquita Brands Int. ha pagado 1,7 millones USD a la AUC y anteriormente también a las FARC. Por dicho pago, Chiquita tuvo que declararse culpable y pagar una multa de 25 millones USD por el derecho a censurar los datos específicos sobre pagos efectuados hasta el año 2007. Este hecho hace difícil entender cuán grande es el rol de la empresa en el caso de más que 10,000 asesinados por la AUC (NSA 2011). “The Chiquita Papers” son el fundamento de estas acusaciones, sin embargo:

“The thousands of pages of financial and legal records included in this collection are the seeds of future research projects for investigators prepared to deconstruct the complex web of legal, pseudo-legal, and illegal entities involved in Chiquita's security operations, including military officers, guerrillas, paramilitary thugs, prominent businessmen, trade associations, and *Convivir* militias.” (NSA 2011).

Otros elementos que trazan el paisaje discursivo, son el asesinato selectivo, las plantaciones de café y el ya mencionado trabajo de niños – todos estos temas se presentan exclusivamente a través del modo gráfico, sin algún tipo de explicación en forma de texto. La independencia de estos dos modos se hace visible a lo largo de la narración. Para estos efectos, se puede presentar “Ms. Chiquita” como ejemplificación y metáfora, *pars pro toto* y personificación de Chiquita Brands International.

⁴⁴ Esta conclusión se basa principalmente en cuatro aspectos; primero la ubicación que ya se ha tematizado, segundo los rostros cubiertos que establecen paralelas a la apariencia de la FARC o ELN, tercero, al otro lado de mayor uniformidad y boinas rojas establecen paralelas a militares regulares, pero, cuarto, da la figura encapuchada. con un brazalete en lo que figura [AU ... BO ...] se puede entender como AUC BCB que sería el Bloque Central Bolívar de la AUC. (VDV 2014:17)

6.2. Aquí Vive Dios

En *Aquí Vive Dios* cuenta uno de los maestros del arte secuencial español su viaje a la isla de La Española o Quisqueya, en la que se encuentran la República Dominicana y Haití. Aquí se trata la crisis financiera y sus consecuencias a nivel mundial tomando a España y la República Dominicana como ejemplo. Además se da a conocer en sus ocho páginas la gran desigualdad en la que vive el pueblo dominicano, y se destaca la responsabilidad que tiene España hacia el país (VdV 2014:50-57).

Anticipándose a los próximos puntos, se deben dedicar unas palabras para describir brevemente las características que posee esta narración. Se trata de una argumentación a lo largo de ocho páginas, incluyendo una portada, narrada por narrador no focalizado, quien se puede identificar como el mismo Gallardo que narra en retrospectiva sus expectativas, impresiones y conclusiones de su viaje a la República Dominicana. Junto al uso escaso de globos como método narrativo, se destaca asimismo la incesante persistencia en la estructura formal, un orden de tres por tres paneles. Los argumentos se presentan claramente y sin preámbulos con un fuerte tono político. Estas informaciones a su vez son transmitidas mayormente por el modo textual.

6.2.1. Miguel Gallardo

Miguel Ángel Gallardo Paredes⁴⁵ nació en Lleida, Cataluña, en 1955, y es conocido desde el año 1977 como creador de la figura *Makoki*⁴⁶, con el que luego debería llegar a obtener su propio álbum (Dopico 2011, Alary 2002). El autor, así como su creación y el álbum *El Víbora* en el que se debería publicar *Makoki* son representantes de la llamada “línea chungu” o del Cómic *underground*. De *El Víbora* salieron solamente 7 álbumes entre 1982 y 1989, siendo en esta época en la que el artista comienza a desarrollar sus tendencias de crítica social. Alrededor de ese tiempo Gallardo también creó historietas para periódicos, entre ellos *ABC* o *La Vanguardia*. Desde 1984 publicó sus obras solo irregularmente y hoy en día su única plataforma de publicación regular de Cómic es en la revista *Viñetas*. En esta fase de su carrera decidió concentrarse hacia la ilustración en la que hasta la actualidad trabaja con mucho éxito (Alary 2002, Dopico 2011, Díaz de Guareñu 2011:214, Guiral 2011:199-203).

⁴⁵ Para obtener más información sobre el artista visite: <http://www.guiadelcomic.es/g/miguel-gallardo.html>

⁴⁶ La figura es un tipo de antihéroe muy radical y fuertemente popular en los años de transición en España.

También las siguientes obras seleccionadas resumen brevemente el trabajo actual de Gallardo: “*Un largo silencio*” Astiberri (2012), “*Emotional World Tour*” Astiberri (con Paco Roca 2009), “*María y Yo*” Astiberri (2007), *Makoki Integral* (Ediciones Glénat, 2003) y la versión cineastica de “*María y Yo*” (Bausan Films 2010).⁴⁷ La película fue nominada a los Premio Goya, Gaudí y del *Círculo de Escritores Cinematográficos* en la categoría de la mejor película documental (Wikipedia 2016c). Las obras recientes del artista son marcadas de un tono autobiográfico, como la historia *María y Yo* que narra de su relación con su hija autista o el elemento del viaje como en la película mencionada y *Emotional World Tour* – estas tendencias son conservadas en la obra presente.

Como se puede observar en la página web de “Comic on tour”, Miguel Gallardo viajó para *Viñetas de Vida* a la República Dominicana, donde visitó proyectos para fomentar la democracia, ciudadanía y acción humanitaria (Creame 2014). Gallardo tiene un pasado político bastante agitado donde se movía al borde de la sociedad y sus normas. Siempre teniendo a la política y sus caras como motivo de crítica, gozó del prestigio de ser el creador de una figura icónica de la cultura popular española. Sin embargo, la nueva sociedad española comenzó a perder el vínculo con estos temas y se comenzó a distanciar así de los temas que trataba Gallardo (Dopico 2011). El autor, sin embargo no dejó de comprometerse a la crítica socio-política, sosteniendo:

“Si me voy a cargar a Makoki es, en parte, por lo mucho que me molestaron esas últimas historias en las que ni Juan ni yo tuvimos nada que ver [...] la época de Makoki ha pasado. El tío de los cables y su banda eran una pandilla de inconscientes de mentalidad adolescente. Parecían peligrosos en los años 70, pero se revelan inofensivos en los 90. Tal vez por eso la historia va a tener un tono deliberadamente tenebroso: han pasado los años, la pandilla está dispersa y destrozada por el alcohol y las drogas, su barrio está hecho polvo y por sus calles ronda gentuza como los *skinheads*, que sí son realmente peligrosos. Serán los *skins* quienes acaben con Makoki, que sobrevive encerrado en un contenedor de basura, pero él se llevara a algunos de ellos por delante. Makoki morirá matando” (Gallardo en El País 1994)

Como descendiente de la línea chungu de la historieta española e ilustrador de prensa, entre otros, siempre ha trabajado defendiendo su ideología política, una visión crítica de la sociedad y un humor satírico (Alary 2002, Dopico 2011). Muchos de estos elementos se encuentran también en *Aquí Vive Dios*.

⁴⁷ La película no ganó ninguno de los premios por los que fue nominado, sin embargo recibió el premio del *Salón Internacional del Cómic de Barcelona* a la mejor película basada en una historieta.

6.2.2. Composición y superficie

Tal vez el elemento que más resalta del tebeo de Gallardo es su estructura formal. De las ocho páginas, incluyendo la portada, solamente tres no se acatan estrictamente al el modelo de paneles de “tres por tres”. La secuencia lógica que se emplea en la construcción formal revela la importancia de esta misma para transmitir el mensaje deseado. Parece un orden perfecto; simétrico, linear, lógico.

Este marco formal representa una estabilidad que logra superar dificultades y elipsis en el contenido de su historia. Como ya se mencionó existen cuatro páginas que se diferencian de las otras. La portada con la que se abre la historia representa la primera excepción. Aquí, el autor/artista se abstiene de darle un título o mencionar su nombre –lo cual concuerda con el carácter de la obra, y en cambio presenta un panel adornado por un fondo celeste con un hombre negro en la esquina derecha con barba blanca y una sombra que cubre su cara. A juzgar por su apariencia (su vestimenta agujereada y su consistencia delgada), se puede deducir que pertenece a un grupo social desfavorecido. El objeto que lleva en la mano se puede identificar más tarde como un machete para cortar caña de azúcar – la planta que forma el reseo de un fondo monótono (VdV 2014:50). Otra excepción son las páginas iniciales (VdV 2014:51-53) que van encabezadas por las siguientes frases que se analizarán a continuación.

Con la primera frase “Todo lo que sabía de República Dominicana antes de empezar el viaje” (VdV: 51) hay ciertos elementos que resaltan: primero, las diferencias en la tipografía al igual que el uso de colores (rojo y blanco) y la herramienta para destacar a partes del texto en color blanco. Lo otro que se destaca son los colores, que al igual que la forma de rectángulo pueden ser considerados como referencia a la bandera nacional de la República Dominicana. El uso de estos colores como símbolo y la paleta de colores se tratarán más tarde. Volviendo a la estructura de nueve paneles se puede observar que las primeras tres páginas (p. 51-53) en sí siguen el esquema solamente con un elemento adicional que facilita o posibilita el entendimiento. Estas estructuras son ordenadas no solamente según elementos argumentativos-discursivos sino además cronológicamente, lógicamente y localmente. Es decir que estos paneles están conectados entre sí a través de sus aspectos narrativos. Las primeras dos páginas, excluyendo el titular, tratan todo lo que sucede antes de comenzar el viaje (VdV 2014:51-52). No solamente lo explica el titular de la página 51, sino que presentan un fundamento para despertar un cierto sentimiento de empatía. Objetivo es proveer al lector con información sobre el contexto histórico del país, las impresiones generales y finalmente se presenta uno de los dominicanos más conocidos en el mundo hispanohablante: Juan Luis Guerra (VdV 2014:51).

El mismo objetivo se persigue en el siguiente (o segundo) título a analizar: “lo que pensamos en general sobre las organizaciones de cooperación al desarrollo (más conocidas como oenegés)” (VdV 2014:52), donde se pretenden aclarar las expectativas y prejuicios que se relacionan con todo el concepto en torno las ONG, o cooperación al desarrollo. Todo esto tiene lugar España, tratándose, como dicho antes, de las impresiones previas al viaje con Oxfam.

Ya estando en el país de destino comienza el capítulo: „Lo que aprendí en República Dominicana” (VdV 2014:53). Aquí se narra utilizando casi exclusivamente cuatro colores (marrón, blanco, negro, rojo) las impresiones del viaje. Este contraste de color sirve también para contrastar el contenido que se presenta, estableciendo y revelando a la vez un vínculo directo con la primera página de este capítulo. Un excelente ejemplo con el que se representa la ONG es la personificación por un superhéroe; mientras que en la página 52 (en la que se expone la “teoría” se ve en colores, en la página 53 (donde el autor describe su experiencia real) se le ve reducido a un color beige, a lo que se le atribuye un bajo perfil que no resalta sino que, por el contrario, pierde en el fondo. De esta manera se percibe una nota de tristeza a lo largo de las próximas páginas destinadas a describir la experiencia real del autor en su viaje. Un hecho que puede ser relevante, es que el mismo autor reconoce lo exagerado que era su opinión sobre las acciones de las Oenegés mostradas en la página anterior (VdV 2014:53).

Los colores también tienen un valor simbólico, lo que se puede observar desde un comienzo en la portada. El fondo en azul (aproximadamente cinco sextos del panel) y en el primer tercio de la obra en beige se presentan las letras y el nombre del autor en blanco. En la esquina derecha de la parte inferior se encuentra una figura que más tarde puede ser identificado en la obra como trabajador de caña de azúcar (véase VdV 2014:55). El rojo de la ropa portada del trabajador, su capa azul y su barba blanca representan claramente de los colores nacionales de la República Dominicana. Aunque los colores no posean exactamente el mismo matiz, se puede encontrar rojo (para ser más precisos; bermellón): éste representa la sangre derramada por los patriotas en las batallas para conseguir la independencia. El azul (ultramar) representa el cielo que cubre la Patria, que Dios protege la nación dominicana y los ideales de progreso de los dominicanos. El blanco representa la paz y unión entre todos los dominicanos (Wikipedia 2016d).

Estos colores con los tonos más cercanos a sus colores codificados se encuentran en los tres titulares nuevamente. El primero se caracteriza por elementos como la cruz hecha con el uso de un destacador blanco. El tercer titular, como ya se ha explicado, ha sido probablemente narrado en la misma República Dominicana, llega a ser azul ultramar, que puede ser interpretado como otro índice de *realité* (véase Barthes 1960).

La tercera parte de la narración se caracteriza por la falta del titular que presentan los demás capítulos. Sin embargo, los cambios en colorización y discurso así como una vuelta temática a España cumplen con la misma función y se ven como paralelas a los trasposos anteriores.

6.2.3. Argumentación

La clara línea argumentativa se ve fuertemente unida a la estructura. La introducción consiste básicamente en nueve ejemplos, no poco polémicos, presentados a lo largo de las tres páginas, aprovechando los espacios al cien por ciento (VdV 2014:51-53). Lo que le sigue a estas páginas, es un cambio en el estilo argumentativo que deja la polémica de lado. El autor, en cambio, desarrolla un concepto de introducción al tema en el cual se contraponen dos argumentos para lograr explicar al lector los contrastes y la magnitud del problema. Esto se logra contrastando un punto (positivo) y un segundo punto (negativo), acabando con un toque humorístico al referirse a la situación actual española. En la última página se retoma el elemento referencial para crear paralelas que contribuyen a la creación de la imagen de un enemigo común, asimismo el último panel cumple la función de resumir la información para finalmente apelar al juicio del lector (VdV 2014:57, en especial panel 9). Esto se repite tres veces en diferentes ocasiones, careciendo de mucha variación, mas con el fin de presentar e introducir al problema y al argumento en torno a éste.

Aquí Vive Dios comienza con un tono humorístico, sumando todos los conocimientos de la República Dominicana de un yo que resulta ser el creador de la obra; Gallardo. Si bien las informaciones presentadas (isla, resorts, campos de golf, desembarco de Colón, Trujillo, playas, enchufes diferentes, Juan Luis Guerra) no son de gran valor informativo, forman una idea del paraíso turístico. Interesante es, que el centro de la página se puede observar la imagen del dictador anterior con un texto interesante: “Y tuvieron un dictador con un bigotillo sospechosamente parecido al de nuestro Paquito [...]” (VdV 2014:51). Paquito (apodo para referirse a Francisco), en este caso, se refiere nada más ni nada menos a un conocido español: el dictador Francisco Franco Bahamonde.

Las tres líneas formadas por tres paneles respectivamente pueden ser interpretadas como tres argumentos relativamente independientes que tratan diferentes niveles asociativos. Primero el sector turístico, como lector supuestamente no-dominicano se puede deducir que sea la cara más conocida del país y su motor económico (CIA 2016b). La segunda línea crea un vínculo

entre sus paneles a través la historia, desde Colón a Trujillo a una propaganda setentera de Punta Cana. Nuevamente se intenta hacer alusión al turismo mencionando a Colón como el primer extranjero que dejó sus huellas en el país, el dictador que proclamaba la importancia del sector y Punta Cana que marcó un punto de cambio a fines de los años sesenta en la decisión de no explotación turística en vez de una de recursos primarios del lugar. La tercera línea nos presenta otra vez el paraíso tropical, siendo que alrededor de las playas se juntan elementos que no reflejan concuerdan con la imagen idílica. Por otro lado, la imagen de los enchufes planos refleja dos problemas; primero la dependencia casi completa del importe de petróleo crudo, gas y electricidad⁴⁸ (CIA 2016b). Punta Cana y los turistas también pueden ser vistos como elementos de dependencia. Todas estas dependencias económicas producen grandes problemas interno como emigración y pobreza, y estos temas son los que Gallardo tematiza (VdV 2014:51). Entre otros aludiendo a la canción “Ojalá que llueva café” de J. L. Guerra, en la que se le desea una buena cosecha a los campesinos; “Pa [sic!] que la realidad no se sufra tanto / ojalá que llueva café en el campo / pa [sic!] que en villa hidalgo oigan este canto” (J.M. Guerra 1989, disponible bajo: Youtube 2010)⁴⁹.

Bajo el título “Lo que pensamos de las cooperaciones al desarrollo” se comienza nuevamente a compilar ideas. Aquí se abordan diversos aspectos que se cubren con la ayuda humanitaria: la ayuda alimenticia, médicos sin fronteras, agua potable, protección de ballenas (representativo para la lucha contra la extinción de especies, contaminación y la destrucción de la naturaleza por el humano), escolarización y educación básica, protección de menores de edad y la recaudación de fondos por voluntarios. A todos estos paneles los une el elemento cómico-irónico que se logra por exageración gráfica. Desde el avión (mal dibujado) que tira las bolsas de comida al desierto sin población, los paramédicos que se consideran paracaídas, la personificación de las ONG como superhéroe, el voluntario que se ocupa más por su pose para la fotografía que para la ballena, la escuela en el nada, la metáfora del paraguas protector y la muchedumbre de voluntarios (VdV 2014:52). Otra vez todas estas impresiones se sintetizan en el último panel que representa una forma de antítesis a la imagen central del “hombre fuerte”, para terminar siendo transformado en una planta delicada. La metáfora de la planta hace posible la referencia colórica a Oxfam Intermón y su logotipo verde así como a tres caracteres de la misma página. El ya mencionado “hombre fuerte” que lleva en su capa el símbolo de *Viñetas*

⁴⁸ La república dominicana es uno de los pocos países latinoamericanos que usa enchufes de tipo A y B según la nomenclatura empleada por el Departamento de Comercio de los EE. UU.

⁴⁹ Como anotación interesante se puede hacer la paralelidad entre el paraguas y niños supuestamente en peligro entre el panel demostrado en VdV p. 52 y el video de J.L. Guerra, el mensaje contra la pobreza y principalmente la hambruna se hace más visible en el contexto de ese (Youtube 2010).

de Vida, la mujer vestida de verde, portando un paraguas verde y finalmente una mujer, socia de la ONG en azul y verde que formula la siguiente pregunta: “¿Quieres unirse a nuestra ONG?” (VDV 2014:52). La planta verde y todos estos personajes de verde necesitan apoyo, tiempo y recursos, lo cual deja clara la similaridad de estos dos paneles: un discreto apelo a apoyar la causa de la ONG.

Acercándonos al final de las páginas introductorias, en este caso, la tercera página, tiene como objetivo presentar la realidad dominicana. Con el uso del imperfecto da a conocer que el planeado viaje se terminó y se llega a tomar conclusiones, llevando el título: “Lo que aprendí en República Dominicana” (VDV 2014:53). La figura del autor-artista-narrador Gallardo se introduce asimismo, resumiendo su experiencia para abrirles los ojos a los lectores relatando sobre las grandes desigualdades del país. Cabe subrayar la importancia de la interdependencia de la información textual y visual (véase McCloud 1994:154) a base de del dualismo pobreza y riqueza se sigue la extensión de la argumentación con los primeros ejemplos.

Esta ejemplificación se encuentra brevemente al usar estrategias como la persona central, una posición a favor y su contraposición. Al mismo tiempo se observa el esquema de la presentación de proyectos y al final de las referentes páginas el problema central. La primera de estas personas es Ana Sofía, una microempresaria, que subraya como un *pars pro toto* la importancia de las ayudas que le permitieron abrir un negocio propio y su función para la economía dominicana. Ella es presentada en aposición a un grupo de “chicos empresariales” y se destaca su habilidad de “llevar un negocio en condiciones adversas” (VdV 2014:54). Este hecho puede ser interpretado como llamamiento de actuar (entender, usar recursos e inteligencia local) y/o llamamiento contra elitismo.

El segundo y tercer ejemplo es la historia de Sergia Galván, directora de la colectiva *mujer y salud* con sus proyectos contra las violaciones y asesinatos de mujeres, quien también se opone a la iglesia católica, en el Cómic personalizada por cardinal Nicolás de Jesús López Rodríguez⁵⁰. Por el sacerdote entra el discurso del carácter paseísta de la jerarquía católica y los conflictos que enfrenta la iglesia en la actualidad como producto de esta moral. Pero no sólo la iglesia forma parte de desacuerdo, sino que también el rostro de Mariano Rajoy, el presidente español, que, al contrario de la primera dualidad no conforma a una pareja conectada

⁵⁰ El cardinal y arzobispo se identifica más que todo por sus creencias que son reflejadas en citas y acciones como: “escotes pronunciados y minifaldas “está provocando al hombre””. Con esto se refiere a los abusos de mujeres (<http://archivo.eluniversal.com.mx/primera/32341.html>) o su homofobia expresada en los incidentes actuales en torno al embajador estadounidense Brewster que vive abiertamente homosexual, un asunto que llegó hasta el pontifex maximus mismo. (<http://hoy.com.do/pide-al-papa-hable-con-cardenal-por-ataques-wally/> y <http://www.durbin.senate.gov/newsroom/press-releases/durbin-appeals-to-pope-francis-regarding-dominican-cardinals-hostile-statements-against-openly-gay-us-ambassador>)

directamente, sino con conexo indirecto: “El gobierno de Mariano Rajoy ha decidido recortar un 80% de los fondos destinados a República Dominicana.” (VdV 2014:54). En este último panel se muestra otra vez el uso de elementos satíricos-cómicos por el empleo de Mariano Rajoy como nota gráfica y referencia textual junto al repetitivo “¡Gracias por nada, Mariano!”⁵¹ en la parte inferior de las páginas 54 y 55 (VdV 2014:54, 55).

Para continuar con los ejemplos argumentativos, se mencionan los aspectos de la sentencia N° 168-2013 del Tribunal Constitucional de la República Dominicana (TCRD 2013). Esta ley que ha provocado rumores en el mundo político del Caribe y otras zonas, tenía como objetivo la desnacionalización de grandes minorías de descendencia haitiana. Los efectos prácticos de esta ley era una cancelación unilateral de los papeles de identidad de las personas afectadas (TCRD 2013). Por presión internacional y cívica se logró un cambio en la interpretación de la sentencia así como a una ley adicional (N° 168-2014) que debe fomentar el proceso de reconstitución de las nacionalidades (AI 2015). Los problemas más graves son la anulación de documentos originales, las barreras económicas y materiales para el acceso al registro civil así como la general falta de voluntad política y administrativa (CB 2014:14).

La profundidad de este tema se revela la profundidad de esta temática y que afecta todos los estratos sociales, aunque más fuertemente los pobres, como bien lo demuestran Gallardo en la página 55, poniendo como ejemplo al Sr. Beneco. El Sr. Beneco es una de las personas que son presentadas como “es dominicano/-a”, al igual que anteriormente las dos mujeres y el arzobispo pero se le añade “a pesar de lo que diga la sentencia 168-2013” (VdV 2014:55). Aunque para este ejemplo hace falta la típica contraposición visual, este elemento es reemplazado por enlaces multimediales, que al fin y al cabo cumplen con un rol similar. El fondo del segundo panel de la página es dominado por la dirección de internet “reconocid.do”, la que representa además los únicos elementos coloridos, mientras que el tercer panel está completamente destinado a la movilización cívica, con un símbolo de manifestaciones y el logotipo de Twitter Inc. y el hashtag “#EsoNoSeHaceRD” (VdV 2014:55).

Retomando la figura del Sr. Beneco quien trabaja en los Bateyes (los campos de caña de azúcar), se señala brevemente las condiciones precarias de su trabajo, siendo los terratenientes como una oligarquía, y donde su sueldo es muy bajo: “46€ por veinte días de trabajo [...] bajo el implacable sol del Caribe.” (VdV 2104:55). Luego de estos argumentos

⁵¹ Esta frase enmarcada en un globo en el último panel de la página, indica que el provenir de una persona no ilustrada puede ser considerado una declaración del autor mismo o de otra figura anónima así como también el conjunto de los caracteres que sufren por los recortes. Sin embargo, la forma de la flecha del globo tradicionalmente indica un singular (VdV 2014:55).

queda claro que la realidad caribeña difiere completamente de la imagen paradisíaca que se tiene del punto de vista exterior. Una realidad que está marcada por la segregación de su propio pueblo autóctono a costa del turismo. Esta destrucción de estereotipos en el texto sigue el flujo argumentativo de los paneles, mientras que la gráfica presenta dos señales contradictorias. Es para estos efectos que se intenta vincular a esta figura negra haitiana y encerrada con una cárcel, y a la gráfica con el cartel de “bienvenidos a los Bateyes” con un número irreconocible con los problemas de las minorías.

Como último actor de esta página se introduce a José de la Cooperativa Matingo, que ilustra los problemas que causa el recorte a la ayuda al desarrollo. Los pequeños agricultores no pueden competir con los grandes campos industriales por falta de tecnología, recursos y las modalidades del mercado libre, pero juntos logran tener ejercer suficiente presión para obtener precios aceptables para sus cosechas. El elemento frágil de esta cadena se ve presentado como la innovación dada a causa de ayuda anterior, un camión, que debe llevar las cosechas al mercado. “Pero no tienen suficiente dinero para comprar las cosechas de sus vecinos y llevarlas a vender” (VdV 2014:55). Ante este dilema se cierra la página otra vez con un grito sarcástico de “gracias a Rajoy”.

Este es el momento de la historia en el que se introducen las verdaderas facetas de la Oxfam, personalizado por Sr. Carlos, encargado del proyecto de gestión de riesgo de desastres en la zona sur de la isla. El proyecto tiene dos pilares fundamentales, agua potable y la crianza de vacunos (comida y agua). También se estableció un sistema de alerta de catástrofes para reducir la vulnerabilidad de estas comunidades destacando el rol de la Oxfam en la cooperación con organizaciones locales (VdV 2014:56). Finalmente, se explica que la ayuda al desarrollo de las ONG se también se ve sustituida por las redes sociales, recursos y conocimientos que obtiene la misma gente afectada directamente. El llamamiento, dirigido al presidente español cierra el argumento de la página incluyendo la siguiente comparación de retórica; “[...] Mariano, compañero, ya sabes lo mal que están las cosas... [Sic!]” (VdV 2014:56), refiriéndose implícitamente a la situación socioeconómica que agobia a España luego de la crisis financiera del 2007. Un americanismo caribeño “¡Ya sabes la vaina!”⁵² (Ibíd.:56) hace alusión al “Gracias por nada, Mariano!” mencionado anteriormente.

⁵² El término *vaina* (f) es descrito en el Diccionario de la lengua española, edición tricentaria, como lo siguiente: 9. f. Am. Cen., Chile, Col., Ec., Perú, R. Dom. y Ven. Contrariedad, molestia. o 10. f. Col., Cuba, Ec., Guat., Hond., Nic., Pan., Perú y Ven. Cosa no bien conocida o recordada. (RAE 2016)

El próximo y último argumento se ocupa de unir al supuesto lector español con la gente dominicana usando elementos de contraste frente a un problema expuesto. Mientras que el español se encierra y pretende que el mundo sigue funcionando elude la “capacidad de movilización social, sus valores de solidaridad y justicia.” (VdV 2014:57). Esto se ilustra con una manifestación que reclamaba un 4% del PIB a la educación, ejemplo que tiene que ser visto como apoyo moral y simbólico teniendo en cuenta movimientos dominicanos como la llamada y demostrada (VdV 2104:57) *Coalición Educación Digna* alcanzó su objetivo de fundación y el gobierno reclamó en 2013 (CED 2016):

“Es una decisión y un deseo del Gobierno, el Gobierno asumió el 4 por ciento para la Educación no por presiones de grupos populares, sino porque cree en la Educación, puntualizó Peralta. Expresó que todos los programas que se desarrollan en Educación demuestran el compromiso del Estado con mejorar este sector en República Dominicana. Señaló que cuando termine la gestión de Gobierno en el 2016 el país habría dado un salto como nunca antes en la historia, en el área educativa.” (El Nacional 2013).

Gallardo continúa comparando españoles y dominicanos paralelamente en la forma en la que han sido engañados por gobernantes cuyas consecuencias desembocan en recortes. Sigue creando una especie de enemigo común cuando expresa:

“De hecho me sentí más identificado como persona con la gente que conocimos en República Dominicana y sus problemas que con nuestros representantes.” (VdV 2014:57).

Este panel parece ser de mayor importancia por el hecho que Gallardo se dibujó a sí mismo en la masa de gente que parecen pisando los gobernantes y la imagen exclusivamente negativa que se presenta de los representantes democráticos. No existe ningún contacto entre el *pueblo* y sus gobernantes con la excepción de sus piernas. Esto subraya la injusticia y desigualdad mencionada. Además los representantes parecen estar pactando en privado sin la atención pública que supervisara sus decisiones. Para contrastar estos nueve paneles, en el medio, se encuentra un panel de color rojo con un claro mensaje articulado: “reclamar responsabilidades a nuestro gobierno sobre el destino de nuestros impuestos” (VdV 2014:57). El rojo en el contexto de movilización política-social puede ser interpretarse como color político, o para ser más precisos, como el movimiento conocido como el Partido Popular y la Agencia Estatal de Administración Tributaria (A.E.A.T.) y los cambios fiscales que se hicieron entre el 2007 y 2014 (Sérvulo 2012, García 2015). En efecto se trata la problemática de la redistribución de los

gravámenes, en especial el aumento del impuesto sobre el valor añadido (IVA)⁵³ y el aumento del impuesto sobre la renta de las personas físicas (IRPF)⁵⁴, dejando nuevamente en desventaja a la clase trabajadora por cargarle aun más impuestos. Las similitudes entre estos dos países siguen estableciéndose, esta vez hasta un nivel personal, comparando el Sr. José, dominicano, y Sr. Pepe, español. Esta cercanía lograda por la comparación se usa para introducir la idea de la “aldea global”⁵⁵, o la globalización en sí, a la se apela en la parte inferior de la página para respaldar el argumento (VdV 2014:57).

6.2.4. Discursos

El discurso de *Aquí Vive Dios* es minuciosamente planeado y posee un carácter fuertemente político, teniendo en cuenta las raíces del autor no parece muy improbable. Los ramos discursivos más importantes son, en orden determinado por su aparición en la narración: 1) contextualización del país, 2) contextualización de las ONG, 3) introducción a la temática de desigualdad, 4) pobreza y microempresarios, 5) derecho de la mujer, 6) catolicismo, 7) recortes por el gobierno de Rajoy, 8) población apátrida de descendencia haitiana, 9) condiciones de trabajo precarios, 10) repartición de la tierra y poder, 11) cooperativas agrícolas, 12) manejo de riesgos y catástrofes naturales, 13) necesidades básicas, 14) ignorancia y pasividad contra movilización y éxito, 15) engaño del gobierno, 16) responsabilidad sobre impuestos, 17) Agencia Tributaria, 18) globalización y finalmente 19) movimiento cívico.

Como se puede encontrar en muchos de los otros textos que forman *Viñetas de Vida* representa el elemento del viaje una parte esencial, lo cual se ve representado en la obra de Gallardo en las dos primeras páginas que constituyen un contraste con el resto de la narración. La introducción del discurso del viaje del autor parece esencial para la construcción de realidad en un sentido de Barthes (ibíd. 1960).

Como se verá bajo el siguiente punto (véase 6.2.5) las páginas forman el elemento básico que funda el discurso. Al igual que en los demás tebeos existe el discurso del viaje, en *Aquí vive Dios* se articula literalmente: “[...] antes de empezar el viaje” y “lo que aprendí en República Dominicana” (VdV 2014:51,53) – la preposición *en* [+Rep. Dominicana] que pertenece al

⁵³ El IVA se incrementó de las clases general 18%, reducido 8% y superreducido 4% a 21%, 10% y quedánd como antes en 4% el porcentaje de las necesidades básicas, que excluye luz, vivienda y gas en este caso (Sérvulo 2012).

⁵⁴ En el caso del IRPF no solamente llama la atención el aumento a hasta un 56% en Catalunya (el federalismo español crea situaciones distintas en cada región autónoma) sino también un aumento de la edad legal de jubilación, de 60 a 65, y una cotización mayor (García 2015, Sánchez 2012).

⁵⁵ Se entiende el término en su uso popular.

segundo ejemplo es de gran importancia porque da evidencia a la estadía física del narrador en el país. De menor importancia pueden ser considerados ciertos aspectos gráficos, como: aviones que indican la llegada y/o la vuelta y la integración del autor, sin cambio estilístico alguno, en la página 53 – que subraya su estadía personal.

Desde el comienzo se manifiesta la distinción entre el [nosotros] el [yo] y [ellos] pronominales y actores no exactamente definidos por el texto, términos que se van a emplear también en este párrafo. Nosotros se refiere exclusivamente a [los españoles], sin querer entrar en una discusión quien debería ser incluido por este término o no se supone que la definición mínima representa los poseedores de la nacionalidad española. [yo] y sus variaciones gramaticales (desde verbos en 1ª pers. Sing. a las pronominales yo, mí o me) crea la referencia hacia el autor como no solamente se puede ver en los autorretratos con enunciaciones con dichas formas, sino que en la concepción estructural de la narración: un artista va a un país a visitar un proyecto y después cuenta lo que ha percibido por su arte. Por lo tanto y el citado Barthes exige esta construcción básica que el artista sea parte de la diégesis e implica una situación de narrador. Los demás o [ellos] a cambio no pueden ser identificados tan seguramente. Pero en suma y en relación a los encima presentados se puede establecer la tendencia clara que la 3ª persona plural representa en la mayoría de los casos a la población de la República Dominicana.

Paralelamente al discurso de la viaje se introduce el país, que en diferencia a otras obras de VdV no produce instantáneamente contrastes sino que se agrupa bajo el nodo *prejuicios* con la siguiente página que introduce el trabajo de las ONG. Este discurso es marcado por una tendencia hacia la caricatura y el sarcasmo en el modo gráfico. Las hipérbolas empleadas son, sin embargo útiles para generar el efecto deseado cuando se introduce la realidad dominicana y la realidad del trabajo nongubernamental. De esta forma se alcanza un contraste más fuerte. Un aspecto que se integra evidentemente en la obra como se puede observar en la unificación de la ONG personificada de un superhéroe y un “hippi” a la vez y en un mismo panel. Se ve la contrastación además en la secuencia de paneles. Se marcará con [-] un aspecto negativo y con [+] su contraste positivo o neutral: *no paraíso* [-], *resorts* [+], *huracanes y pobreza* [-], *pobreza: viajar a dedo* [-], *turistas* [+], *playa* [+] (imagen) pero *falta de infraestructura* [-] (texto), *desigualdad* [-]. Como se puede ver existe un cambio de un modo duo-específico o aditivo hacia un paralelismo a lo largo de esta página.

La página 53 contiene solamente diez elementos; nueve paneles y un lema encima. El lema agrupa todo bajo una idea general. El primer panel reafirma lo que el lector ya sabía leyendo las primeras dos páginas; que Gallardo no sabía mucho de su país de destino y tampoco de las ONG. Sigue dedicando a cada de los dos un panel. Y con el panel que describe la Rep.

Dominicana “no como el paraíso que algunos creen” devuelve al lema inicial. Describe entonces, siguiendo las direcciones geográficas algunos problemas del país en cuatro paneles. La ubicación de resorts en el este, pobreza y huracanes al oeste, costos altos de transporte (norte), turismo en el sur. El turista español en el séptimo panel responde al narrador e indica que pueda ver la gente del norte, haciendo referencia a la indicada segregación social. Esta temática vuelve a ocurrir en el próximo panel que demuestra la paralelidad de los modos de información como mencionado encima. El último panel de la página vuelve a la geografía y al contraste norte/sur ilustrando a este con símbolos de la información meteorológica (sol y tormenta) así como con las exclamaciones “¡Ay!” y “¡Fiesta!”.

Al contraste de las estereotípicas misiones de iniciativas sociales (educación, hambruna, ballenas) representan las páginas 54 a 56 ejemplos concretos de proyectos iniciados y apoyados por Oxfam Intermón. Otra vez se estructura en dualismos y personificaciones. Ana Sofía personifica la mujer trabajadora de una clase social baja que lleva el discurso *microempresarios* este contrasta con los “chicos empresariales” y una tendencia hacia estructuras más grandes como “IKEA” (VdV 2014:54). Estos dos elementos llevan al lector atento hacia el discurso de *mercados* internacionales, que exige competitividad absoluta. Conectado a esta competitividad están márgenes muy anchos de precios que producen trabajo al costo mínimo y así condiciones de vida precarias. Aunque Gallardo no sale del nivel de trabajador-terrateniente en su narración de todo modo los bateyes siempre han sido para la exportación y así para un mercado global que los integra necesariamente a este discurso.

Naturalmente entra ya con la mujer que mantiene a su familia un discurso de feminismo que Gallardo ha adoptado e integrado sin dificultad. Sergia Galván representa la colectiva “Mujer y Salud” acompaña dos ramales discursivos, primero violaciones y menores de edad y segundo asesinatos a mujeres. Los ideales feministas se ven simbolizados (como: ♀) en el logotipo de la colectiva y marcado en rojo en un llamamiento gráfico al paro de los asesinatos. Obtiene dos caracteres masculinos en oposición: en cuanto a las violaciones el cardenal Nicolás de Jesús López Rodríguez⁵⁶, arzobispo de Santo Domingo y como peligro a toda la iniciativa: Mariano Rajoy como representante de la política de recortes de España.

Rajoy es presentado como la personificación del conjunto de todos los discursos que suelen ser percibidos de forma negativa: recorte de ayudas al desarrollo, consecuencias del recorte en las cooperaciones, recortes, engaños e injusticias de gobernantes, no tener valor de identificación, no escuchar al pueblo. M. Rajoy y su gobierno y política de recortes son el hilo

⁵⁶ Véase nota de pie en página 74.

rojo que conecta los problemas dominicanos con el día a día en España después de la crisis (véase VdV 2014:57).

También se establece un discurso sobre racismo que se pronuncia explícitamente en la página 55. Pero que se plantea ya en la secuencia de los paneles nueve en p. 10 al primer panel en la siguiente página. El discurso de la desigualdad encuentra a la calidad [ser dominicano/a] que se repite en cada introducción de caracteres nuevos. “Ana Sofía es dominicana”, “Sergia Galván es dominicana”, “el Cardenal Nicolás de Jesús López Rodríguez, arzobispo de Santo Domingo, es dominicano también” (ibíd. :54) y “el señor Beneco, que trabaja en la zona de los bateyes, también es dominicano a pesar de [...]” – construyendo una imagen de la sociedad dominicana basándose en estos caracteres incluye esta: hombres y mujeres (más jóvenes que viejos), diferentes grupos étnicos (a pesar de la abstracción artística se puede identificar el cardenal como persona blanca, Sra. Galván y Sr. Beneco como afrodescendientes), solamente el último vive afuera de la ciudad, (Ibíd.: 55) que se ven unidos en su religión del cristianismo católico. Estas deducciones representan relativamente bien la realidad dominicana; de los 10,5 millones habitantes se consideraron 95% romanos católicos, una edad media de 28 años, 79% vive en zonas urbanas, los grupos étnicos son considerados 73% mestizos, 16% blancos, 11% negros, con un ratio de 1,03 mujeres/hombres (CIA 2016b (datos de 2015)).

Volviendo al discurso del racismo se revela la importancia del conector [a pesar de] y la dependiente sentencia N° 168-2013. Se establece un ejemplo de movilización con final positivo que legó a un grande eco medial internacionalmente. El siguiente discurso que se ve igualmente marcado por la desigualdad trata las condiciones de trabajo y los terratenientes. Un aspecto que raras veces llega a la escena medial. Menos frecuente se tratan cooperaciones de agricultores pequeños.

Del discurso de desigualdad (pobreza y raza) se llega a momentos unificadores que afectan a todos los humanos de la misma manera: desastres tal como hambre y sed. Los así ampliados discursos de la ayuda conjunta no solamente representan una oposición a los aspectos negativos demostrados en la página 56 sino en un sentido más amplio establece un discurso de *colectivismo*, el conjunto de diversas caras en el centro de la página marca este.

La idea de los avances humanos como lo incorporó Oxfam se retoma otra vez en la última página para primero unirla con el ya mencionado colectivo y establecer un dualismo. La oposición se construye entre el estereotipo de España (*nosotros*), el individuo, vago, cómodo y bancarrota a un lado y al otro lado la República Dominicana como un colectivo activo, políticamente interesado y reclamando sus derechos. En dos comparaciones se demuestra que demostrado contraste (casi) no existe. Esto ya comienza de forma paralela al iniciar el contraste

dónde el texto indica que los españoles podrían aprender de la gente que “ayudamos” [sic]” (las comillas dan otra vez referencia al tono irónico y a la inexistencia de verdadera ayuda).

Como cita central se puede declarar: “[...] lo que le pasa a mi vecino es importante para nosotros. Solo se trata de saber si a ti de da lo mismo... a mí no me da lo mismo, a mí sí me importa” (VdV 2014:57). Con esta frase no solamente termina la narración sino que concentra todos los temas tocados del Cómic. Hace referencia al discurso de la globalización y el sentimiento de que el mundo se pondrá más pequeño a través de esta. Además

6.2.5. El Montaje como método comunicativo

El montaje según las categorías de relación entre imagen y texto (McCloud 1994:153) representa una categoría muy distinta por su característica entre los dos estratos. Mientras McCloud define su *montage* con: “where words are integral parts of the picture.” (Ibíd.:153) representa esta definición el problema central de la desigualdad de texto e imagen. Tratando a la letra como parte de la imagen se le niega la misma importancia, se construye una jerarquía. Esta no es necesaria como revelan pioneros del diseño gráfico de letras, frases y poemas. Como ejemplo se quiere referir al movimiento futurista italiano y general. Como demuestran los poemas del primer futurista Tommaso F. Marinetti puede ser la palabra parte de la imagen pero también la palabra constituir la imagen misma o la imagen representa parte de la palabra, como se ve en el ejemplo de McCloud de “Happy” (ibíd. :154).

Para el Cómic la dificultad sigue en la distinción entre textos que forman parte del canon visual y estos que no lo son. En diversas literaturas se puede leer de una simplificación a base de audio y visual, lo cual no corresponde a las funciones que puede cumplir el texto. Mientras que la dimensión visual es claramente reconocible por el carácter del medio se une bajo *audio* diversos fenómenos. Por un lado hay onomatopeyas, diálogos e índices de música y ruido los que pueden ser declarados de esta manera, pero además hay pensamientos, montajes poéticos, intexto y la voz del narrador. Esta segunda categoría no tiene una evidente fuente de sonido o no provoca ningún sonido. La inclusión del narrador a esa ambigua categoría indica ya la importancia de la diégesis como elemento segregativo. A base de este término se puede aprobar que a) las categorías son lógicas y b) ordenar demás objetos y fenómenos. Diégesis se concentra en este caso a la pregunta: “¿De qué manera se percibe y quién lo percibe?”.

Siguiendo esta pregunta básica se presenta la gran diferencia entre las cinco categorías de textos del medio. Texto en función de narrador, típicamente presentado en cajas, diálogos

entre figuras, ilustrado por globos, monólogos, en burbujas de pensamiento, intextos, como en señales o propagandas y como última categoría se puede establecer textos extradiegeticos, los que se dirigen exclusivamente hacia el lector y no tienen su origen en la historia. Pero también esta diferenciación puede ser difícil y subjetiva de construir como se va a ver en adelante.

El tebeo de Gallardo contiene una variedad de diferentes montajes. Desde formas relativamente normadas para el Cómic como las onomatopeyas que emplea: “RRRRRRRRR” para el sonido de un motor o en este caso avión, “ZIIING”, “PIUUU” y “PING” (ibíd: 52) para simular el sonido de balas perdidas o “TUMB TUMB” (ibíd: 57) por golpes en la puerta a formas más extravagantes como una cita de la canción *Ojalá que llueva café* de José Luis Guerra en una forma distorsionada gráficamente y otográficamente “OJALÁ QUE LLUEVA CAFEEEEEE” (ibíd. :51) para permitir al lector la ilusión de música. Todos aquellos ejemplos se caracterizan por la letra usada que los distingue significativamente entre el texto de narrador o los textos de diálogos. La tipografía es gráficamente muy elaborada y forma un continuo con el imagen.

Por los restantes 34 fragmentos textuales que forman de algún modo parte de la imagen se quiere ofrecer la división en dos grupos según su carácter físico. Textos que forman parte de la imagen pero no destacan efectivamente deberían ser tratados como intextos, es decir textos que existen en la realidad mostrada, y son necesarios para el entendimiento y la transición de la narración pero sin embargo su referencia es situada adentro de la diégesis. Ejemplos en Gallardo son “ONG” en varios paneles en la página 52, la señal de detención y su información de “STOP”, diversos carteles o menciones como “escuela”, “Hmnos. Ramírez” o “sal y refúgiate en los Albergues”. Estos son usados en un sentido icónico según la terminología de Peirce y representan un importante pilar para la creación de realidad según Barthes.

Los fragmentos que destacan por color, forma, letra o cualquier otro modo a la normalidad de la diégesis establecida deben ser juntados en esa misma categoría. Como la definición de la categoría ya es bastante ambigua se deben establecer unos subgrupos. El primero son las bien definidas onomatopeyas y exclamaciones, ambos poseen su origen en la diégesis y usan su variación gráfica como para agrandar la expresividad. Segundo diálogos y monólogos, que forman la mayor parte del corpus textoral de los tebeos, igualmente son parte de la diégesis pero en el caso del narrador o monólogos puede apuntar hacia un lector extradiegetico. Tercero intextos, en un sentido como empleado encima, que adicionalmente poseen una función referencial. Para dar dos ejemplos de intextos se puede volver al señal de pare que aparte de su función se señal de tráfico es usado como señal internacionalmente entendible para expresar la palabra *pare* sin palabras, sin embargo siempre lleva la palabra

escrita encima. Pero el cambio de la palabra por una no sin sentido no cambiará el valor del panel. En cambio representa “ayuda humanitaria” en la misma página escrito en rojo en el avión información esencial para no equivocarse completamente en su lectura. Sin estas o que uno las pueda malentender parece posible, más que todo en combinación con el próximo panel que se puede interpretar como un lanzamiento de víveres como bombardeo o acto de guerra. En este caso hace referencia a la función que cumple el lanzamiento.

Como quinta categoría deben ser entendidos estas informaciones que no forman parte de la diégesis o probablemente no (la distinción es muchas veces subjetiva) y por lo tanto dedica su información exclusivamente al lector. Estas informaciones no son relevantes para la construcción de realidad según Barthes, pero sí pueden ser esenciales para la argumentación y la construcción de sentido. Estos ejemplos también deberían ser considerados según su valor híperreferencial. Lo cual quiere expresar su capacidad de romper las fronteras mediales e iniciar un proceso de aprendizaje autóctono en diferentes campos de interés. Por lo tanto parece vital dar muchos impulsos con suficiente información para garantizar una búsqueda exitosa (probablemente en internet). Como ejemplos se pueden considerar Trujillo y Franco como referencia histórica, la “Colectiva Mujer y Salud” o la “Federación de Campesinos Independientes”. Además se pueden encontrar una serie de verdaderos hiperenlaces como “reconoci.do” o “#EsoNoSeHaceRD” (ibíd.:54, 55).

Mantener el esquema de Peirce y las categorías de iconos, índices y símbolos para la descripción de estos fragmentos parece poco útil. Como Peirce también no cansaba de subrayar es importante de entender que ninguna enunciación puede tener un solo carácter. Este hecho junto a las necesidades especiales que exige el medio Cómic le permite al signo según Peirce mucha utilidad pero no puede ser ampliado sin adaptaciones.

6.3. Los niños sin espejo

Este tebeo de diez páginas a color documenta un proceso muy íntimo del autor confrontado con la realidad de Burundi. El material usado es tinta china, colorado de forma digital y para la portada se han usado fotografías editadas digitalmente e integradas en forma de collage en la escena del Cómic (VdV 2014). *Los niños sin espejo* posee rasgos de una narración de marco, con un autor-narrador que se presenta en dos formas; como figura que forma parte de la historia y otra como figura que representa explícitamente al autor-narrador que no se ubica en otra realidad⁵⁷. El autor-narrador se ocupa a largos plazos de contar la historia y forma con influencia personal una constante integral en la narración. Por este motivo se puede caracterizar como narrador-protagonista en retroperspectiva, es decir con suficiente tiempo para evaluar lo sucedido (*Retroperspektive mit Zentralstellung* según Stanzel 1989).

El tebeo destaca por varias razones; primero por su estática en su forma de composición (parecido a la obra de Gallardo), y segundo por su alto grado del uso del modo autoreflexivo – incluyendo grandes partes de una trama personal. Además parece importante subrayar el extraordinario papel que juega la empatía en la narración, personlizado en forma de niños.

El modo autoreflexivo empleado en este caso no se debe confundir con el modo reflexivo según Nichols. Mientras que el modo reflexivo de Nichols se refiere a la inclusión y visibilización de procesos detrás de la forma finalizada del documental, el modo autoreflexivo pretender ser entendido literalmente. Como un modo narrativo que incluye grandes partes de la vida del autor en el que él presenta sus ideas. En esta forma tiene tendencias hacia un *stream of consciousness*. Sin embargo se encuentran características del modo reflexivo de Nichols también; en especial la integración del proceso de fabricación.

Como trasfondo para la historia es importante una corta introducción a la política y sociedad en Burundi. Existen tres grandes grupos étnicos, los Hutu 85%, los Tutsi 14% y los Twa 1%; además alrededor de 3,000 blancos (mayoritariamente de descendencia belga) representan una minoría junto a 2,000 asiáticos del suroeste (CIA 2016a (datos de 2015)). Desde la época colonial alemana y luego la ocupación belga fueron aumentando las diferencias entre los Hutu, que vivían como agricultores y los Tutsi que vivían de ganadería bovina. Importante es primero que todos hablaron un mismo idioma llamado Kinyarwanda, y que existía una permeabilidad social (por compra de vacas o bodas) (CIA 2016a). No obstante, esto empezó a cambiar con las fuerzas colonizadores (Alemania en Burundi y Ruanda) por las que se proclamó

⁵⁷ La *otra realidad* quiere explicar el fenómeno que deja ubicar a los dos personajes Rubén narrador y Rubén como figura en diferentes espacios y tiempos sin romper la mimesis.

la ley que cada persona con más que diez vacas sería Tutsi y todas las que tuviesen menos serían Hutu, ignorando las realidades étnicas. Más encima llevo el pensamiento racista de la época a la conclusión de la soberanía de los numerosos inferiores Tutsi. La falta de equilibrio entre los grupos étnicos se ve reflejado en la historia del país desde la época pre-colonial, el tiempo de colonia alemana, luego la colonia belga, bajo la monarquía propia, la dictadura y ahora los tumultos⁵⁸ en torno de la presidencia de Pierre Nkurunziza (CIA 2016a). Como resultado de la política actual se puede considerar un golpe de estado fallido en marzo del 2015 por el General Niyombare, un boicot de la oposición acompañado incesantes disturbios violentos. Sin hablar de estimados 230.000 refugiados burundés en el extranjero (la mayoría en los países vecinos) y estimados 140,000 extranjeros que buscaron refugio en Burundi y otros grupos de personas en peligro. En total se puede calcular con más de medio millón de personas afectadas por la violencia e inestabilidad centroafricana (datos según ACNUR 2014:10). Hoy en día estas cifras cambiado dramáticamente por el cambio político en el país. El ACNUR cifra el número de burundeses refugiándose en países vecinos a 250.000 en abril del 2016 (ACNUR 2016).

Burundi representa de esta forma un país extraordinario el corazón de África que sufre problemas substanciales. Muchos de éstos causados por el colonialismo y su fin abrupto. El país ha pasado por episodios de guerra, dictadura, monarquía y democracia pero ninguna de ellas ha logrado usar los tremendos recursos del país (tierras fértiles y recursos minerales como níquel, platino, uranio, vanadio, oro, niobio y tierras raras) para el bien de su población. Esta falta se nota en el extraordinariamente alto porcentaje de ayuda internacional en el producto interno bruto, estimándose 42% del BIP⁵⁹ en 2014 (CIA 2016a). Además se puede observar la típica concentración de trabajo en el sector agrícola, con un porcentaje extremadamente alto de 93,6%, para África central⁶⁰ (CIA 2016a).

Actualmente la decisión del presidente Nkurunziza de volver a la candidatura por tercera vez, aunque la constitución permite hasta dos veces, por lo menos según el reporte de *What's in Blue*, ha: “240 people killed and roughly 220,000 people [are] fleeing to neighbouring countries. Over 40 people have died since 7 November, when the President's ultimatum for Burundians to hand in all weapons ended.” (whatsinblue.org 2015). Esto es el motivo por el que las Naciones Unidas han decidido la protección de la zona con presencia de sus tropas.

⁵⁸ Como se va a explicar en más detalle representa el tercer periodo de mandato de Nkurunziza la raíz de estos males. Como la constitución en Burundi limita los mandatos del presidente del país a dos, sin embargo Nkurunziza no ha obtenido su voto por el pueblo sino por el parlamento en su primer mandato permitiéndole, en su perspectiva otro mandato (IRIN 2004)

⁵⁹ Burundi posee un PIB de 900 USD *per capita* o 7,83 billones USD en 2015 (CIA 2016a).

⁶⁰ Para ofrecer una comparación se deben ofrecer los datos de países vecinos y su porcentaje de ocupación en el sector agrícola: Tanzania: 80%, Rwanda: 90%, Zambia: 85%, lamentablemente no haya datos disponibles de la República del Congo (CIA 2016a).

(whatsinblue 2016). Burundi representa un país sin percepción mediática europea que se encuentra al borde de una guerra civil o peor, como muchos temen, al borde un genocidio como lo hubo en Ruanda. La obra de Rubín integra muchos de estos aspectos actuales y demuestra, con impresiones muy personales, las chocantes diferencias y desigualdades que existen entre la vida cotidiana europea y africana. Para concluir esta introducción a Burundi, es preciso incluir las palabras del presidente Nkurunziza:

“Since independence, people have wanted to rule by force. If you disagree with the ruling elites, they kill you and that's that. There has been very little tolerance or dialogue.”

– Presidente Nkurunziza (IRIN 2004).

6.3.1. David Rubín

El autor/artista de la historia que narra de Burundi trabaja como ilustrador y escritor lleva el nombre de David Rubín. Nacido en A Coruña, Galicia ha producido diversos Cómics como artista y escritor. Estos son “*Cuaderno de Tormentas*” Planeta De Agostini (2008), “*El Héroe*” Astiberri (2011) o “*Beowulf*” Astiberri (2013) hasta llegar a concentrarse en el campo del ilustrador para *Boom Studio* y *First Second Books*, editoriales estadounidense de tebeos. Rubín también tiene un pasado de director artístico para trabajos cinematográficos lo cual subraya en una entrevista:

“But I don’t only partake of comics influences. It’s important for me always consider other disciplines, disciplines like cinema, animation, short videos, music, literature, poetry or painting.” (DCT 2014)

Su influencia y convicción política se pueden encontrar hasta sus orígenes como en el proyecto *Polaqia*. Una plataforma y editorial fundada por Rubín mismo, Alvaro López y compañeros para artistas gallegos. Como segundo objetivo siempre existía el fin de crear un fundamento del Cómic gallego con ediciones destinadas para bibliotecas. Su terminación a causa de recortes (en 2011) por el ministerio de cultura de Galicia puede ser tomado como nivel extratextual personal que afectó al autor y lo impulsó hacia el camino al que acababa llegar (Polaqia 2015). Por otro lado, *Polaqia* ha sido un conjunto de los historetistas Kike Benlloch, Bernal Prieto, Diego Blanco, Hugo y Sergio Covelo, José Domingo, Álvaro López, Emma Ríos, Brais Rodríguez, Roque Romero, Luis Sendón y David Rubín. Su primer medio de difunción fue el

fanzine *Barsowia* que llegó a 16 números hasta su cese en agosto 2011⁶¹. Los recortes a todos niveles han llegado también al Cómic gallego y aunque se lanzó una protesta y se puede leer en la carta abierta de protesta:

”Non vivimos alleos a crise económica na que estamos inmersos, e somos conscientes de que todos os ámbitos están a sufrir recortes nos seus orzamentos, recortes que teñen efectos dramáticos na educación, sanidade, etc. e consecuencias negativas no desenvolvemento, pero opoñémonos frontalmente a que, neste contexto, o soporte da cultura sexa visto polos nosos poderes públicos como algo directamente prescindible.”
(Blogspot 2011).

Desde sus inicios, David Rubín puede ser declarado una de las o tal vez la fuerza impulsadora del Cómic gallego y luego también para el Cómic español y un productor a nivel internacional.

6.3.2. Macro y microestructuras en comparación

El ensamblaje gráfico de la obra de Rubín posee varios aspectos particulares que le atribuyen un lugar aparte los dos ejemplos ya demostrados y analizados. Entre los más obvios se encuentra el empleo de fotografías en forma de collage para la creación del título. La dimensión menos visible representa la conciencia medial que emplea el artista en la creación. Bajo esta conciencia se puede integrar no solamente la técnica del uso de las fotografías, sino que también la integración fotografías dibujadas, letras, pantallas, redes sociales y tal vez como acto más importante de todos una desatacadora narración que trata exclusivamente el acto de la producción artística (véase Lefèvre 2013: Nichols y su modo reflexivo), und complejo tema que se abordará más tarde.

Primero que todo se deben dedicar unas palabras a describir la forma y estructura del Cómic de Rubín. Este consiste en once páginas que se encuentran en VdV entre las páginas 88 y 97 incluyendo la portada. Dejando a la portada y la página 92 de lado (éstas se tratarán en un punto aparte), todas poseen exactamente la misma estructura de paneles (dos por tres). Se puede mencionar la absoluta falta de diálogos, existenso sí enunciaciones que no expresa el narrador mismo. Éstas se limitan a “-- Now you are *in my country* [sic]” (VdV 2014:89) y “¡Kinju!” (VdV 2014:90). Estos dos bocadillos más una de las onomatopeyas (VdV 2014:90) pueden ser

⁶¹ Para acceder más información accede el sitio web del consorcio <http://www.polaqiacomic.com/>

vistas como la única comunicación intradiegética de la narración. Los paneles están conectados de forma muy débil, lo cual resalta un mayor grado de transiciones de paneles de las categorías aspecto-aspecto y escena-escena (McCloud 1994:74). La falta diálogos limita la conexión de paneles en cierta forma, favoreciendo transiciones más abstractas. Además, dicha falta de diálogos es un índice para la falta de personajes importantes, a parte del narrador.

En toda la obra se puede hablar de una fuerte teatralización de las sociedades que fundan los tebeos. Puntualmente se habla entonces de más que una dicotomía entre un infractor y una víctima (VdV 2014:90, 94). Aunque estas oposiciones también se ven presentadas, el elemento central permanece sin embargo parte de la contextualización que describen los objetivos de las víctimas, sus situaciones y con gran frecuencia cadenas de culpación. Esto se ve en las llamadas políticas de intereses que exigen o impiden actuar de cierto modo por presión monetaria, política u otras (VdV 2014:89, 90). El medio *per se* requiere cierta tensión en la trama para crear la reacción deseada en los lectores (en el caso ideal apoyo directo a Oxfam Intermón). Por esto es evidente que la trama necesita víctimas heroificadas, contrastes grandes para facilitar entender lo *bueno* y lo *malo* y otros cambios dramáticos diferentes que permiten la percepción de cada elemento en su distinto lugar para que cree las referencias inter- y extratextuales que se desea. Este acto compositivo permite observar *Los Niños sin Espejo* de Rubín en los paneles aislados que dedica a la creación de su obra, del guión y el texto que integra partes de un monólogo artístico.

Otro aspecto de mayor importancia que representa implícitamente el riesgo de ser olvidado o ignorado es la forma de no-mostrar o mostrar solamente parcialmente. Estos *pars pro toto* y *elipsis* dominan por ejemplo las páginas 90 y 91 (VdV 2014:90, 91). El impacto que tienen es extraordinario, pues crean similitud entre dos objetos desiguales como se ve en el panel 2 y 4 (VdV 2014:90) y logran causar abstracción, que como se sabe, facilita el despertar de la empatía (VdV 2014:91, panel 3). Así se puede alcanzar un nivel de abstracción visual que es difícil de penetrar y sin información adicional podría causar problemas en la lectura (VdV 2014:90, panel 1; 91, panel 5).

Por lo tanto el siguiente panel exige una representación contextualizada y/o más completa de la sección demostrada (VdV 2014:90, panel 2; VdV 2014:91, panel 6). El uso de la elipsis ante todo se puede reconocer en situaciones de terror, violencia y otros momentos traumáticos, dejando abierto de esta manera todo lo incierto y solamente las opciones que el lector se pueda (y quiera) imaginar (VdV 2014:91, panel 2).

A diferencia de los vínculos entre los paneles, parecen la mayoría de las figuras que se encuentran en la obra figuras abstractas al borde de ser olvidadas. Las dos excepciones

representan el autor-narrador nuevamente y la burundesa Fainés “una mujer que nos recibió rodeada de niños y historias” (VdV 2014:90). Fainés, sin embargo tampoco recibe suficiente atención en la obra para recibir voz propia, y ni siquiera los más minimalísticos rasgos de su historia han sido tratados a fondo. Los demás personajes carecen de atributos importantes como nombres, características individuales, caras (solamente se observa ojos, bocas o manos – mas casi nunca todas a la vez). De esta manera se logra un mayor grado de abstracción ya a un nivel muy básico de percepción visual que reduce la gran mayoría de las figuras a A) una masa de niños. Los niños son omnipresentes en la obra: son espectadores, víctimas, el futuro (tanto positivo como niños jugando o el hijo propio de Rubín (VdV 2014:93, 94, 97) y negativo como los soldados del día de mañana (VdV 2014:95), medio y objetivo final a la vez. Sin dejar de lado a B) un *pars pro toto* que reemplaza figuras adultas con sus acciones o atributos más importantes.

Con el fuerte uso de abstracciones, la obra necesita más conectividad a nivel formal; ésta se encuentra en la composición de los colores que coinciden con las transcendencias entre los paneles y los ramales discursivos. El color se usa entonces como elemento que ocupa una función metatextual en el sistema de Halliday (Urban 1978:83). Este esquema se puede observar muy bien analizando las páginas con sus seis paneles como obras separadas y completas. De esta forma se revela por ejemplo que en la página 91, que destaca por su fuerte contraste en color, todos los colores empleados están conectados lógicamente con el panel subsiguiente.

La página comienza con un rojo oscuro que representa al cielo (y la violencia), aclarando en el próximo panel. En el tercer panel, por la fuerza manual – reparación y reconstrucción, el rojo comienza a convertirse suavemente en verde; el color profundo que en panel cuatro representa el fondo de la señal de Oxfam Intermón. Las manchas de vaca que a primera vista no parecen conectadas comparten el color (negro) con el pelo del personaje trabando en el panel encima, y el blanco se conecta diagonalmente con el símbolo de Oxfam. La vaca en sí no es solamente por el color sino más que todo por un *pars pro toto* conectada. Sin embargo, el uso del verde el último panel une además con Oxfám, creando de auella manera una prolepsis que revela la dependencia entre la ONG y el animal (VdV 2014:91).

Aquellas interdependencias que crea una simple vaca, persigue explicar la ya mencionada página 92, que destaca por su carácter de infografía y además por el cambio de color de fondo más la falta del uso de paneles una ruptura con el estilo formal. La página en sí se introduce narrativamente por el autor/narrador a fines de la página anterior con las palabras: “El tener una vaca en Burundi marca la diferencia entre prosperar o hundirse en la miseria [cambio de panel] Te lo voy a explicar” (VdV 2014:91, panel 6).

Como ya se puede concluir y observar visualmente (véase gráfica: 5) representa la vaca el centro del llamado “Guía rápida de supervivencia y autogestión en Burundi”. La reducción de colores, solamente se usa unos naranjos oscuros, negros y variantes de beige ayudan supuestamente a los lectores a concentrarse mejor en los contenidos presentados. Ésta sola página describe diversos problemas de la sociedad Burundi. La vaca y la forma legal a la que son obligados a su propietario se dirigen a cada uno de éstas. Desde la igualdad entre los géneros que se combate con una partición legal de la posesión efectiva del animal a la malnutrición que se evade con la disponibilidad de leche vaquera. También la falta de recursos económicos; excedentes de leche se pueden vender, igualmente substituyen las heces fertilizantes artificiales carros y permiten de esta manera cosechar frutos y verduras para el consumo y la venta (VdV 2014:92). Con estos recursos se puede comenzar a pagar la escolarización, un motor para la economía a largo plazo. Finalmente representa la vaca también una forma para conservar la paz, como el primer ternero tiene que ser regalado ayuda a estabilizar la sociedad a un nivel minimal (VdV 2014:92). Sin embargo, existen varios problemas que van a la par y que naturalmente pueden ser mejorados con ayuda de este mismo proyecto (salud, mortalidad infantil, desempleo), mas esta lista se limitó a los aspectos que se concentran en la infografía.

6.3.3. Composición

La composición de este Cómic es extremadamente estructurada. No solamente a nivel de los paneles sino que también incluye gran nivel de contenido. Siempre son seis paneles ordenados tabularicamente en tres filas con dos columnas. Un sistema que, a pesar de la portada, rompe solamente la página 92 por su carácter de infografía.

Las primeras tres páginas (VdV 2014:89-91) poseen las mismas características. Dos paneles unidos y dos debajo que se conectan con uno de los dos primeros. Luego abren nuevamente dos paneles adicionales otro aspecto que también los une visualmente. Esta semejanza y cercanía visual forma un pilar importante en el discurso. Por ejemplo, en la primera de la narración de la misma página 89, en la que se muestra el águila del partido CNDD-FDD junto al águila de San Juan español, la cual representa indiscutiblemente un símbolo franquista⁶², logrando así unir el miedo por un futuro inseguro con el miedo de volver a un pasado oscuro (VdV 2014:89).

⁶² El detalle más destacante es el lema que lleva el águila “Una Grande Libre” de la que se puede solamente leer “de Libre” (VdV 2014:89).

El Cómec de Rubín puede ser, como ya se ha demostrado, dividido en segmentos. Estos segmentos lógicos existen en diferentes formas: de plana página (VdV 2014:91, 92, 97), de cuatro/dos paneles (VdV 2014:89,90, 96) y de cuatro y dos libres (VdV 2014:93, 94, 95). Aunque en la mayoría de los casos las conexiones son claras y la estructuración de paneles concuerda con el contenido, los llamados paneles libres representan casos especiales. En aquellos se destaca la importancia de integrar la concepción de dos líneas narrativas en el análisis. Por el salto entre Burundi “entonces” y España “ahora” se crea no solamente una dificultad sino que también una tremenda tensión para el lector.

La página 95 (véase gráfica 5) resalta en muchos aspectos, en este apartado se quiere describir el conjunto de paneles, las líneas narrativas y la resultante tensión. Como todas las páginas (menos la página 92) consiste en seis paneles, tres de aquellos poseen un color profundamente rojo. Cuatro llevan caras, de las que dos son del autor. Un panel se caracteriza por su apariencia monocromática, la falta de texto de narrador y la apariencia de onomatopoesías (VdV 2014: 95, panel 4). La onomatopoesía usada “RAS! RAS!”, que debe describir el acto de rascar la cabeza y subrayar el acto de pensar, representa una de solamente tres onomatopoesías usadas en la obra de Rubín, siendo la segunda “SMUACK” para besar (VdV 2014:90, panel 2), y “SHIIPP!” para beber (VdV 2014:93, panel 2), todas enunciadas por el autor encontrándose en España.

La representación monocromática se puede entender así como la aparición de onomatopoesías como paralelos al Cómec clásico en los periódicos. De esta manera se saca el mundo real del lector, supuestamente español, de la realidad y lo transfiere a la ficción del Cómec, con este mismo acto cambia lo que supuestamente es normal y establece Burundi como realidad y normalidad, contrastándolo con su vida personal. Este contraste crea una tensión moral y ética, así como desesperanza y un tono tragicómico por su desigualdad abismal que presenta como normalidades.

Este mismo ejemplo sirve para ejemplificar la diferencia entre el narrador y el personaje de la figura de Rubín. Ambos se encuentran representados en esta página. La figura es parte de la narración en Burundi, el texto de panel “escribo el gui3n de esta historia, aún en Burundi [...]” (VdV 2014:95, panel 5), el tono de los colores y la localidad misma – la orilla del lago Tanganica⁶³. En estilo se iguala al resto del Cómec – pero el panel 4 en cambio se presenta en blanco y negro, lo cual crea ya estilísticamente un fuerte contraste. Esta temática se profundiza bajo 6.3.5.

⁶³ Existen tres posibilidades probables que pueden representar el agua en la página 95: el lago Tanganica como agua superficial más importante del país o el río Ruzizi o el río Kagera (CIA 2016a).

El mundo sucio de la realidad burundesa que presenta Rubín se caracteriza también por el uso de colores y el estilo de pintura. Hay una fuerte tendencia hacia tonalidades con sépias y manchas, gotas y otras irregularidades como efectos de aberraciones de la fotografía. Estas tendencias son más presentes en los paneles de Burundi y más que todo en los con los niños burundeses. El panel cinco de la página 95 se puede tomar como prueba de que el autor es independiente de este efecto y que en cambio son el país exótico, la distancia temporal y espacial y el caos social y político los factores determinantes.

El blanco se limita a las calles entre los paneles, al blanco de los ojos y para contrastar. Como color de papel parece intuitivamente normal que se use como fondo y por lo tanto como color de las calles. Se crea además contrastes muy fuertes dados también por la falta de marcos. Esta falta crea duros bordes y a la vez suaves transiciones usando este color, como se puede observar en la página 90. El rojo representa nuevamente violencia y sangre como se observa en las páginas 91 o 95.

La página 96 es muy interesante en cuanto al uso de los colores. Cuatro de los cinco paneles pueden ser vistos como alegorías a los cuatro elementos. La tierra es representada por los ladrillos burundeses, el agua se encuentra en el emblema del PP. El fuego se ve representado en el símbolo de peligro y finalmente la falta de contenido gráfico (blanco) para el aire. Otro aspecto que merece interés es el enfoque a ojos, bocas y manos que como se sabe, son órganos sensitivos o usados para percibir o emitir.

6.3.4. Argumentación y discurso

Como ya demostrado en la obra de Ortiz y Cebrian y la de Gallardo comienza la argumentación, tal como la introducción del primer discurso con el ya conocido topo de viaje. El viaje a Burundi también se ve conectado con características como miedo o peligro, sin embargo rodean estas ideas el primer panel. Éste describe una estadía en Adís Abeba, Etiopía, para luego llegar a Burundi y demuestra sin velo el racismo y posible peligro entre blancos y negros. Este episodio sirve además como pilar adicional para la creación de la ilusión de realidad (Barthes 1960), como todos los vuelos internacionales tienen transfer en la capital de Etiopía, otro elemento que no debe hacer falta en este contexto es la inclusión de fotografías en la obra (VdV 2014:88).

Ya en la primera página el autor da a entender que vino “a documentar en este Cómic la labor que Oxfam Intermón está llevando a cabo en este país” (VdV 2014:89, panel 4) por lo tanto expresa explícitamente el supuesto fin de su obra. El país de Burundi y su discurso son

caracterizados por aislamiento, desigualdad y violencia. Ya en la primera página se presentan los siguientes atributos “asolado”, “guerra”, “milicias”, “intereses exteriores devastadores”, “gobernantes corruptos”, “machete”, “AK-47”, “toque de queda” para crear un fuerte paralelo con la España franquista: “tiempo atrás las cosas no fueron tan diferentes a Burundi” (VdV 2014:89, paneles 5 y 6). Un paralelismo que se prolonga visualmente en las águilas del partido burundés CNDD-FDD⁶⁴.

En cambio al discurso de Cebrian y Ortiz o Gallardo, en este caso no se crea solamente un paralelo discursivo entre las víctimas presentadas, la sociedad y el mundo del lector. Rubín crea un paralelo al otro extremo del margen; entre el malo y el lector. Esto se ve perfectamente en la transformación del autor en un tipo de monstruo con lengua de serpiente en el panel de la explicación de la palabra “kinju”⁶⁵ (VdV 2014:90). Este discurso deriva de los discursos de la inestabilidad de Burundi, la comparación entre niños del primer mundo y en Burundi (tercer mundo), reflexiones sobre España, la historia de Auria y entre el autor y lector. Esta división es de suma importancia para poder entender completamente los niveles de discurso tratados en la obra.

Valiéndose del discurso racista/nacionalista, Rubín ilumina las diferencias entre su propio mundo y el de un hombre de Etiopía (VdV 2014:89). Ya con “--[sic!] Now you are in my country” (VdV 2014:89): unas palabras que desde el principio marcan a Rubín como extranjero y foráneo, queda clara su posición fuera de lugar. Estando en Etiopía, en cambio, estas palabras unen a los nativos, ignorando las diferencias de etnias o religión, esta imagen se puede transferir a Burundi perfectamente creando una dualidad fuerte entre “los blancos” vs “los negros”, colonizadores vs colonizados, rico vs pobre. Aquellas dualidades se encontrarán todas de forma elaborada en la obra.

Luego también se integra el discurso personal del autor. Éste posee varios ramales; por un lado su hija Auria que acumula conceptos como “mejorar el mundo”, “proteger” y “perspicacia” (VdV 2014:94, 95, 97). Muy interesante parece que el autor-narrador no quiera proteger a su hija de los tumultos, un posible golpe de estado o el “aviso de muerte” en Burundi sino de la incertidumbre, del PP, los recortes en España, la inseguridad social europea junto con sus políticos y gobernantes (VdV 2014:90, 96). Como lo sugiere el episodio de “kinju” y el paralelo que crea otra vez entre la realidad burundesa y la española con: “quizá [...] tendremos otra en castellano, de idéntico significado, para definir a nuestros políticos y gobernantes” (VdV

⁶⁴ El partido Conseil National Pour la Défense de la Démocratie–Forces pour la Défense de la Démocratie representa el partido gobernante del país.

⁶⁵ La palabra *kinju* hace referencia en el idioma kirundi, lengua oficial de Burundi, al hombre blanco y significa según la explicación de Rubín “los que nos quitaron lo nuestro” (VdV 2014:90).

2014:90, panel 5). Otra dimensión del discurso personal del autor representan sus autoretratos y varios detalles que permiten conocerle un poco. Entre ellos café, sus accesorios para dibujar o su cuenta de Facebook (VdV 2014:94). Como último ramal del discurso personal se puede nombrar la “esperanza” que tiene que ser vista como resultado de todos los sucesos vivido en Burundi tal como en España. Es una re-evaluación de la vida que culmina en un sí a la vida que se visualiza en la página 97 (VdV 2014:97).

Con Auria entran los niños burundés que son caracterizados por su vida y curiosidad por un lado y sentimientos negativos al otro lado; “kinju” y “[...] esas mujeres y hombres blancos que llegábamos para hacerles preguntas y fotos como si estuviéramos en un puto zoo” (VdV 2014:90). El discurso de los niños se caracteriza por el deseo otorgarles protección, los niños “sucios” con las “caras llenas de vida” (VdV 2014:94) tanto como a Auria que “dormirá tapada por mantas que valen más de lo que mes mucha gente gana en un mes [...] en Burundí” (VdV 2014:94). Este sentimiento que parece no conocer la diferencia entre Europa y África es contrastado por la realidad y el día a día de estos países.

En la página 91 se conecta la política con la violencia del pasado del país, ejemplificándola en la historia personal de la vida de Fainés. Fainés es una mujer quien tuvo que huir a Tanzania, perdiendo sus tierras y luego teniendo que volver a empezar de cero (VdV 2014:91). Este episodio sin duda presenta un buen ejemplo de la inestabilidad regional, la pobreza y la falta de recursos básicos, no obstante, esta ejemplificación negativa posee otra cara también. Con la conexión entre el “no tener nada” y “Oxfam” cambia también el carácter del ejemplo a uno positivo. La presentación de la ONG y su proyecto se presentarán más tarde como solución substancial para los problemas más graves del país (véase la descripción de la infografía).

En este discurso se ven conectados los polos de *perder* y *ganar* en la ejemplificación de “la vaca” (VdV 2014:91, 92), pues el ganado, las tierras propias y la patria con estabilidad (política, étnica, social y económica), riqueza, escolarización e igualdad entre los géneros son elementos que unen a la ONG. Atribuido con este tremendo poder de solución de conflicto, resalta la simpleza o el poco esfuerzo que requiere el proyecto para obtener logros. Por el poco costo pero gran impacto, se crea interés en el lector y empatía cuando se da cuenta que por los recortes, proyectos como estos tienen que ser suspendidos.

En la siguiente página, la 93, el discurso primario se dedica a la realidad burundesa otra vez. Aquí se ofrece un ejemplo protagonizado principalmente por los niños, para el que Rubín usa tanto las experiencias personales en Burundi así como la empatía natural que causan los niños y nuevamente el contraste. Éste último se encuentra en frases como: “eramos su

Disneylandia” (VdV 2014:93) o “muchos de ellos no se habían visto el rostro jamás [...] a los más pequeños, tenías que explicarles que esos niños de la imagen eran ellos...” (VdV 2014:93) El abrupto corte entre el topo del ganado como salvavida a la realidad de África se ve separado por un solo panel, mostrando a Rubín trabajando en la obra misma, uniendo temporalmente el acto de escribir y leer y a la vez convirtiéndolo en un diálogo, o para Rubín en un monólogo. Este acto deja en claro que el episodio de los niños no forma parte del discurso “programado” sino que de una memoria que necesita ser expresada, lo que confirma de esta manera el carácter traumático que posee el viaje a Burundi para el autor.

El cambio a la subsiguiente página parece drástico, del corazón de África a Facebook. Sin embargo, el autor sigue su línea principal de crear contrastes entre sí mismo y el niño burundés. Desde el principio el autor-narrador se ofrece como plano de proyección para lo malo y así para el lector. En ésta página introduce a su hija que aún no ha nacido, y con esto representa ella a todas las generaciones futuras europeas para seguir su ejemplo. De la “inocencia digital” de los niños de Burundi crea un nudo discursivo a lo que el autor llama “nuestra sociedad tecnificada” (VdV 2014:94); subrayando con ejemplos contrastivos como pantalla vs no pantalla, fotogradía vs no fotografía, nevera vs no nevera, cuando quieras vs cuando hay, calzado vs descalzo, Toys’r’us (jugetes) vs nada, abundancia vs nada, España vs Burundi/Ruanda/Nicaragua, etc. (VdV 2014:94).

En la misma página, 94, el autor-narrador se dedica directamente a su hija, introduciendo una nueva parte del discurso. Con un “recuerda, hija mía...” (VdV 2014:94) comienza un proceso y un discurso que destacan por una toma de conciencia por parte del autor. Este proceso no puede ser localizado en ésta página o así como el acto de escribir el guión, por el carácter construido del medio. Sin embargo la obra juega con el momento de tomar conciencia y lo emplea reiteradamente, creando uno de los topos más insistentes de VdV. El tema sigue existiendo, sin bien con interrupciones, hasta el final de la obra donde omina más y más.

En total se pueden categorizar tres etapas importantes según las tres fases de actos de emisores. La primera 1) tomar conciencia: poder ser localizado ya en la página 90, cuando Rubín ubica el peligro para su hija en los políticos y gobernantes. Segundo en la 2) intención: es el mismo miedo pero ya expresado explícitamente ya mencionada en la página 94 y tercero el 3) acto expresivo: como este puede ser visto la obra misma, con un: “[...] Este Cómic lo he hecho para ti, Auria, y para los niños sin derecho a reflejo de Burundi [...]” (VdV 2014:96).

Siguiendo la línea argumentativa se retorna al mundo político de Burundi y a su inestabilidad. En una composición de fuertes colores rojos el discurso es marcado por violencia e incertidumbre, pintándose primero un posible futuro de los muchos “niños sin espejo”: “quizá

puedan estudiar, portar libros en vez de subfusiles o machetes” (VdV 2014:95). Las imágenes de un machete y un panel totalmente rojo revelan a la palabra “quizá” como sueño improbable, el sexto panel de la página que demuestra ya un hombre camuflado puede ser interpretado como personalización del futuro y/o siguiente elemento de la inestabilidad e incertidumbre.

La penúltima página continúa abordando el tema de la incertidumbre, integrando nuevamente a la hija del autor Auria. Con esta mezcla se llega del peligro al olvido por que Burundi no es “trending Topic” como describe Rubín a la política (VdV 2014:96). Uniendo el poco interés internacional en el país con el desinterés español, gráficamente representado por el emblema del PP, en invertir en ayuda exterior. La conexión entre los recortes que significan la existencia de proyectos como el del ganado de Oxfam en combinación con una calavera dramatiza y respalda su importancia para la población del país (VdV 2014:96).

En una última página crea la vida/Auria/los niños/las esperanza para nuevas generaciones y razones a la vez para seguir luchando por un mundo mejor. “[...] te juro que dejaré el terreno lo más allanado posible para que tú y tu generación terminéis el trabajo” se dedica a las futuras generaciones europeas y “[...] que los niños que miran ahora su rostro con sorpresa lo hagan con orgullo” (VdV 2014:97) a las futuras generaciones burundeses y de forma supletoria cada niño desfavorecido. De esta manera llama Rubín a ambos extremos a continuar a trabajar sin negándole ni al uno ni al otro su derecho su deber de mejorar el mundo.

6.3.5. Referencia autobiográfica

El autor, artista y narrador unido en una sola persona une varios aspectos de interés. Entre otro subraya el dilema de la mentalidad y la moral presentada y los objetivos personales que puedan traer consecuencias completamente distintas. En el caso de VdV y en especial de D. Rubín la motivación para su narración parece encontrarse en su propia vida privada. Al contrario de los demás autores no es *usado* para transmitir un mensaje de valor político sino que usa este escenario público para transmitir su mensaje personal. Este mensaje puede ser extrapolado desde allí para ganar valor y validez para la sociedad. En este capítulo se deben describir y analizar no solamente las características narrativas, sino que también el intento de entrar en la cabeza del autor y sus experiencias en Burundi.

La narración de la producción artística se extiende sobre todas las diez páginas, incluyendo el titular. Esta narración ya comienza en el mismo titular en el que se unen aspectos que narran sobre la estadía personal (las fotografías, el título, un esbozo para el guión) y su acto

productivo (pluma, lápiz, guión, etiquetas autoadhesivas, block de dibujo, café) (VdV 2014:88). El próximo segmento que forma parte de la cadena de acto artístico son los primeros dos paneles de la siguiente página. Otros elementos que se pueden observar ya al principio de la obra no necesariamente tienen que ser considerados como parte de este conjunto. Sin embargo, la integración de la hija del Autor que aun no ha nacido (Auria Rubín) (véase VdV 2014:96) que puede ser visto como la nota personal que sirve como elemento motivador. Este topo será reproducido y terminado en la página 95 dónde se encuentren un panel en blanco y negro y otro en color. Mientras que el sin color se sitúa en España enseña el texto con color muestra al protagonista/artista en Burundi. El monólogo sobre el fin del tebeo cierra este hilo narrativo abriéndole el escenario a Auria.

En la página 93 comienza, claramente separado, tal por su apariencia monocromática como por su fragmentación espacial, una serie de paneles que muestran al autor en su acto productivo ya en España (VdV 2014:93). La separación espacial (geográfica y en las páginas) y temporal entre los paneles trae consigo primero que todo dicha fragmentación. Ésta dificulta una lectura de este elemento como un continuo. Para facilitar una lectura continua se presenta una visión conjunta de lugares y su orden lógico según su presentación en la historia:

- ①. Etiopía, Adís Adeba (VdV 2014:89)
- ②. Burundi (desde VdV 2014:89, el autor en 89, 90, 93, 94, 95)
- ③. España, Casa de Rubín (VdV 2014:88, 93, 94, 95, 96, 97)

Como se puede observar en el Cómic se presentan tres localidades. Aunque Etiopía se menciona sólo una vez, se trata de un lugar de trascendencia para el argumento. No solamente es necesario representar esta parte de viaje como cambio de vuelo en el aeropuerto de Adís Adeba, sino que además representa una parte de África relativamente conocida en Europa. Las noticias normalmente no son positivas (hambrunas o sequías) pero existe cierto grado de información, el país también cuenta con una mayoría cristiana y una historia bíblica que sin duda integra al país un poco más en la llamada “cultura occidental”. Sin embargo representa a uno de los pocos países africanos que han logrado conservar su autonomía casi sin interrupción así como sus idiomas y escrituras pero sin haber logrado vencer los problemas típicos de África (hambruna, educación, salud). La estadía en Adís Adeba no ha sido positiva para el autor como marca la dominante impresión que da la cita “--[sic] Now you are in my country” (VdV 2014:89).

Burundi representa la tribuna de mayor parte de la narración. Ya en el panel de Etiopía se comienza el viaje negando que ocurrió en dicho país (VdV 2014:89, panel 1). Los paneles

dos y cuatro de la p. 89 orlan al título de la obra. Este ensemble obviamente hace uso del efecto de realidad según Barthes y crea la referencia de viaje y la propia credibilidad de la obra.

Como en toda la obra, Rubín emplea una combinación de conectores gráficos como colores y figuras y conectores a nivel de contenido como topo o *dramatis personae*. Los primeros cuatro paneles pueden ser vistos como excelente ejemplo para demostrar estas interconexiones, creando una unidad. Esta unidad se aclara en oposición a los paneles cinco y seis, que por otro lado se agrupan en otro segmento con otros colores, otros contenidos y otros fines. Esta segmentación se basa principalmente en similitudes paralelas en contenido, forma y estructura tal como su función en el discurso. Sin dificultad se puede observar el uso del mismo color y tono naranja en los paneles dos y tres que los conectan fuertemente. Además se repite, aunque en color invertido la sombra de un niño corriendo. Con el cielo naranja observado desde el avión se emplea la conexión tanto al primer como al cuarto panel. La conexión hacia el primer panel se establece ya formal cuando Rubín conecta dos bocadillos usando "... [+]" (VdV 2014:89, paneles 1 y 2).

A nivel discursivo también se encuentran paralelos como el viaje por un lado y el niño que luego va desapareciendo más y más como sombra o nube (VdV 2014:89, paneles 2 y 3). El cuarto panel se ve integrado mayoritariamente por el acto de volar, viajar – sin embargo la vista desde la ventanilla representa un elemento importante que logra conectar el color naranja empleado como horizonte en el panel 2. Luego como fondo y cielo se ocupará en el panel 3 y la metamorfosis del niño, escondiéndose atrás del adulto del primer panel en sombra para luego encontrar la niebla, nube y finalmente un mar de nubes (VdV 2014:89). Así crea Rubín un puente metafórico al tema central: el niño inocente

Otro aspecto de mayor importancia representa el trauma y su influencia en el autor y su obra. Para explicar estas conexiones es útil recurrir al concepto de *sacer* según Agamben (ibíd. 1995; véase 7.5). Como la falta de norma y reglas y su resultante desigualdad, muchos aspectos y temas todas las obras de VdV, siendo conceptos que pueden ser extrapolados, una idea que está muy ligada al trauma (véase 7.5): una traumatización que es evidente en la estructura definida, que parece como un intento de agarrarse formalmente en los paneles para no caerse en los sucesos de Burundi. El trauma también se revela a nivel de contenido, por ejemplo cuando Rubín subraya todos los aspectos violentos y cercanos a una dictadura en Burundi y en un mismo instante compara al país con la España franquista, acontecimiento que tuvo lugar no hace muchos (VdV 2014:89). Esta conexión crea una normalidad de dictadura y violencia, de arbitrariedad y corrupción. Existen fuertes rupturas en contenido y forma, por un lado las escenas autoreflexivas del autor mismo, y por otro lado se encuentran los paneles como el

tercero de la página 95 (VdV 2014:95 panel 3), que es un panel completamente rojo, el panel anterior un machete, el siguiente el autor en blanco y negro, lo que despierta un sentimiento de impotencia.

7. Los elementos esenciales de las estrategias de información

Basado en variados pasos analíticos que se han presentado a lo largo de este informe se pueden concluir los rasgos básicos del proceso de presentación de información. Ésta no tiene que ser vista como una aproximación a un ideal sino que se trata de una selección representativa de rasgos y elementos que facilitan la decodificación de textos multimodales de carácter periodístico. Con las conclusiones y deducciones hechas en este informe se podría llegar a ciertos puntos críticos. Crítico no solamente por que pueden formar la estructura existencial que permite la lectura coherente sino que también porque son evidentemente más elaboradas en el Cómic de estilo de reportaje. A nivel semántico se puede reducir el tebeo (de cualquier estilo) a un sistema de signos fuertemente codificados que se destacan por su infinidad de signos debido a su multimodalidad.

Estos signos sin embargo poseen una característica que se puede llamar *continuidad periódica*. Este fenómeno que describe su característica literalmente se entiende como repetición del mismo signo (muchas veces gráfico) con continuidad que le permite al Cómic acumular más y más significados para un solo signo o concepto, limitando de esta forma la variedad de interpretación o por medio de ambigüedades o anomalías agrandando el espectro de interpretación. Existen evidentemente dependencias claras en el Cómic. La narratividad exige por un lado un elemento abstracto que se encuentra hasta en las definiciones del medio: "the arrangement of pictures or images and words to narrate [!] a story or dramatize an idea" (Eisner 1985). Por otro lado parece depender de elementos que apoyan su carácter; en la mayoría de los casos estos son representados por la *dramatis personae*. Sin embargo, los objetos que han sido investigado no poseen esta característica, lo que exige la posibilidad de expresar la misma continuidad por otros elementos: espacio, tiempo, topo – leitmotiv. Asimismo, la secuencialidad parece impedir o hacer difícil la falta de esta *dramatis personae*, es decir la recurrencia temporal (diario, semanal, etc.) como se presenta típicamente en los *funnies* como en el Mafalda de Quino.

Todos los Cómics analizados poseen contenidos traumáticos que sin embargo dejan a la luz su apariencia gráfica y su contenido verbal notablemente. La influencia en las gráficas es fácil de percibir por el uso de color, forma o ensemble gráfico, mas en los textos ésta aumenta. No obstante una narración no exige tener todos aquellos elementos, por el contrario, existen elementos que se pueden ver hasta en oposición. De esta forma se entiende por ejemplo el uso de narratividad y del leitmotiv. Más elementos narrativos posee un Cómic cuanto menos necesite de un leitmotiv, lo que no quita la posibilidad de que éste pueda también encontrarse en el Cómic. A lo largo de estas últimas páginas se explicarán aquellos conceptos y su influencia.

7.1. Narratividad

La narratividad es uno de los factores más representativos y notables en este contexto. Narratividad se refiere como idea general a una conexión lógica, sea temporal o causal, que genera así hilos narrativos que guían al receptor. Como se ve puede observar, el elemento narrativo depende de las deixis temporal y espacial que necesitan ser entendidos como espacios multidimensionales⁶⁶. Si se extiende el tiempo-espacio transcurre la relativa constante. En el medio del Cómic, como en la realidad física, las dos parecen estar vinculadas, por lo que no existe movimiento sin que pase tiempo, aunque pueda pasar tiempo sin que se pueda observar movimiento.

La dependencia del movimiento al tiempo se puede observar por ejemplo en la última página de *Femmes des Fraises* donde se puede ver como va bajando el telón. Los paneles 1 a 3 demuestran claramente, cómo a través de la ilusión de la caída del telón (movimiento) se crea una evidente deixis temporal (VdV 2014:32). Como el texto tampoco posee rasgos narrativos sino más bien un carácter de comentarios con un contexto suelto, resulta una ruptura en la narrativa. Tomando el contexto meta-medial del teatro parece lógico que al caer del telón haya un corte y no se pueda seguir la pieza. Volviendo a los tres paneles, existe una gran diferencia entre el primer que marca principio del fin y los otros dos. El segundo panel consigue toda narratividad del panel anterior y asimismo el tercero – aunque como ya dicho no consigue el mismo efecto. El primer panel, al contrario, posee dos impulsos adicionales. Por un lado los movimientos de las personas que son marcadas por líneas de movimiento en el caso de las mujeres y por otro lado en el caso del “jefe” se revelan en el contraste con su posición en el

⁶⁶ El hábito de la figuración de las deixis como vectores, es decir líneas que se prolongan en una sola dirección parece fatal.

panel posterior. Lo sorprendente del ejemplo elegido revela el tercer panel; de no existir movimiento resulta en una parada absoluta, a pesar que en la diégesis el público estuviera moviéndose de alguna forma o incluso aplaudiendo (VdV 2014:32, paneles 1 a 3).

Sin que se exija entender por completo el fenómeno de la narratividad en el Cómic se aclara en el análisis que ésta constituye en uno de los más pilares importantes de las historias. Las argumentaciones en si residen en la narratividad y sin ellas su estructura lógica-argumentativa parece difícil de lograr el objetivo de hacer entender temas tan complejos. Junto a esta temática circula el término inglés de *storytelling* (narración de historias) que describe un modo inclusivo de narrar. En este contexto se destacan por formar un paralelo entre VdV y muchos aspectos de esta forma narrativa. Para dar unos ejemplos de un uso activo de este modo en VdV, se pueden nombrar los siguientes elementos: un narrador, anécdotas, el acto de apelar a la inteligencia emocional, metáforas y una sabiduría final.

7.2. Multimodalidad

La multimodalidad resulta ser la característica más esencial del Cómic. Como medio multimodal vive de multi-referencialidades, la redundancia en un pensamiento económico. El receptor recibe raras veces por un sólo modo la información, sino que existen varios grados de solapamientos entre el texto y la imagen en los cuales un mismo objeto es tratado en ambos modos. Este solapo no es un mero producto de una falta de concepción sino que está destinado a aumentar la facilidad de recepción. Para esto existen un sinnúmero de ejemplos que combinan modos para ser más eficaces; desde la propaganda hasta el *Reading the Mind in the Eye Test* (Baron-Cohen 2011) o el internet.

La importancia de imágenes resalta el trabajo de Neurath y Arntz que se puede declarar bajo el lema: intercultural e inteligible, ambos por una fuerte referencialidad. Sin embargo hay que subrayar que textos e imágenes siepre ofrecen: ““Wahrnehmung-Möglichkeiten” [...] erzeugen. Sie machen etwas sichtbar und lassen anderes unsichtbar werden.” (DISS 2011:21).

Para el medio del Cómic como conjunto multimodal revela el pensamiento de la influencia de los modos preguntas y problemas que necesitan un acercamiento más profundo. Por un lado se abre el gran debate de la necesidad del modus “adicional”, que añade sin duda información pero en sí no es necesario para un entendimiento (Urban 1978:83). Este debate continúa bajo diferentes títulos como “modus predominante”, como algunos autores también mencionan, puede cambiar la predominancia entre páginas, paneles o puede ser (casi) imposible

de marcar por la falta de procedimientos que tengan elementos, signos, gráficos y textuales en común.

Como demuestra la infografía analizada en la obra de Rubín, éstas son imágenes capaces de transportar contenidos y cadenas causales (VdV 2014:92), sin embargo permanece el modo textual el modo más atractivo para los autores para lograr estos propósitos. El ejemplo en todos los casos puede demostrar que el modo gráfico no puede ser reducido a un modo adicional ni tampoco se debe hacer con el modo textual: la multimodalidad significa para el Cómic unidad multimodal, lo que resulta en que ni el texto ni la imagen pueden ser sobreevaluadas ni subestimadas en un análisis al estar presentes estos elementos.

Finalmente también hay que tomar en cuenta la naturaleza artística del medio. Como el Cómic siempre ha sido y siempre va a pertenecer al reino del arte hay que tomar en cuenta este hecho, no solamente en un análisis sino que más que todo en un intento de una redacción gramatical de Cómic. Concretamente se trata de la *manipulación* de sintáctica o semántica como reacción a una implementación a un canon de normas. Superar estas normas, jugar con ellas y encontrar nuevos límites siempre ha sido uno de los principales motores del arte. Estas tendencias se pueden encontrar de tal manera en la historia de los tebeos desde sus inicios⁶⁷.

7.3. Leitmotiv

Analizando las siete narraciones se aclara que, al contrario de los Cómic clásicos que contienen una gran escala de acción, los ejemplos analizados no incorporan elementos como movimiento continuo ni una *dramatis personae* cerrada. Esto se puede probar con un análisis de secuencias de paneles como lo describe McCloud, que llegará a la conclusión que los tránsitos más presentes son de tipo *subject-to-subject* y *aspect-to-aspect* (McCloud 1994:153). Esto no solamente va en contra de las observaciones que hizo McCloud mismo que sugieren una proporción de 65% *action-to-action*, 20% *subject-to-subject* y 15% *scene-scene*, como demostrado en ejemplos de Kirby, Hergé, Claremont y Lee, Hernandez, Doyle y Decarlo, Gregory, Woodrig, Eisner, Spiegelmann o Barks (véase McCloud 1994:75). Lo interesante en esta lista es que solamente un Cómic de carácter documental, *Maus* de Spiegelmann, el cual representa una narración muy personal aliada los caracteres que se presentan.

⁶⁷ Piénsese en la introducción del *Comic Code* estadounidense y los tebeos *Comix* que reaccionaron con más y más satírica, sexualidad o brutalidad (Schikowski 2013:162).

Esencial para la idea que se desea presentar en este párrafo es esta misma diferencia entre narraciones que pueden tomar su variada calidad narrativa de un fondo de personajes e historias conectadas con aquellos personajes en un lado y estas que tomen la cualidad narrativa de un motivo sobrepuesto de la narración, un leitmotiv, al otro lado. Esta diferencia se puede ver no solamente en la ausencia casi completa de personajes con reapariciones en VdV. También se nota un significativo aumento del rol del narrador y finalmente como se puede observar en los análisis según McCloud en un cambio drástico en la forma de contar.

Para no solamente introducir el término de un ya mencionado leitmotiv deben formar estas líneas una base para futuros pensamientos. El leitmotiv debe describir no solamente la idea principal de un argumento, una narración o cualquier otra ajuntación de motivos solitarios. En este contexto se puede entender ampliamente como el elemento que une las diferentes proposiciones a un tema y les da una dirección de evolución. Así pensado el Leitmotiv naturalmente se ve muy cercano a la narratividad, pero a cambio a esa dicho fenómeno crea los puentes entre dos más motivos separados. Esta conexión establecida cumple la misma función que el *closure* entre los paneles. De otros ejemplos se puede ver que el Leitmotiv puede ser todo elemento que crea conectividad, si sea un personaje, una trama, un sentimiento, un color, una ubicación, un estilo, un título, un autor/creador y mucho más.

El Leitmotiv depende fuertemente de entorno, como nunca existe una sola posibilidad de recepción puede variar el motivo predominante con respecto a sus vecinos. Un ejemplo muy básico sería una exhibición de arte en que se cambia el mero título – un título puede crear referencia a un pintor mientras el segundo crea referencia hacia el objeto pintado. Esto finalmente cambia la manera de percepción.

7.4. Continuidad periódica

La continuidad presenta igualmente varios puntos que pueden ser considerados importantes en este informe. Para esto, se debe diferenciar entre la continuidad periódica/episódica a nivel de la historia (*histoire*) y la continuidad del discurso (*discours*) (Genette). Mientras que el discurso crea significados nuevos y añade significados adicionales por medio de la inter-referencialidad, intertextualidad o repetición persistente de signos, el signo puede acumular posibles interpretaciones por este modo, ampliando así el grado de interpretación o en el caso contrario restringiéndose en sus posibles interpretaciones. Todo esto puede ser nombrado como efecto

del contexto y tiene que ser visto como variable de la que se puede suponer solamente que va a ser más presente (potente) cuanto más contexto exista.

Un ejemplo claro se presenta en D. Rubín *Los Niños sin Espejo* en el cual se crea paralelismo multimodal extraordinario. Por un lado, al lado izquierdo se ubica el águila del partido de gobierno actual de Burundi *Conseil National Pour la Défense de la Démocratie–Forces pour la Défense de la Démocratie*, CNDD–FDD, con un mensaje que habla de un estado a base de machetes, AK-47 y toque de queda con gobernantes corruptos. Y por otro lado, separado por una fina barra blanca, pero al mismo tiempo unido en su forma, muestra un águila negra que representa en un mismo instante el águila de San Juan del escudo de España durante el franquismo⁶⁸ acompañado por la advertencia que todo podría volver a ser como antes. La primera mitad del águila guía al lector y observador en su camino de percepción hacia la segunda águila (VdV 2014:89). Importante en esta construcción es la clarificación que se basa en el texto muy conciso que describe un dominio de violencia que se asocia al símbolo de la bandera y a este animal heráldico. Además, cabe mencionar que por la similitud se crea un contexto de lectura muy preciso que se combina con un posible conocimiento de la simbología franquista y el contexto creado en el Cómic.

Para finalizar, es necesario mencionar la gran influencia que posee esta continuidad periódica en los Cómic de ediciones periódicas, como en el caso de los Cómic tradicionales de superhéroes. Esta misma continuidad puede ser encontrada en los protagonistas, y es lo que causa la necesidad de crear universos alternativos.

7.5. El Trauma

Uno de los poderes del arte secuencial corresponde a lo que describe McCloud como abstracción. Ésta permite no solamente una mejor integración y personificación por parte del lector (McCloud 1994:29-31) sino permite además una “amplificación por simplificación” (ibíd.: 36). Un concepto que se puede encontrar no solamente en el Cómic o las artes, sino que se puede describir como tendencia general que también se encuentra en la educación o las ciencias.

⁶⁸ Esto se puede observar indudablemente en la representación del lema franquista “Una Grande Libre” visible solamente “DE LIB” (VdV 2014:89) y las columnas de hércules con la presentación de escudos y partes de la heráldica española y falangista.

Quizás el elemento unificante de todas las historias de *Viñetas de Vida* representa el trauma. Personajes, pueblos, países y hasta los mismos autores se ven en un cierto estado de shock. Bajo este aspecto y teniendo en cuenta la selección de historias que ya han sido analizadas, se deben ofrecer más ejemplos del arte de la narración traumática. El Cómico *Yolanda* de A. Santolaya y E. Flores, destaca por sus fuertes contrastes y el destrozo de imagen y texto. El caos que dejó el huracán se representa casi monocromático con un blanco y negro y figuras solitarias de color acompañado del texto disperso en su primera página (VdV 2014:60). Este esquema similar perdura hasta la página 63, interrumpido por el mapa de color, y las primeras palabras de una víctima que narra otra vez las caóticas ocurrencias (VdV 2014:60-63). La quinta página (VdV 2014:64) es un ejemplo magnífico de cómo la imagen y la estructura panelar pueden contrastar – creando de esta manera aún más distancia con su contraparte en la siguiente página y permitiéndole además una percepción tanto global (también incluyendo el *gutter* como ventana subrayando la distancia) como individual. Sin embargo es ese juego consiente con contenido textual, gráfico, color, forma y estructura superpuesta crea una percepción única en todas las obras.

En el estudio publicado por Agamben en el año 1995 que llevaba el título de *Homo sacer – Il potere sovrano e la nuda vita*, se refiere Agamben al “*sacer*” tanto a lo *sacro* y como a lo *maldecido* en un mismo momento (Agamben 1995). Este concepto une lo sagrado y eminente con lo humillado y convertido en tabú, como término que se ha ocupado en muchas variaciones vuelve nuevamente Agamben a la definición jurídica de *homo sacer* como una persona que se encuentra situada afuera de la esfera del derecho (lo que llama *abandonato*) (Zimmermann 2014). Lo importante es la comprensión que la esfera misma del derecho solamente se puede constituir a base de lo ilícito. En este contexto hay personas, tiempos y lugares que cuentan como *sacer*; un soberano que personaliza la jurisprudencia, la guerra como situación en la que no valen las normas sino que matar es la norma o en la que la eutanasia es aceptada. Pero el *homo sacer* también es el hombre sin cara, el individuo que vive en una realidad en la que la policía es soberana y los guetos y barrios de chabolas en todo el mundo (Zimmermann 2004:15).

El elemento distintivo del *sacer* se ve fuertemente relacionado con la violencia que distingue los mundos de actos aceptables y actos inaceptables. Zimmermann define, en referencia a Nancy y Agamben, la violencia como: “Anwendung einer Kraft, die einem dynamischen oder energetischen System, in das sie interveniert, fremd bleibt “(Zimmermann 2004:13), describiéndola en lo siguiente como “tonta” (*bête*) que se basta a si misma y se agota en el reventón. Por lo tonto que parezca ser, más importante es su influencia en la historia, lo

que Zimmermann llama tesis de la violencia de la verdad, que la verdad histórica siempre es de carácter violento (Zimmermann 2004:13). Esto muestra la importancia de la violencia por la norma, el discurso y las realidades constituidas por él.

La confrontación de una vista establecida, una historia normada con una realidad contradictoria resulta difícil de comprender, siendo es aquí cuando se pueden observar elementos, índices, de situaciones traumáticas. El romper con la norma establecida también se ve como aspecto central en los *colonial studies*, y bajo este ángulo se deben tener en mente las perspectivas y relaciones de España con sus colonias anteriores. La dificultad de demostrar la realidad se ve en los pensamientos de Nancy alrededor del tratamiento artístico de los campos de concentración de la segunda guerra mundial. Sin embargo llega a la conclusión que la imagen parece ser el medio más capaz de tratar sucesos no-mostrables (Zimmermann 2004:18).

Esta larga incursión debe dar a entender que el *sacer* se puede ubicar en la ruptura de la normalidad formalmente, estilísticamente, gráficamente y a nivel de contenido (Zimmermann 2004:9-18). Es el demostrar de exclusión e inestabilidad, lo que nuevamente se puede lograr a través del contraste. Para esto sería adecuado considerar las estructuras formales empleadas por Rubín o Gallardo anteriormente de situar los paneles en las páginas en un lado y la gran inestabilidad social y política que narra la historia. En todas las obras destaca, tal vez más que todo por su uso gráfico en la de Cebrián y Ortiz, la normalidad de la violencia en los mundos de los que se narra. Este acto de declarar como norma lo que se percibe como anormal o ilegítimo causa tensión y fuerza al lector a reinterpretar sus propias normas y su vista del mundo, lo que permite a estos Cómics ser capaces de demostrar una dura realidad y a la vez ser atractivos para el lector. Sin querer entrar en el campo de la filosofía abre esta existencia fuera de todas reglas la primera paralela a VdV, el “estado de emergencia” (*Ausnahmezustand*). Esta palabra describe el acto de declarar inválido ciertas leyes, reglas y normas por un motivo, normalmente la reestableción del estado normal. Es un término que intenta ordenar el caos, son de este carácter las experiencias que hacían los artistas. Un caos ordenado – pero lejos de orden. Y este mismo esquema se encuentra en las narraciones; caos y orden van mano en mano.

En diversos momentos se rompe el orden cronológico, tópico o temporal, se rompen las normas establecidas del Cómic (véase VdV 2014:10, 64) y se encuentran estrategias relativamente claras para digerir y presentar las impresiones. Hay artistas como Pulido o Santolaya y Flores que optan por un camino de caos. El desorden parece omnipotente e iguala al poder del desastre y sufrimiento mientras que los aspectos ordenadores (en ambos casos mayormente el texto) se encuentran en el fondo de la historia. Al otro lado de la escala existe por ejemplo Rubín quien narra en un esquema de paneles completamente estáticos. Imágenes

claras pero un lenguaje que exige una lectura completa para ser entendida (también dado a su incorporación de aspectos autobiográficos).

Sin embargo este es el espacio equivocado para responder a la pregunta de todos estos *estados de emergencias* pero el topo del mundo inundándose en anarquía parece más moderno que nunca (Lobinger 2012:102-117) y forma la parte esencial de las historias. (Bredekamp 2004; Agamben 1995; Zimmermann 2004).

7.6. Las víctimas, la realidad y la empatía

Como se supone existen dos niveles importantes que dan importancia a la lectura que describe Hakemulder:

“a) Reading literature stimulates readers’ moral imagination, that is, it enhances their self-examination, [and] b) it deepens their understanding of what it must be like to be in the shoes of others, plausibly increasing empathy and compassion.”

(Hakemulder et al. 2016:2)

Estas dimensiones, la intrínseca y la externa, son a veces vistas paradójicamente, sin embargo, se supone que tienen que entenderse como dos niveles relacionados e interconectados entre sí. Analizando esta cita se revela otra vez la suma importancia del efecto de realidad de R. Barthes, que crea la base de la plausibilidad de todo argumento en VdV⁶⁹. Conectado a éste se encuentran los narradores y sus perspectivas personales que refuerzan la plausibilidad por su estatus de testigo y también son ellos los fundadores de las conexiones usan topoi, personajes y metáforas para crear compasión y empatía.

Las narraciones en VdV apelan fuertemente a la inteligencia emocional y así a la empatía usando diversas metodologías. La más común representa el empleo de personajes simpáticos pero débiles o que su alrededor es simplemente tanto más poderoso que parezcan débiles. Estos personajes débiles son por ejemplo los niños en *Los niños sin espejo* de D. Rubín o la minoría Haití en *Aquí Vive Dios* de M. Gallardo o la población mayoritaria en *La Madeja*

⁶⁹ Sin plausibilidad no puede existir la empatía, que da por sentado que el lector percibe, entiende y cree la historia. Y en este creer es donde la teoría de Barthes aplica.

de Ortiz y Cebrian. Este acto de presentar un héroe débil, un antihéroe, crea la necesidad de apoyarlo.

Otro elemento que se usa se puede describir como el generar paralelas entre la realidad del lector y la realidad demostrada. Se genera cercanía a través de la narración misma pero además por medio de la sociedad del lector; mostrando paralelas positivas como negativas en política y sociedad. En *Aquí Vive Dios* demuestra Gallardo una ancha diversidad de ejemplos de cómo crear cercanía en una sola página; usando ejemplos negativos de la sociedad del lector, ejemplos positivos de la sociedad de la narrativa, creando una base común, un enemigo común, un ejemplo positivo para la sociedad del lector, cercanía cultural y geográfica-económica (VdV: 57).

Como último elemento esencial se puede nombrar la culpa. El sentimiento de culpa por vivir en el primer mundo o por no haber hecho nada antes; acusaciones subliminales que solamente Rubín expresa directamente. Sin perturbar o irritar al lector logra mostrar que el mundo que habitamos está lleno de injusticias flagrantes y en nuestro día a día no nos importan (VdV 2014:94). El efecto que logran obtener las narraciones, es decir cumplir su objetivo, se basa en la esencia de la lectura. Con cada narración el lector queda preparado para la próxima que al mismo tiempo usa las conexiones entre lectura, plausibilidad, empatía y compasión. Una compasión que determina e incluso garantiza la existencia de la ONG.

7.7. Conclusiones del arte noveno

Como descrito destacan las características de la narratividad, la multimodalidad, el leitmotiv, la continuidad, la victimización como también la traumatización en los ejemplos analizados. Para Cómics de estilo documental pueden ser todas éstas categorías de interés, en casos que el *plot* posee rasgos traumáticos, exista un anti-héroe sin embargo se reveló ya conclusión que informaciones esenciales no tienen pero sí pueden ser transportados en ambos modos comunicativos. Lo cual demuestra por un lado la capacidad de transportar informaciones complejas en cualquier de los modos y da por otro lado evidencia que no es útil diferir entre modos predominantes, como los discursos pueden (!)⁷⁰ ser atados gráficamente y textualmente.

Empleando exitosamente un análisis discursivo, lograron mostrar estas páginas no solamente el poder del medio Cómic sino que se pudo demostrar que el análisis de discurso es

⁷⁰ Sin embargo un modo puede ser de manera artística predominante, lo cual no parece representar la mayoría de los casos.

una herramienta mucho más flexible de lo que es tratada normalmente. Es por esto que la multimodalidad, al carecer de influencia significativa en el análisis discursivo, resulta ser un método confiable para todo tipo de contenidos multimodales. En cuanto al análisis pormenorizado, en éste fue de gran valor la hermenéutica de imágenes. Con estas herramientas se pudo establecer relaciones entre los modos y el discurso y así llegar a conclusiones finales.

La hipótesis que deseo plantear al final de esta tesis es la inseparabilidad del éxito del Cómic en el mundo moderno digital en 3 factores: su multimodalidad, su narratividad y su capacidad de abstracción. La multimodalidad permite un procesamiento rápido, por mínimo dos canales de información, lo cual resulta ser esencial en el ambiente digital e inconstante. La narratividad la se puede identificar como el elemento portante que capta la atención del lector y la guía a su destino. Puede ser llamado también como “lo que impide dejar de leer” en este contexto. Y la abstracción provoca finalmente que la mayor cantidad posible de lectores se identifique con el conjunto que constituyen los tres elementos.

El valor informativo que poseen las narraciones de VdV, como en otras obras, en sí podría ser estimado acercándose a través de exámenes de legibilidad en torno a la inteligibilidad de textos, en especial inteligibilidad entre humanos, una adopción de fórmulas elaboradas que logran establecer índices numéricos y comparables. A base de diferentes versiones de la *fórmula vienesa para textos de no ficción (Wiener Sachtextformel)* se podría conseguir un sistema básico que establece y considera las dependencias entre longitud de frase, longitud de palabras, porcentaje de palabras largas, porcentaje de palabras cortas para el texto y las variables así como: cantidad de paneles, focos de atención per panel, bloques textuales per panel para cubrir el medio del Cómic. Con un ensamble de esta manera, tal vez más fácil o más complejo, se debería poder conseguir resultados objetivos y comparables de inteligibilidad de Cómic. En este contexto un análisis con apoyo de *eye-tracking* puede ser de gran valor.

Para concluir, se desea acabar esta tesis con dos citas, la primera es de Bromhead y trata el futuro tanto como la calidad del género documental. La segunda puede ser considerada ya tradición en el los estudios del Cómic; Pablo Picasso.

“My wish is to see more documentary films made that provide real filmic pleasure . . . there is enough evidence to demonstrate that this is possible in documentary, and surely it is time to shake off the puritan notion that the pleasurable but rarely gives benefit to the soul.” (Bromhead 1996:143)

“La seule chose que je regrette dans ma vie, c’est de ne pas avoir fait de bande dessinée.”
(Pablo Picasso 1966 en *France-Soir* del 15.10.1966)

8. Bibliografía

Fuente primaria:

- 2014 *Viñetas de Vida (VdV)*. Autores: Sonia Pulido, Isabel Cebrián y Álvaro Ortiz, Cristina Durán y Miguel A. Giner Bou, Miguel Gallardo, Antonia Santolaya y Enrique Flores, Paco Roca y David Rubín. Bilbao: Astiberri.

Fuentes secundarias:

Agamben, Giorgio

1995 *Homo Sacer II*. Berlín: Suhrkamp. p. 71-117

2004 “Körper ohne Worte”. en *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, 2/1 Berlín: De Gruyter Berlín.

Alary, Viviane (Ed.)

2002 *Historietas, comics y tebeos españoles*. Paris: Presses Universitaires du Mirail.

Allgaier, Joachim

2008 “Gezeichnete Wirklichkeiten: Realität und Comic-Kultur (Drawn Veritableness: Reality and Comics-Culture)”, *Telepolis*, 29.06.2008.
(<http://www.heise.de/tp/artikel/28/28111/1.html>) (20.06.2015)

2011 “Mit dem Bleistift ins Krisengebiet: Comics als Bildungs- und Reportagemedium (Via pencil into the conflict area: Comics as media for education and reporting)”, *Paradigmata* 4, 44-47.

Aristóteles

1961 *Poetik* [ca. 335 a.Ch.]. Stuttgart: Reclam.

Bätschmann, Oskar

1943 *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik: Die Auslegung von Bildern*. 4^a Ed., Darmstadt: WBG Verlag.

Barthes, Roland

1960 “El efecto de la realidad”. En: *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós. 178-219
(<http://semioticagesc.com/wp-content/uploads/2015/10/El-efecto-de-realidad.pdf>)
(05.01.2016)

1968 “L’effet de réel” en *Communications* 11, 1986 p. 88-89

Bartz, D.

2005 *Grundlagen zur visuellen Wahrnehmung*. Universidad Tecnica de Cottbus.
Artículo disponible en línea bajo:
(http://www-gs.informatik.tu-cottbus.de/vis1_v02.pdf) (25.11.2015)

Bausan Films

2010 *María y Yo*. (Dir.) Félix Fernández de Castro, 80:00:00 España.
(<https://www.youtube.com/watch?v=FvM6xvfINEI>) (21.04.2016)

Bredekamp, H. (Ed.)

2004 „Bildtechniken de Ausnahmezustandes“. En *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*, 2/1 Berlín: De Gruyter Berlín.

Bernsen, Niels y Laila Dybkjaer

2009 *Multimodal usability*. London: Springer Verlag.

Bromhead de, Toni

1996 *Looking Two Ways. Documentary Film's Relationship and Cinema*. Aarhus: Intervention Press

Brooks, Kevin

2009 “More “seriously visible” reading: McCloud, McLuhan and the visual language of the Medium is The Message” en *Collage Composition and Communication* 61/1, Irvine: National Teachers Council

Catherine, Chantal

2013 “Bericht oder Propaganda” en *Der dokumentarische Comic. Reportage und Biografie*. Grünwald (Ed.) Essen: CH. A. Bachmann Verlag, 189-208.

Chapman, Jane y Ellin, Daniel

2012 “Multi-panel narratives in Autralian First World War trench publications as citizen journalism” en *Australian Journal of Communication* 3/39
(https://www.academia.edu/14691266/Multi-panel_comic_narratives_in_Autralian_First_World_War_trench_publications_as_citizen_journalism) (23.04.2016)

Cohn, Neil; Campbell, Hannah

2015 "Navigating comics II: Constraints on the reading order of page layouts."
Applied Cognitive Psychology 29, doi:10.1002/acp.3086 p. 193-199.
(www.visuallanguagelab.com)

Covin, Michel; Frenault-Deruelle, Pierre; Toussaint, Bernard (Eds.)

1976 *Communications 24. Le bande desinéé et son discours, sous la direction de Michel Covin, Pierre Fresnault-Deruelle et Bernard Teussaint*.

Díaz de Guereño, Juan Manuel

2011 “El Cómic Español desde 1995”. en *ARBOR Ciencia Pensamiento y Cultura* 2Extra/2011 p. 209-220 doi: 10.3989/arbor.2011.2extran2119eo

2014 *Hacia un cómic de autor: A propósito de Arrugas y otras novelas gráficas*. Bilbao: Universidad de Deusto.

Doelker, Christian

2010 „Visuelle Kompetenz – Grundzüge der Bildsemantik“. En: *Visuelle Kompetenz*. Hug, Theo, Kriwak, Andreas (Eds.) Innsbruck: Innsbruck University Press, 7-27.

Duby, G.

1985 *Ritter, Frau und Priester – Die Ehe im feudalen Frankreich*. (Traducido al alemán por Schröter). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 124-142.

Eco, Umberto

1972 “The Myth of Superman”. *Diacritics* 2/1, 14-22.

Forceville, Charles J.

2010 Revisión de “*The Routledge Handbook of Multimodal Analysis*”. Jewitt (Ed.) en *Journal of Pragmatics* 42/9, Amsterdam: Elsevier Linguistics programme, 2607- 2608

Foucault, Michael

1992 *Was ist Kritik? (Qu'est-ce que la critique?)*. Berlín: Merve.

Fraas, Claudia & Meier, Stefan

2011 „Multimodalität und Frame. Skizze einer Online-Diskursanalyse“. en: *Mitteilungen des Deutschen Germanistenverbandes* 3(58), p. 238-248.

Frahm, Ole

2004 „These papers had too many memories. So I burned them.“ Genealogisches Eingedenken in Art Spiegelmanns Comic MAUS“. Claudia Blümle (Ed.): *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik* 2/1, 41-53.

2006 *Genealogie des Holocaust, Art Spiegelmanns Maus – A survivors tale*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag.

2013 „Der Authentizitäts-Fetisch“ en *Der dokumentarische Comic. Reportage und Biografie*. Grünewald (Ed.) Essen: CH. A. Bachmann Verlag p. 63-74.

Friedrich, Sebastian; Jäger, Margarete

2011 *Methodologische und methodische Überlegungen zu einer Erweiterung der Werkzeugkiste*. DISS-Journal 21. Duisburg: Duisburger Institut für Sprach und Sozialforschung

Friedrich, Ute

2013 "Fragmentarische Strukturen: Wie Art Spiegelmann und W.G. Sebald Zeugenschaft und Trauma erzählbar machen" en *Der dokumentarische Comic. Reportage und Biografie*. Grünewald (Ed.) Essen: CH. A. Bachmann Verlag p. 209-220.

Genschow, Karen

2014 „Dissensuale Erzählungen. Der Comic als Medium der Politik bei Philippe Squarizoni“. En: *Closure*. e-Journal para ciencia del Cómic de Kiel 1, p. 51–82. (www.closure.uni-kiel.de/genschow). (11.11.2014.)

Greg Urban (Reseña)

1981 "Language as Social Semiotic: The Social Interpretation of Language and Meaning by M. A. K. Halliday", *American Anthropologist, New Series*, 83/3, 659-661.

Groensteen, Thierry

2007 *The System of Comics*. Jackson, MI: Univ. Press of Mississippi

Grünewald, Dietrich

1947 *Der dokumentarische Comic: Reportage und Biografie*.

1982 *Comics – Kitsch oder Kunst*. Weinheim: Beltz Verlag p.32-54.

2000 *Comics*. Grünewald (Ed.) Tübingen: Niemeyer p. 3-10; 67-98.

2013 *Der dokumentarische Comic. Reportage und Biografie*. Grünewald (Ed.) Essen: CH. A. Bachmann Verlag

2013a „Zwischen Fakt und Fiktion“ en *Der dokumentarische Comic. Reportage und Biografie*. Grünewald (Ed.) Essen: CH. A. Bachmann Verlag p. 9-16

Guiral, Antoni

2011 „1970-1995: Un reloj atrasado y otro tren perdido“ en *ARBOR Ciencia Pensamiento y Cultura* 2Extra/2011 doi: 10.3989/arbor.2011.2extran2119 p. 183-208

Gutten, Dieter (et.al)

1989 *Einführung in die neuere deutsche Literaturwissenschaft. Ein Arbeitsbuch*. 6ª Ed., Berlin.

Havlik, E.J.

1991 *Lexikon der Onomatopöien – Die lautimitierenden Wörter im Comic*. Zweitausendeins (Ed.), Frankfurt: Zweitausendeins Verlag.

Hoffmann, M.

2011 *Peirces Zeichenbegriff: seine Funktion, seine phänomenologischen Grundlagen und seine Differenzierung*. Versión disponible en formato pdf bajo:

(http://www.uni-bielefeld.de/idm/semiotik/Peirces_Zeichen.html) (18.09.2015)

Huhle, Rainer

2008 *Verfassungskrise in Kolumbien? Der Streit zwischen Präsident und Justiz eskaliert*. En GIGA Focus 10, Hamburg: German Institute of Global and Area Studies: Institut für Lateinamerika-Studien (https://www.giga-hamburg.de/de/system/files/publications/gf_lateinamerika_0810.pdf) (23.04.2016)

Hühn, Peter (Eds.)

2009 *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. (<http://www.lhn.uni-hamburg.de/>) (18.10.2015)

Hünig, Wolfgang K.

1974 *Strukturen des Comic Strip: Ansätze zu einer textlinguistisch-semiotischen Analyse narrativer Comics*. Hildesheim: Georg Olms Verlag

Jansen, Wim

2009 *Neurath, Arntz and ISOTYPE: The Legacy in Art, Design and Statistics*. Journal of Design History 22/3 Oxford: Oxford University Press. p. 227-242. (<http://www.rug.nl/research/portal/files/2691531/2009-JansenW-Neurath.pdf>) (23.04.2016).

Jäger, Siegfried

2013 „Von der Ideologiekritik zur Diskurs- und Dispositivanalyse - Theorie und methodische Praxis Kritischer Diskursanalyse“. W. Viehöver et al.(Ed.): *Diskurs – Sprache – Wissen* Wiesbaden: Springer. 199-211.

Keller, Reiner

2011 *Diskursforschung*. 4ª Edición, Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften Springer Fachmedien

Kirsten, Guido

2009 *Die Liebe zum Detail. Bazin und der Wirklichkeitseffekt im Film*. En „montage AV“ 18/1 p. 141-162. (http://www.montage-av.de/pdf/181_2009/181_2009_Die-Liebe-zum-Detail.pdf) (01.05.2016)

Kloesel, J.W. y H. Pape

2000 *Charles Sanders Peirce – Semiotische Schriften*. Comp. 1:1865–1903. Berlín: Suhrkamp.

Knigge, Andreas C.

2005 *Alles über Comics. Eine Entdeckungsreise von den Höhlenbildern bis zum Manga*. Hamburg: Europa Verlag GmbH. p. 132-174.

Koch, Peter y Wulf Oesterreicher (K&O)

1985 „Sprache der Nähe - Sprache der Distanz. Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Spannungsfeld von Sprachtheorie und Sprachgeschichte“. En *Romanistisches Jahrbuch* 36/85, 15-43.

Kress, Gunther; Van Leeuwen, Theo

2006 *Reading Images: The Grammar of Visual Design*. Abingdon y Nueva York: Routledge

Kuchenbuch, Thomas.

2005 *Filmanalyse – Theorien, Methoden, Kritik*. 2ª Ed. Stuttgart: Böla.

Kuechenmeister, Bobby

2009 „Reading Comics Rhetorically: Orality, Literacy, and Hybridity in Comic Narratives“, *Scan Journal* 6/1, (http://www.scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=132) (22.04.2016).

Kuhbandner (Eds.)

2015 “Differential binding of colors to objects in memory: red and yellow stick better than blue and green”. *Front. Psychol.* 6:231.

Artículo disponible en línea bajo: (<http://dx.doi.org/10.3389/fpsyg.2015.00231>) (09.11.2015)

Kupczynska, Kalina

2013 “Unerzählbares erzählbar machen”. en *Der dokumentarische Comic. Reportage und Biografie*. Grünwald (Ed.) Essen: CH. A. Bachmann Verlag p. 221-240.

Lefèvre, Pascal

2013 „Die Modi des dokumentarischen Comics“ también en inglés „The Modes of Documentary Comics“ en *Der dokumentarische Comic. Reportage und Biografie*. Grünwald (Ed.) Essen: CH. A. Bachmann Verlag p. 31-62.

Lessing, Gotthold Ephraim

1766 *Laokoon: oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie*. Barner W. (Ed.), editado 1990, Frankfurt: Taschenbuch 22.

Lobinger, Katharina

2012 *Visuelle Kommunikationsforschung MEDIENBILDER ALS HERAUSFORDERUNG FÜR DIE KOMMUNIKATIONS- UND MEDIENWISSENSCHAFT*. Wiesbaden: Springer VS.

Lord, Albert B., Parry, Milman

1960 *Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press.

Lozowy, Éric

2001 „Vladimir Propp – problemy komizma i smekha” en *Surfaces* IX 1.02 (v.1.0F-15/12/2001) (<http://www.pum.umontreal.ca/revues/surfaces/vol9/lozowy.htm>) (23.04.2016)

Maasen, S., T. Mayerhauser y C. Renggli (Eds.)

2006 *Bilder als Diskurse, Bilddiskurse*. Weilerswist: Velbrück Wiss.

Martín, Antonio

2011 „La historieta española de 1900 a 1951” en en *ARBOR Ciencia Pensamiento y Cultura* 2Extra/2011 doi: 10.3989/arbor.2011.2extran2119 p. 63-128.

Martínez y Scheffel

2009 *Einführung in die Erzähltheorie*. Nördlingen: C.H. Beck.

McCloud, Scott

1994 *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York: Harper Collins

McLuhan, Marshall

1967 *The Medium is the Message: An Inventory of Effects*. 1ª Ed. Nueva York: Random House.

Meier, Stefan

2010a „Wie die Helden laufen lernen‘ – Stil und Transkription und -kodierung im Comic und in aktuellen Comicverfilmungen“. Ensayo en la compilación *Mediale Transkodierungen. Metamorphosen zwischen Sprache, Bild und Ton*. 189-208.

2010b „Bild und Frame – Eine diskursanalytische Perspektive auf visuelle Kommunikation und deren methodische Operationalisierung“ In: Duszak, Anna / House, Juliane / Lukasz Kumiega (Hg.): *Globalization, Discourse, Media: In a Critical Perspective / Globalisierung, Diskurse, Medien: eine kritische Perspektive*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego (Warsaw University Press), p. 371-392.

Merljak Zdovc, Sonja

2008 *Literary Journalism in the United States of America and Slovenia*. Lanham, MY: University Press of America

Metken, Günter.

1970 *Comics*. Frankfurt am Main: Fischer TBV.

Metzeltin

2007 *Theoretische und angewandte Semantik*. Viena: Praesens Verlag

Meyer, Eric

1997 *Designing Infographics*. Indianapolis, IN: Hayden Books 1997

Meyer-Kalkus, Reinhart

- 2004 Der gefährliche Augenblick –Ernst Jungs Fotobücher“. En: *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik*2/1: Bildtechniken des Ausnahmezustandes, Berlín: De Gruyter Berlín, 54-71.

Meyer, T.

- 2008 „Zwischen Kanal und Lebensmittel“. En: Fromme, J. y W. Sesinek (Eds.) : *Pädagogische Medientheorie*. Wiesbaden: Verlag für Sozialwissenschaften, 71-94.

Miller, Ann

- 2011 “Autobiography in Banded Dessinee” en *Textual and Visual Selves: Photography, Film, and Comic Art in French Autobiography*. Lincoln: University of Nebraska Press p. 235-262 (<https://muse.jhu.edu/>) (04.23.2016).

Müller, Markus

- 2009 *Zur Ikonisierung komplexer Sprachzeichen in der Medienwelt – das Beispiel Infografik*. En „*Heidelberger Jahrbücher*“ 53, 2009. Ekkehard, F. (Ed.); Heidelberg: Springer Verlag

Oesterreicher, Wulf

- 1997 “Types of Orality in Text”. en *Written Voices Spoken Signs*, Bakker y Kahane (Eds.) Cambridge, MA: Harvard University Press.

Ong, Walter J.:

- 1988 *Orality and Literacy – The Technologizing of the World*. New York, London: Routledge.

Orselli, Julien y Sohet, Philippe

- 2005 “Reportage d’image / Images du reportage” en *Image and Narrative* 11 (http://www.imageandnarrative.be/inarchive/Copy%20of%20worldmusicb_advertising/orselli.htm) (14.03.2016)

Packard, Stephan:

- 2006 *Anatomie des Comics. Psychosemiotische Medienanalyse*, Göttingen: Wallstein.

Pier, John

- 2003 “On the semiotic parameters of narrative. A critique of story and discours”. Tom Kindt y Hans-Harald Müller: *What is Narratology?: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory*. Berlín: De Gruyter. 73-97.

Propp, V.Ya.

- 2002 *Problemy komizma i smekha*. Moscow: Labirint

Puhek, Elaine

- 2014 *Die visuelle Weltsprache der Piktogramme: Formen und Funktionen von Piktogrammen im Kontext von Kunst und Technologie*. Hamburg: Diplomica Verlag.

Real Instituto Elcano (RIE)

2015 *Elecciones generales en Espana 2015: las prioridades internacionales de los partidos políticos.*

(http://www.realinstitutoelcano.org/wps/portal/web/rielcano_es/contenido?WCM_GLOBAL_CONTEXT=/elcano/elcano_es/zonas_es/elecciones-generales-espana-politica-exterior-2015-doc) (22.04.2016)

Sackmann, Eckart (Ed.)

2008 “Comics sind nicht nur komisch. Zur Benennung und Definition“. En: *Deutsche Comicforschung IV*, 7-16.

Disponible en línea bajo:

(<http://www.comicforschung.de/dtcom/dtcom08/7-16.pdf>) (05.02.2016)

Schikowski, Klaus

2014 *Der Comic – Geschichte, Stile, Künstler.* Stuttgart: Ed. Reclam.

Schüwer, Martin

2008 *Wie Comics erzählen: Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur.* Trier: WVT.

Smiciklas, Mark

2012 *The Power of Infographics: Using Pictures to Communicate and Connect with your audience.* Indianapolis, IN: QUE Publishing.

Smirnova, Elena y Tanja Mortelmans

2010 *Funktionale Grammatik: Konzepte und Theorien.* Berlín: De Gruyter, p67.

Stanzel, Franz Karl

1989 *Theorie des Erzählens.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Stöckl, Hartmut (Ed.)

2010 *Mediale Transkodierungen. Metamorphosen zwischen Sprache, Bild und Ton.* Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 189–208.

Vaßen, Florian

1972 *Methoden der Literaturwissenschaft II: Marxistische Literaturtheorie und Literatursoziologie.* 2^{da} Ed., Düsseldorf: Bertelsmann Verlag. p. 14-25, 44-49.

Wenzel, H. y S. Jäger (Eds.)

2006 *Visualisierungsstrategien in mittelalterlichen Bildern und Texten.* Berlín: Erich Schmidt Verlag GmbH & Co KG. Disponible parcialmente bajo:

(https://books.google.at/books?id=ZaEYAAAAYAAJ&dq=comic%20im%20mittelalter%20berliner%20eneide&hl=de&source=gbs_book_other_versions) (05.04.2016)

Wertham, Frederic

1956 *Seduction of the Innocent.* Nueva York: Amereon, p. 3-30

Wilde, Lukas R. A.

2014 „Was unterscheiden Comic-→Medien?“ En: *Closure*. e-Journal para la ciencia del Cómic de Kiel 1, p. 25–50. (http://www.closure.uni-kiel.de/data/pdf/closure1/closure1_wilde.pdf). (11.11.2014.)

Wildgen, Wolfgang

2013 *Visuelle Semiotik*. Bielefeld: Transcript. Cap.:1, 3, 5 ,7.

Zimmermann, H.D.

1970a “Comic strips. Geschichte, Struktur, Wirkung und Verbreitung der Bildergeschichten”. Exposición en la academia de arte Berlín del 13 de diciembre 1969 hasta el 25 de enero con un prefacio de Härtling P.

1970b *Comic Strips. Vom Geist der Superhelden. Colloquium zur Theorie der Bildergeschichte*. Compilación de la academia de las artes de Berlín. Berlín: Editorial hnos. Mann.

Zimmermann, Michael F.

2004 “Das Bild als Ausnahmezustand“. Bredekamp H. (Ed.): *Bildwelten des Wissens. Kunsthistorisches Jahrbuch für Bildkritik 2/1*, Berlín: De Gruyter Berlín, 9-18.

Fuentes de Internet

Alto Comisario de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR)

2014 *Tendencias globales 2014*. ACNUR, Ginebra
(<http://www.acnur.org/t3/fileadmin/scripts/doc.php?file=t3/fileadmin/Documentos/Publicaciones/2015/10072>) (01.05.2016)

2016 “El número de refugiados de Burundi supera los 250.000” Ginebra el 04.03.2016
(<http://www.acnur.org/t3/noticias/noticia/el-numero-de-refugiados-de-burundi-supera-los-250000-desde-el-pasado-abril/>) (02.05.2016)

Amnesty International (AI)

2015 “República Dominicana: un labirinto jurídico convierte en apátridas miles de personas”
(<https://www.amnesty.org/es/latest/news/2015/11/dominican-republic-legal-maze-leaves-thousands-stateless-in-nation-of-ghost-citizens/>) (23.04.2016)

Bachmann, Christian

2010 „A people person” *Textem*, 9.07.2010.
(<http://www.textem.de/index.php?id=2081>) (05.01.2016)

Blogspot

2011 “Carta abierta de protesta”. También disponible en castellano (<http://recortesbd.blogspot.co.at/>) (22.12.2015)

Centro Bonó (CB)

2015 *Balance General: Ley 169-14 promulgada 23 de mayo 2014 a 1 año de estar en vigor.* (<http://reconoci.do/wp-content/uploads/2014/12/Balance-Ley-169-14-Colecc-DDHH-Centro-Bon%C3%B3.pdf>) (06.03.2016)

Centro de memoria histórica (CMH)

2012 “Bases de datos ¡Basta ya!” (<http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/micrositios/informeGeneral/basesDatos.html>) (03.02.2016)

CIA-Factbook (CIA)

2016a “Burundi” (<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/by.html>) (23.04.2016)

2016b “Dominican Republic” (<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/by.html>) (23.04.2016)

2016c “Columbia” (<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/by.html>) (23.04.2016)

2016d “Morocco” (<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/by.html>) (23.04.2016)

Coalición Educación Digna (CED)

2016 “Actividades” (<https://educaciondigna.com/category/actividades/>) (01.05.2016)

Constenla, Tereixa

2014 “El cómic de la conciencia”, *El País* 19.10.2014. (http://cultura.elpais.com/cultura/2014/10/19/actualidad/1413735157_517343.html) (20.04.2016)

Corte Insitucional de Colombia (CCC)

2006 *Sentencia C-575-06*. N° de referencia: expediente D-5994. Bogotá D.C.: Corte Constitucional (<http://www.corteconstitucional.gov.co/RELATORIA/2006/C-575-06.htm>) (21.3.2016)

Creame

2014 “Viñetas de Vida – Comic on Tour”. Desarrollado por Creame. (<http://comicontour.ojoylapiz.com/>)(06.05.2015)

Daiber, Jürgen

1999 „Literatur und Nicht-Linearität: Ein Widerspruch in sich?“. En: *Jahrbuch für Computerphilologie 1*. (<http://computerphilologie.uni-muenchen.de/jahrbuch/jb1/daiber.html>) (21.04.2016)

Destroy Comics (DCT)

2014 “David Rubín”. En [tumblr.com](http://destroycomics.tumblr.com/tagged/David-Rubin) (<http://destroycomics.tumblr.com/tagged/David-Rubin>) (24.04.2016)

Diccionario tricentenario de la Real Academia Española (RAE)

2016 “Sinestético”, (<http://lema.rae.es/drae/?val=sinest%C3%A9tico>) (11.12.2015)

Dopico, Pablo

2011 „Espustos de papel. La historieta „Underground“ española”. en *ARBOR Ciencia Pensamiento y Cultura* 2Extra/2011 doi: 10.3989/arbor.2011.2extran2119, p. 169-181

Duisburger Institut für Sprach- und Sozialforschung (DISS)

2011 “Die kritische Diskursanalyse und die Bilder”, *DISS-Journal* 21, 2011. (<http://www.diss-duisburg.de/2011/09/die-kritische-diskursanalyse-und-die-bilder/>) (13.12.2015).

2006 „Theoretische und methodische Aspekte einer Kritischen Diskurs- und Dispositivanalyse de Siegrfried Jäger“ (http://www.diss-duisburg.de/Internetbibliothek/Artikel/Aspekte_einer_Kritischen_Diskursanalyse.htm) (10.04.2016)

El Diario

2015 “Todos los partidos, salco PP y Ciudadanos, se comprometen a aumentar la inversión en Cooperación” en *Desalambre* por Olías, Laura; publicado el 16.10.2015. (http://www.eldiario.es/desalambre/DIRECTO-Debate-ciudadanos-Oxfam-Intermon_0_441656880.html) (31.04.2016)

El Mundo

2015 “El PP pierde 513 mayorías absolutas”, *El Mundo* el 27.05.2015. (<http://www.elmundo.es/grafico/espana/2015/05/26/55648b4c268e3edd148b4593.html>) (20.04.2016)

El Nacional

2013 “El gobierno asegura invierte 4% educación”. Publicado el 5.6.2013 (<http://elnacional.com.do/el-gobierno-asegura-invierte-4-educacion/>) (23.04.2016)

El País

2015 “Elecciones generales 2015”. (http://elpais.com/diario/1994/03/16/cultura/763772404_850215.html) (21.04.2016)

1994 “Miguel Gallardo: ‘Mataré a Makoki porque ésta ya no es su época’” (http://elpais.com/diario/1994/03/16/cultura/763772404_850215.html) (21.04.2016)

El Tiempo

2015a “Colombia verá un nuevo amanecer en el 2016 con la paz: Santos”. *El Tiempo* el 31.12.2015.
(<http://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/presidente-santos-dice-que-2016-tendra-nuevo-amanecer-gracias-a-las-paz/16471029>) (07.01.2016)

2015b “FARC ofrecen a colombianos un 2016 ‘histórico’ con acuerdo de paz”. *El Tiempo* el 31.12.2015.
(<http://www.eltiempo.com/politica/proceso-de-paz/proceso-de-paz-farc-dan-mensaje-de-ano-nuevo/16471015>) (07.01.2016)

FARC-EP: Página web de los diálogos de paz (FARC)

2015a “Informe comisión histórica del conflicto y sus víctimas”, *Diálogos de Paz* el 24.02.2015.
(<http://www.pazfarc-ep.org/index.php/comunicados/informe-comision-historica>) (03.02.2016).

2015b “Mensaje de fin de año de las FARC-EP”, *Diálogos de Paz* el 31.12.2015.
(<http://pazfarc-ep.org/index.php/comunicados/estadomayorfarc/item/3267-mensaje-de-fin-de-ano-de-las-farc-ep>) (03.02.2016).

2015c “Contribución al entendimiento del conflicto armado en Colombia”. *Comisión histórica del conflicto y sus víctimas*. Archivo disponible bajo:
(http://www.coljuristas.org/documentos/adicionales/version_final_informes_CHCV.pdf) (08.03.2016).

2015d “Acuerdo general para la terminación del conflicto y la construcción de una paz estable y duradera”.
(<https://www.mesadeconversaciones.com.co/sites/default/files/AcuerdoGeneralTerminacionConflicto.pdf>) (08.03.2016).

Fernández, Blas

2009 “La obra de Sonia Pulido, en la Casa de la Provincia” en *Diario de Sevilla* del 20.11.2009 (<http://www.diariodesevilla.es/article/ocio/567726/la-obra/sonia/pulido/la-casa/la/provincia.html>) (10.04.2016)

García, Luis B.

2015 “Rajoy promete bajar impuestos: eximir de IRPF a primeros trabajadores y mayores de 65 años” en *La Vanguardia*, publicado el 10.12.2015
(<http://www.lavanguardia.com/politica/elecciones/20151210/30710242593/rajoy-irpf-jubilados-primeros-trabajadores.html>) (23.04.2016)

Gegenfurtner, Karl. R.

2016 *Farbwahrnehmung*. S.f., Departamento de Psicología, Justus-Liebig-Universität Gießen, Gießen. Página web disponible bajo:
(<http://www.allpsych.uni-giessen.de/karl/teach/farbe.html>) (05.10.2015)

Göthe Institut (Goethe)

2012 “Comic Festivals” de Harmsen, Rieke.
(<http://www.goethe.de/ins/in/de/lp/kul/mag/lit/cui/8573917.html>) (23.04.2016)

Grasso, Joshua

2011 “Comic book terms: closure, the gutter, and transitions”, *Graphic Novels at ECU Blog*
(<http://grassocomics.blogspot.co.at/2011/12/comic-book-terms-closure-gutter-and.html>) (20.04.2016)

Hakemulder, Frank, Emy Koopman (Eds.)

2016 “What do we learn from literature?”, *Scientific approaches to literature in learning environments*.

Archivo disponible en línea:

(http://www.matthijsbal.com/articles/Hakemulder_etal_2016.pdf)(26.02.2016)

Hierro, Lola

2014 “Dibujos por el desarrollo”, *El País*, 19.03.2014.

(http://elpais.com/elpais/2014/03/27/planeta_futuro/1395943168_231791.html)
(20.04.2016)

Human Rights Watch (HRW)

2015a “El rol de los altos mandos en falsos positivos: Evidencias de responsabilidad de generales y coroneles del Ejército colombiano por ejecuciones de civiles”. *Human Rights Watch* el 23.06.2015.

(<https://www.hrw.org/es/report/2015/06/23/el-rol-de-los-altos-mandos-en-falsos-positivos/evidencias-de-responsabilidad-de>)(08.01.2016)

2015b “Análisis de Human Rights Watch sobre el “Acuerdo sobre las Víctimas del Conflicto” alcanzado por el gobierno de Colombia y las FARC”. *Human Rights Watch* el 20.12.2015.

(<https://www.hrw.org/es/news/2015/12/21/analisis-de-human-rights-watch-sobre-el-acuerdo-sobre-las-victimas-del-conflicto>)(08.01.2016)

2015c “Colombia: un acuerdo de impunidad. El pacto entre el gobierno y las FARC sacrifica el derecho de las víctimas a la justicia”. *Human Rights Watch* el 22.12.2015.

(<https://www.hrw.org/es/news/2015/12/22/colombia-un-acuerdo-de-impunidad>)
(08.01.2016)

IRIN

2004 “IRIN interview with Pierre Nkurunziza, leader of CNDD-FDD”. *Dar Es-Salaam* 23.04.2004 (<http://www.irinnews.org/fr/node/218832>) (23.04.2016)

2016 “Poursuite de l’épreuve de forcé au Burundi malgré l’activité diplomatique”

Nimubona, D. y Okirir, S. Bujumbura/Kampala: 2.03.2016, también disponible en inglés. (<http://www.irinnews.org/fr/analyses/2016/03/02/poursuite-de-l%E2%80%99%C3%A9preuve-de-force-au-burundi-malgr%C3%A9-l%E2%80%99activit%C3%A9-diplomatique>) (23.04.2016)

Krauss, Charlotte [email]

2015 “Call for papers; Universtié Paris 3 Sorbonne Nouvelle” de: Krauss, C. a *H-Germanistik.de* [Nebrig, A.] del 31.03.2015 (<https://h-net.msu.edu/cgi-bin/logbrowse.pl?trx=vx&list=H-Germanistik&month=1503&week=e&msg=ICkQRUEMCS52rZZ2I3lXAw&user=&pw=>) (29.04.2016)

Laus [premio]

2015 “Vinetas de Vida ganadora de un laus de plata”. Categoría: Web y medios digitales, proyecto multiplataforma. (http://laus.cat/es/proyecto?cat=223&project_page=17) (22.04.2016)

Linguistik-Server Essen (LINSE)

2016a “Comicsprache” (El lenguaje del Cómic) (<http://www.linse.uni-due.de/comicsprache.html?articles=comicsprache>) (03.03.2016)

2016b “Text-Bild-Kohärenz in Hypermedia. Verständniserleichterung durch mediengerechte Inhaltsgestaltung“ (<http://www.linse.uni-due.de/jahrgang-26-2002.html?articles=text-bild-kohaerenz-in-hypermedia-verstaendniserleichterung-durch-mediengerechte-inhaltsgestaltung>) (03.03.2016)

OECD

2015 “Distribution of net ODA” datos 2000-2014. (<https://data.oecd.org/oda/distribution-of-net-oda.htm>) (06.12.2015)

Oxfam

2012 “Rajoy desmantela el futuro de la cooperación” (<http://www.oxfamintermon.org/es/sala-de-prensa/nota-de-prensa/rajoy-desmantela-futuro-de-cooperacion>) (08.01.2016)

2015 “J.A. Bayona, Oxfam Intermón y Mediaset España presentan “9 días en Haití”, documental que revela la importancia de la cooperación y el derecho a tener una oportunidad a través de la mirada de los niños”. *Oxfam* el 24.09.2015. (<http://www.oxfamintermon.org/es/sala-de-prensa/nota-de-prensa/ja-bayona-oxfam-intermon-mediaset-espana-presentan-9-dias-en-haiti-doc>) (26.10.2015)

2016a “Presencia web” (<http://www.oxfamintermon.org/>) (03.02.2016).

2016b “Valores y Visión” (<https://www.oxfam.org/es/paises/nuestra-mision-vision-y-valores>)(03.02.2016).

2016c “The power of people against poverty: Oxfam Strategic Plan, 2013-2019” [El poder del pueblo en contra de la pobreza: plan estratégico de la Oxfam, 2013-2019] (<https://www.oxfam.org/sites/www.oxfam.org/files/oxfam-strategic-plan-2013-2019.pdf>) (03.02.2016).

2016d “Vigilar compromisos – Vigilancia autonómica”

- (<http://www.realidadayuda.org/vigilar-compromisos/vigilancia-autonomica#compromisos-autonomicos> - #defiendecooperacion) (25.10.2015)
- 2016e “Nuestra historia” (<https://www.oxfam.org/es/paises/nuestra-historia>) (23.03.2016)
- 2016f “History of Oxfam” (<http://www.oxfam.org.uk/what-we-do/about-us/history-of-oxfam>) (24.03.2016)
- Patrimonium – Deutsche Comicforschung
- 2016 “Deutsche Comicforschung” (<http://www.comicforschung.de>) (05.12.2015).
- Polaqia
- 2015 “El tebeo para las bibliotecas” (<http://www.polaqiacomic.com/>) (22.12.2015)
Sitio web ya no disponible. (23.04.2016).
- Pulido, Sonia
- 2015 “Exposición en la Fiambrera” (<http://lafiambrera.net/exposicion-de-sonia-pulido/2015>) (12.03.2016)
- 2016a “Comicipedia: Pulido” (www.lambiek.net/artists/p/pulido_sonia.htm) (07.04.2016)
- 2016b “Página web de Pulido” (<http://soniapulido.com>) (14.03.2016)
- Sí Me Importa (SMI)
- 2016a “Plan de acción” (<http://www.simeimporta.org/>) (03.02.2016).
- 2016b “Te lo contamos con mucho arte” (<http://www.simeimporta.org/>) (03.02.2016).
- 2016c “Cine” (<http://www.simeimporta.org/cine/>) (03.02.2016).
- 2016d En Twitter: *#laayudaimporta*.
(<https://twitter.com/hashtag/laayudaimporta?src=hash>)(03.02.2016).
- Revista 5W (5W)
- 2015 “Las elecciones 20-D: Las propuestas de política exterior” (<http://www.revista5w.com/when/elecciones-20-d-las-propuestas-politica-exterior>) (01.05.2016)
- The National Security Archive (NSA)
- 1991 *Reporte confidencial de la NSA sin título*.
(<http://nsarchive.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB131/dia910923.pdf>) (13.11.2015)
- 2004 “U.S Intelligence listed Colombian president Uribe among “important Colombian narco-traffickers” in 1991”.
(<http://nsarchive.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB131/index.htm>) (13.11.2015).
- 2011 “The Chiquita Papers”. *National Security Archive Electronic Briefing Book No. 340*
(<http://nsarchive.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB340/>) (13.11.2015).

TibiaPress

2016 “Infocomics” (<http://www.tibiapress.de/kategorie/infocomics/>) (22.10.2015).

Tribunal Constitucional de la República Dominicana (TCRD)

2013 “Sentencia TC/0168/013”. Ref. TC-05-2012-0077, Santo Domingo: 23.09.2013
(<http://tribunalconstitucional.gob.do/sites/default/files/documentos/Sentencia%20TC%200168-13%20-%20C.pdf>) (23.04.2016)

Sánchez, Rosa María

2012 “El gobierno elevará la tributación de las plusvalías generadas en el primer año” en *El Periódico*, publicado el 11.10.2012
(<http://www.elperiodico.com/es/noticias/economia/hacienda-eleva-tributacion-las-plusvalias-generadas-primer-ano-2202297>) (23.04.2016)

Sérvulo González, Jesús

2012 “El ajuste más duro de la democracia” en *EL País*, publicado el 11.6.2012
(http://politica.elpais.com/politica/2012/07/11/actualidad/1341987548_244376.html) (23.04.2016)

Stöckl, Hartmut (Reseña)

2004 “Die Sprache im Bild – Das Bild in der Sprache. Zur Verknüpfung von Sprache und Bild im massenmedialen Text. Konzepte – Theorien – Analysemethoden“, *Reihe Linguistik – Impulse und Tendenzen* 3, 68. 123-128.
(https://static.uni-graz.at/fileadmin/gewi-institute/Sprachwissenschaft/GLS_Download/GLS_63_-_Held.pdf) (25.06.2015).

UNED

2015 “Programa de: Una mirada antropológica al mundo de la viñeta”, curso en línea o presencial en Las Palmas, España.
(<http://extension.uned.es/actividad/idactividad/9817>) (23.04.2016)

What’s in blue (WIB)

2015 “Briefing on Burundi following attacks on military bases”, *What’s in blue* 11.12.2015.
(<http://www.whatsinblue.org/2015/12/briefing-on-burundi-following-attacks-on-military-bases.php>) (19.01.2016)

2016 “Adoption of a resolution on Burundi”, *What’s in blue* 01.04.2016.

(<http://www.whatsinblue.org/2016/04/adoption-of-a-resolution-on-burundi.php>) (20.03.2016).

Wikipedia

2016a “Arte”. (https://es.wikipedia.org/wiki/Arte#Disciplinas_art.C3.ADsticas) (16.04.2016).

2016b “Bandera de Colombia” (https://es.wikipedia.org/wiki/Bandera_de_Colombia) (23.04.2016)

2016c “María y Yo” [novela gráfica] (https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADA_y_yo) [película] (https://es.wikipedia.org/wiki/Mar%C3%ADA_y_yo_%28pel%C3%ADcula%29) (24.04.2016)

2016d “Bandera dominicana” (https://es.wikipedia.org/wiki/Bandera_de_la_Rep%C3%BAblica_Dominicana) (24.04.2016)

Whois

2016 “simeimporta.org” (<http://www.whois.com/whois/simeimporta.org>) (03.02.2016).

Yang, Gene

2003 “Comics in education – History of Comic in education”, *Humble Comics*. (<http://www.humblecomics.com/comicsedu/history.html>) (21.04.2016).

YouTube

2014 “3de10”, Canal oficial de *3de10*, subido el 12.09.2014. (00:00:00-00:00:51) (<https://www.youtube.com/watch?v=Xuo7WoQEJKw>) (25.11.2015)

2010 “Ojalá que llueva café” de J.M. Guerra (orig. Del 1989), subido por *cancionyletra.net*, subido el 02.05.2010 (00:00:01-00:00:24) (23.05.2016)

9. Apéndice

Eidesstattliche Erklärung

Ich erkläre hiermit an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe.

Die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht.

Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Wien, am 23.04.2016

10. Lista de gráficas



Gráfica 3: *Aquí Vive Dios* de M. Gallardo. Una introducción gráfica a la república dominicana (VdV 2014:51).



Gráfica 4: La Madeja de S. Pulido. Una representación continúa de desigualdad social, desorden de poderes y así un resumen de la obra de Pulido, incluyendo una súplica para accionar (VdV 2014:18).



Gráfica 5: Niños Sin Espejo de D. Rubín. Excelente ejemplo para observar el juego de color para impulsar y guiar la lectura, así como el modo y elementos autoreflexivos que incorporan diferentes realidades temporales (VdV 2014:95).



Gráfica 6: Niños Sin Espejo de D. Rubín. La “guía rápida de supervivencia y autogestión en Burundi”. Uno de los ejemplos que más resaltan el uso de infografías (VdV 2014:92).