

TESIS DOCTORAL -UNIVERSIDAD DE GRANADA, 2017

El cómic y la crítica social.  
Propuestas  
desde la autobiografía y la etnografía.

DOCTORANDO

Josep Avaria Avaria

DIRECTOR

Sergio García Sánchez



Universidad de Granada

Editor: Universidad de Granada. Tesis Doctorales

Autor: Josep Avaria Avaria

ISBN: 978-84-9163-394-5

URI: <http://hdl.handle.net/10481/47840>

UNIVERSIDAD DE GRANADA, 2017

LÍNEA DE INVESTIGACIÓN

“CREACIÓN ARTÍSTICA Y REFLEXIÓN CRÍTICA”

El cómic y la crítica social.  
Propuestas  
desde la autobiografía y la etnografía.

Trabajo realizado por el doctorando Josep Avaria Avaria,  
dirigido por el director Sergio García Sánchez

Granada, mayo 2017.



*Gracias a toda la gente que me ha ayudado a materializar y canalizar mis inquietudes e intereses. Gracias a la gente que me ha hecho posible dedicar tanto de mí y de mi tiempo a esta investigación. Gracias Maria.*

*Que el esfuerzo individual sirva para engrandecer el colectivo.*

1. Introducción	11
1.1. Hipótesis	13
1.2. Objetivos	16
1.3. Metodología	17
2. Una aproximación a medida a la relación entre los cómics y la crítica social	22
2.1. El ecologismo de la revista Slow Death	23
2.2. El anarquismo de Anarchy Comics	35
2.2.1. Anarchy Comics nº1	35
2.2.2. Anarchy Comics nº2	51
2.2.3. Anarchy Comics nº3	65
2.2.4. Anarchy Comics nº4	88
2.2.5. Consideraciones de carácter general y conclusiones después del análisis de Anarchy Comics	102
2.3. El cómic feminista	110
2.3.1. Shary Flenniken	110
2.3.2. Julie Doucet	116
2.3.3. Chantal Montellier	121
2.3.4. Comparación y análisis de la película "Sufragistas" y de la novela gráfica "Sally Heathcote, Sufragista"	128
2.4. Malversación de cómics con fines políticos	164
2.4.1. Astérix y las Nucleares	164
2.4.2. Rapto en París y Dossier G.A.R.I.	176

2.5. El cómic periodístico. El documental y el reportaje. .....	204
2.5.1. "Rural. Crónica de un conflicto" de Étienne Davodeau.....	204
2.5.2. "Los Ignorantes" de Étienne Davodeau. ....	223
2.5.3. Comparación de las obras "Rural. Crónica de un conflicto" y "Los Ignorantes", de Étienne Davodeau. Conclusiones generales. ....	236
3. Algunas conclusiones.	242
<hr/>	
4. Nuevas propuestas de unión entre el cómic y la crítica social. Los cómics de Josep Avaria Avaria	244
<hr/>	
4.1. Cómic: "Granada da qué pensar".....	245
4.2. Cómic: "A nosotros..." .....	251
4.3. Cómic: "Bruselas". ....	254
4.4. Cómic: "Historias de niños" .....	259
4.5. Cómics "Prechambeau" y "Playmóbils" .....	264
4.6. Cómic "Yo ya no quiero comer más carne". ....	266
4.7. Cómic: "De ortigas y de agua". ....	271
4.8. Cómic: "Uva de pastor" .....	275
4.9. Cómic: "Els nostres costums i tradicions. Una aproximació etnogràfica." .....	278
4.10. Cómic: "Potrías: el azúcar, el agua, los Centellas y los Borgia." .....	295

4.11. Cómics: Margenadores: Campesinos constructores. ....	296
4.12. Cómics: "Vi-da" .....	300
<b>5. Conclusión</b>	<b>305</b>
<hr/>	
<b>6. Bibliografía.</b>	<b>309</b>
<hr/>	
6.1. Bibliografía complementaria para cada uno de los cómics originales: .....	337
6.1.1. Bibliografía complementaria para el cómic "Granada da qué pensar" .....	337
6.1.1.1. Sobre la crítica específica al turismo.....	337
6.1.2. Bibliografía específica y complementaria para el cómic: "A Nosotros..." .....	338
6.1.3. Bibliografía específica y complementaria para el cómic "Bruselas" .....	338
6.1.4. Bibliografía específica y complementaria para el cómic: "Historias de niños" .....	338
6.1.5. Bibliografía específica y complementaria para el cómic: "Prechambeau" .....	339
6.1.6. Bibliografía específica y complementaria para el cómic "Playmóviles" .....	339
6.1.7. Bibliografía específica y complementaria para el cómic: "Yo ya no quiero comer más carne" .....	339
6.1.8. Bibliografía específica y complementaria para el cómic "De Ortigas y de agua" .....	339
6.1.8.1. Selección temática de cómics autobiográficos.....	339
6.1.9. Bibliografía específica para el cómic "Uva de Pastor" ....	340
6.1.10. Bibliografía específica y complementaria del cómic "Els nostres costums i tradicions. Una aproximació etnogràfica." ..	341
6.1.11. Bibliografía específica y complementaria para el Proyecto de cómic "Vi-Da".....	341



6.1.11.1. Información de carácter teórico sobre el cultivo de la vid. ....	341
6.1.11.2. Bibliografía sobre la revuelta de los viñateros de 1907 .....	342
6.1.11.3. Referencias artístico-musicales y filosóficas previstas para el cómic “Vi-Da” .....	343
6.1.11.4. Listado de documentales sobre el vino y la biodinámica.....	343
6.1.11.5. Distintas reflexiones destacables por su lucidez crítica sobre el cultivo de la vid y la vinificación.....	344
6.2. Bibliografías temáticas complementarias. ....	345
6.2.1. Feminismo.....	345
6.2.1.1. Algunos cómics feministas.....	347
6.2.2. Bibliografía sobre indigenismo. ....	351
6.2.3. Bibliografía crítica sobre urbanismo. ....	352
6.2.4. Bibliografía crítica sobre Agricultura.....	352
6.2.5. Bibliografía sobre la Crítica al Sistema Político. ....	353
6.2.6. Bibliografía sobre la Crítica Anti-industrial y Anti-desarrollista. ....	354
6.2.7. Bibliografía sobre la crítica al trabajo asalariado.....	355
6.2.8. Bibliografía sobre vegetarianismo, veganismo y liberación animal.....	355
6.2.8.1. Selección temática de cómics veganistas y pro-liberación animal.....	356
6.2.9. Bibliografía situacionista. Crítica de la vida cotidiana....	356
<b>7. Los cómics de Josep Avaria Avaria</b>	<b>358</b>
7.1. Granada da qué pensar.....	359
7.2. A nosotros.....	368

7.3. Bruselas.....	373
7.4. Historias de niños.....	383
7.5. Prechambeau.....	391
7.6. Playmobils.....	394
7.7. Yo ya no quiero comer carne.....	397
7.8. De ortigas y de agua.....	401
7.9. Uva de pastor.....	412
7.10. Els nostres costums i tradicions. Una aproximació etnogràfica.....	417
7.11. Potrías: el agua, el azúcar, los Centellas y los Borja.....	465
7.12. Margenador: Campesino constructor.....	470
7.13. Vi-Da.....	474

## 1. Introducción

La presente investigación busca puntos de encuentro entre el cómic y el compromiso político y social.

Después de repasar y analizar algunas muestras representativas de cómics que destacan por sus cualidades políticas y sociales, dentro del océano de cómics que tratan, de alguna manera, esta cuestión, hemos decidido, por un lado, restringir el análisis del estado de la cuestión a la categoría de lo que hemos convenido llamar como muestrario ejemplificador. La investigación bibliográfica ha formado parte activa de nuestra indagación. Aunque de forma totalmente interconectada a los mencionados procesos investigativos, Josep Avaria ha creado un total de diecisiete cómics en los que propone sus personales aportaciones a la cuestión en base a los cuales se edifica esta tesis doctoral.

El análisis de la relación entre la crítica social y el cómic se ha organizado a través de una selección representativa de autores y autoras y de sus obras más destacadas, estableciendo como criterio de categorización tanto las ideologías como los géneros que influyen la propia creación artística del doctorando. Su obra, heredera quizás en algunos puntos de las influencias que analizaremos a continuación, busca, sobre todo, proponer nuevos discursos en el marco del cómic político y social.

La autobiografía de ficción es un género que sale a relucir en un primer grupo de cómics titulados “Granada da qué pensar...” (Avaria, 2010) y “Historias de niños” (Avaria, 2012), realizadas durante las estancias de Josep Avaria en la Facultad de Bellas Artes San Carlos de Granada, y en la École Européenne Supérieure de l’Image, de Angoulême (Francia). Encontraremos autoras que destacan por utilizar también el mencionado recurso narrativo en sus cómics, entre las que cabe destacar a la canadiense Julie Doucet o las aportaciones de autores como Steve Stiles o Melinda Gebbie, entre otros, que publicaron sus páginas en la revista underground norte-americana *Anarchy Comics*.

El recurso de la ficción, ambienta las críticas e ideas de un segundo grupo de cómics compuesto por cinco historias independientes. Nos referimos a los cómics titulados: “A nosotros...” (Avaria, A nosotros, 2010), “Bruselas” (Avaria, 2011), “Prechambeau” (Avaria, Prechambeau, 2012), “Playmobils” (Avaria, Playmobils, 2012) y “Uva de pastor” (Avaria, 2014), realizados durante las diferentes estancias nacionales e internacionales del autor, de no más de un año académico de duración, a las que cabe sumar, una en Bélgica, en la École de Recherche Graphique, de Bruselas. El criterio de selección de las obras que conforman el estado de la cuestión responde a diversos factores. Primeramente, son obras que representan unas ideas políticas que definirían a grandes rasgos la crítica social contenida en la obra del autor. Los cómics que hemos elegido trabajan muchas de las ideas que podremos ver representadas en los cómics realizados por el doctorando expresamente para la realización de esta tesis. Los diferentes géneros narrativos que trabaja el Josep Avaria y finalmente el estilo gráfico que podemos hallar en sus trabajos, han sido los últimos criterios de selección que hemos seguido para estructurar el mencionado estado de la cuestión. En los cómics originales de esta investigación, se tratan diversas cuestiones políticas, tanto en forma de crítica como en forma de propuestas constructivas. La propaganda política atraviesa el grueso de las obras de una forma más evidente en los primeros cómics y cada vez menos en los siguientes. La crítica al consumismo y a la superabundancia material que impone el sistema político y social imperante actualmente, el capitalismo, es un discurso que subyace en casi la

totalidad de las obras de al menos los dos primeros grupos de comics ya mencionados, aunque abordada desde distintos puntos de vista. En sus cómics más recientes, como el recientemente publicado “Els nostres costums i tradicions. Una aproximació etnogràfica.” (Avaria, 2017) o su último proyecto de cómic en curso, titulado “Vi-Da” (Avaria, *Vi-Da*, 2017), también podemos ciertamente encontrar la mencionada propaganda, aunque mucho más velada. Encontramos interesantes puntos de unión entre la obra del doctorando y los postulados anti-desarrollistas planteados sutilmente por Étienne Davodeau sobre todo en su obra titulada “Rural. Crónica de un conflicto” (Davodeau, 2013), así como con muchas de las historias de distintos autores y autoras publicadas en la revista *Anarchy Comics*. En esta última, comprobaremos cómo hay dos aproximaciones genéricas destacables -a saber, la ambientación histórica y el humor absurdo y también satírico- y también experimentaciones formales que encontraremos igualmente en autoras como Shary Flenniken. El doctorando experimentará formalmente con el estilo gráfico de algunas de sus obras siempre subordinado a un importante condicionante simbolista narrativo. El potencial político contenido en la vida cotidiana del propio autor es otro de los pilares más importantes de la crítica social que podemos hallar entre sus cómics. Si bien ocupa un capítulo importante del estado de la cuestión el hallazgo de diferentes cómic confeccionados a partir de la técnica del *détournement*, popularizada por las distintas propuestas situacionistas estudiadas que veremos a continuación, no encontraremos réplica estética parecida entre las historietas de Josep Avaria. No obstante, conceptualmente, la crítica a la vida cotidiana emerge a nivel teórico y en la práctica se materializa mediante el uso de una autobiografía que abandona el uso de la ficción, presente en los cómics “¡Yo ya no quiero comer más carne!” (Avaria, 2012) y “De Ortigas y de agua” (Avaria, 2015). Esta nueva postura se mantiene aportando además importantes novedades, en su recientemente publicado cómic *Els nostres costums i tradicions. Una aproximació etnogràfica* y en su actual proyecto de cómic en curso, *Vi-Da*. En estos cómics se rescatarán los elementos de crítica social inherentes a la vida cotidiana del autor, y, por vez primera, empezará a emerger un importante interés pedagógico que se deriva de su inquietud auto-didacta focalizada sobre todo, en cuestiones etnográficas. Algunas historietas de la revista de cómics underground norteamericana “Slow Death” recogen también el testigo de este tipo de crítica de la vida cotidiana, pero sobre todo lo encontraremos en muchas de las historias de la revista “Anarchy Comics”, mediante experimentaciones formales nuevamente popularizadas por los situacionistas, así como a través del uso de la autobiografía. Finalmente destacaremos dos obras de Étienne Davodeau, quien, mediante su particular aportación al cómic reportaje-documental, influenciará la última aportación de Josep Avaria al cómic de crítica social, a saber, la auto-etnografía.

La defensa de la ruralidad es una cuestión que atraviesa transversalmente las historietas concebidas expresamente para esta tesis. Cabría destacar su preponderancia en los cómics *Historias de niños*, “De ortigas y de agua” (Avaria, 2015), *Els nostres costums i tradicions. Una aproximació etnogràfica* o “Margenador, campesino constructor” (Avaria, *Margenador, campesino constructor*, 2017). La auto-etnografía y los intereses auto-didactas y divulgativos han sido las herramientas que han vehiculado principalmente el mencionado mensaje.

En el cómic recientemente publicado *Els nostres costums i tradicions. Una aproximació etnogràfica* se exponen las formas de producción artesanales, tradicionales, históricas,

-que también pueden ser actuales, punto en donde se focaliza el núcleo de la crítica planteada-, de cada uno de los ingredientes necesarios para la confección de un plato gastronómico tradicional valenciano. Este cómic es una auto-etnografía que manifiesta la voluntad auto-didacta del autor así como su interés por la pedagogía. En el hecho de relacionar la vocación por lo pedagógico, las ambientaciones históricas y las reflexiones sobre ello, así como en la metodología etnográfica, reside el grueso del potencial político de los cómics de Jose Avaria. Su último proyecto en curso, el cómic "Vi-Da", aúna muchas de las cuestiones trabajadas en obras anteriores. Es una investigación comparativa entre la propia experiencia del autor en la vendimia francesa, y la de muchas otras personas mayores de su pueblo natal, -Potrías (Valencia)-, a las que ha entrevistado individual y colectivamente, que trabajaron en la vendimia francesa entre los años cuarenta y sesenta del siglo pasado. Este cómic saca a relucir el elemento de crítica social latente en la comparación de ambas realidades históricas, sociales, políticas, económicas, culturales y que además sucedieron en el mismo marco territorial.

Del conjunto de obras analizadas en el estado de la cuestión destacaríamos predominantemente el trabajo realizado en *Rural. Crónica de un conflicto* por Étienne Davodeau, pero la obra más reciente del doctorando, en su aproximación multi-generacional abordada desde un punto de vista autobiográfico y etnográfico, apunta en una novedosa y original dirección.

### 1.1. Hipótesis

Para ayudarnos a definir qué es el trabajo que presentamos a continuación, cabría primeramente concretar qué no es, y así, contextualizar mínimamente la cuestión. Entre los días 18, 19 y 20 de noviembre de 2015, Josep Avaria asistió al Primer Congreso Internacional de Cómic y Compromiso Social. Organizado por el Departamento de Filología Española de la Universidad de Valencia, el programa era muy variado, tan heterogéneo que, como sucede en la presente investigación, podría haberse alargado muchísimo más. El acotamiento del mencionado congreso, responde ante las características formales intrínsecas del mismo. El Congreso repasaba la cuestión que le daba título, y lo hacía de un modo general. Como si de un cajón de sastre se tratara, se organizó de la siguiente manera. Se articulaba en base a diversas líneas estructurales, de entre las cuales destacaba la cuestión del cómic y la memoria histórica. La ponencia de Antonio Altarriba, sobre los orígenes del cómic satírico crítico, continuó con la de Viviane Alary, quien hizo una ponencia sobre su especialidad, la guerra civil española vista desde la historieta. También cabe destacar el punto de vista internacionalista desde el que se orquestaron las comunicaciones. Otro apartado estaba dedicado a la pedagogía del cómic dentro de la educación reglada, destacando la ponencia de Jesús Vidal Martín Toledano representando a Unicómic, evento anual organizado en la ciudad de Alicante en colaboración con la Universidad, dedicado a la difusión de la historieta, pero también hubo ponencias procedentes de la Universidad de Valencia y la de Murcia. Se abordó la cuestión de los géneros literarios, donde destacaron las ponencias enfocadas hacia el género humorístico y el reportaje gráfico. Las temáticas tratadas en los cómics de carácter social, fueron la vejez, la locura y las enfermedades como el Alzheimer o el autismo. Hubo también espacio para presentar cómics -editados en 2015- que encajaban perfectamente con el tema del Congreso. Adela Cortijo trató la cuestión de las mujeres

en el cómic a través del estudio de la revista francesa de los años setenta “Ah! Nana”, y continuaron diversas ponencias feministas y por la liberación homosexual. Se analizaron revistas de crítica social como Butifarra! o Dinero y se hizo una interesante propuesta sobre el ensayo en forma de cómic, a través de la obra de Frédéric Pajak. Continuaron las cuestiones históricas así como las aproximaciones internacionalistas, estudiando tanto la realidad social de Argentina como la del Sáhara. El cómic japonés tuvo un espacio propio en el congreso. Hubo también estudios monotemáticos sobre autoras y autores como Chumy Chúmez, Paco Roca, Carlos Giménez y hasta Milton Caniff. (Valencia, 2015)

El veintinueve de marzo de dos mil diecisiete, el canal “33” de la televisión catalana, estrenó el documental “Superherois Mileuristes” (García Pla & Sánchez Romo, 2017) que estaba dedicado también a la cuestión que nos atañe. Antonio Guiral empieza el documental con un repaso introductorio a la cuestión, de la cual rescatamos su frase que traducimos a continuación: “El cómic social o de denuncia social o de crítica social, porque se podría llamar de muchas maneras, (...) veritablemente en estos momentos esto es un tipo de etiqueta. Siempre ha habido un cómic de estas características.”<sup>1</sup>

Guiral destaca en primer lugar el cómic “Mafalda”, de Quino (1964). Continúa explicando que el cómic social durante el franquismo en España existía, “aunque estaba desfigurado por el humor de Bruguera”<sup>2</sup>. Cita a Carlos Giménez como mayor exponente nacional. Compara las revistas francesas Hara-kiri o Charlie Hebdo, con el Popus o el Jueves, o Butifarra! Las obras que protagonizan el documental son “El mundo a tus pies” de Nadar, “Hombre”, de José Ortiz y Antonio Segura, “La profecía del armadillo”, del italiano Zerocalcare<sup>3</sup>. Se citan igualmente los cómics de Aleix Saló o de Miguel Brieva, así como los de Lara Fuentes y Patricio Clarey “15M Voces de una revolución” y “La sombra de Don Quijote”. Los cómics de Manel Fontdevila también protagonizan este documental. Continúan “Necrópolis” de Marcos Prior, “Gran Hotel Abismo” de Marcos Prior y David Rubín, “Aquí vivió” de Isaaz Rosa y Cristina Bueno, “Khalid” de Damián y Jordi Pastor, “Los vagabundos de la chatarra” de Jordi Carrión y Sagar Forniés. Termina el documental citando los cómics “Intachable. 30 años de corrupción” de Victor Santos, “Taxi Driver, Barcelona”, de Bié, “Crisálida” de Carlos Giménez, “Presas fáciles” de Miguelanxo Prado, “Tijeras y tiritas: la sanidad se va a hacer puñetas” de Nacho Fernández y “La abuelas dan el golpe” de Cristina Bueno.

Por otra parte, el Congreso Internacional de Estudios Interdisciplinarios sobre Cómic, organizado por el Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza los días 4, 5 y 6 de abril de 2017, coincidía con algunas de las líneas trabajadas en el Congreso de Valencia. Así, la Mesa de comunicaciones “Historia y memoria a través del cómic”, contaba con ponencias sobre el “Cómic de los cuatro inmigrantes”, “El

---

1 Traducción del original: “El còmic social o de denúncia social o de crítica social, perquè se’l pot dir de moltes maneres (...) veritablement es aquests moments es una mena d’etiqueta. Sempre hi ha hagut un còmic d’aquestes característiques”. (García Pla & Sánchez Romo, 2017)

2 Traducción del original: “Còmic social per exemple a casa nostra, durant el franquisme era una mica difícil, tot i així n’hi havia, el que passa és que estava desfigurat per l’humor, en el de Bruguera” (García Pla & Sánchez Romo, 2017)

3 “Un autor anti-sistema que se ha convertido en todo un fenómeno popular en Italia, donde ha vendido más de dos millones de cómics” Traducción del original: “Zerocalcare, un autor anti-sistema que s’ha convertit en tot un fenomen popular a Itàlia, on ha venut més de dos milions de còmics” (García Pla & Sánchez Romo, 2017)

arte de volar” o los cómics dedicados al personaje heroico Ernesto Che Guevara. Había comunicaciones sobre el cómic cubano, el cómic como documental o sobre el cómic “Los Superlocos” de Gabriel Vargas. Relacionadas con la presente investigación, cabe destacar las mesas dedicadas al “Humor gráfico, cómic y periodismo”, con comunicaciones sobre el Oriente Medio visto a través del cómic periodístico, sobre las historietas de “El Buen Tono” o sobre la obra de Philippe Geluck, o de Tomás Niembro; “Persépolis” o “Cuerda de Presas” también tuvieron su espacio en estas mesas. Las dos dedicadas a “Didáctica y educación” también están relacionadas con nuestra investigación. Pero sobre todo la mesa única dedicada a “Estudios de género, activismos y movimientos sociales” es quizás la que estaría más relacionada con los objetivos de la presente tesis. En ella, se presentaron comunicaciones sobre las viñetas feministas de Núria Pompeia y Marika Vila, sobre el cómic “Casa Bábili” y la violencia en Oriente Medio, cómics sobre los movimientos sociales chilenos, “el Abecedario para mariquitas” de Nazario, y la obra de Sebas Martín, entre otras. (Zaragoza, 2017).

Ante la vasta variedad de cómics que, de un modo u otro, mantienen algún tipo de relación con la crítica social, hemos decidido situar el pensamiento político, los géneros narrativos y los estilos gráficos desarrollados por el doctorando como categoría de exclusión para la confección del estado de la cuestión. Hay cuatro grandes grupos ideológicos que interesan a priori al autor, y aunque no se hace explícitamente propaganda de ellos en su obra, muchos conceptos del anarquismo, del feminismo, del ecologismo y del situacionismo subyacen en ellas. El criterio de selección en base al género narrativo ha consistido en primar sobre las demás las obras autobiográficas, el cómic reportaje-documental y el cómic de ambientación histórica. El punto de partida surge de la suposición de que se deben buscar en el cómic underground norteamericano las raíces de la crítica social en el cómic, cuestión que nos lleva a reconocer un hecho objetivo, son las mujeres feministas las que politizan este cómic. Reconocer éste hecho nos lleva a indagar en las filas del cómic feminista internacional rescatando algunas autoras representativas primando las autobiografías de Julie Doucet, de Canadá, las experimentaciones formales de Shary Flenniken, de Estados Unidos, y tanto las autobiografías como los relatos de ficción de Chantal Montellier, de Francia. Obras como “Sally Heathcote, Sufragista” (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015), responden a la búsqueda de historias de ambientación histórica en cuyo centro se sitúe la difusión del feminismo. Hemos elegido analizar el cómic ambientado en la histórica lucha feminista sufragista inglesa porque hemos comprendido el papel fundamental que desempeñan las ideas feministas en el desarrollo de la crítica social, además, reconocemos como nuestra una de las frases popularizadas por el feminismo, a saber, “lo personal es político”, que revierte nuevamente sobre la cuestión auto-biográfica en la presente investigación. No obstante, somos completamente conscientes que el tipo de política realizada a través de los cómics del doctorando está muy alejado de las vicisitudes de movimiento feminista, tanto en la teoría como en la práctica.

*Anarchy Comics* y *Slow Death* son dos revistas underground americanas a las que nos hemos dirigido primeramente por su manifiestamente declarada orientación política, y en un segundo plano por causa de los géneros narrativos y los estilos gráficos de los cómics que las conforman. Nuestro interés por los *détournements* situacionistas responde al hecho que la obra de Josep Avaria, aunque mediante la autobiografía, refleja idearios desarrollados por las tesis situacionistas, aunque no existe en la obra del doctorando

ninguna réplica estético-formal similar a la popular técnica mencionada. Si partimos de aquella base estructural según la cual hay cuatro ejes ideológicos que podrían englobar la obra de Josep Avaria, es para comprender cuáles son las teorías generadoras de la crítica social que responde a los devenires creativos desarrollados para la presente investigación. La conformación del estado de la cuestión, está concebida a modo de aproximación ejemplificadora de la gran variedad de cómics que tratan la crítica social entre sus páginas. Como podremos adivinar, esta es una cuestión inabarcable en una investigación como la que se pretende llevar a cabo, en la que el factor creativo original del doctorando primará sobre los demás criterios y condicionará su avance. No obstante, los cómics de Josep Avaria no se podrán encuadrar fácilmente en ninguna ideología concreta, ni aún en las cuatro en base a las cuales hemos estructurado el estado de la cuestión. De todas ellas, el autor extrae elementos valiosos para sus propuestas personales, pero no las reproduce dogmáticamente. El estudio del género del reportaje y del documental en el cómic, a través de las obras *Rural. Crónica de una conquista* y “Los Ignorantes” (Davodeau, 2016) de Étienne Davodeau, resultan determinantes, aunque no por ello consideramos la obra reciente del doctorando como seguidora del autor francés, sino que, sencillamente, encontramos en este último más puntos de unión tanto a nivel formal como metodológico. El trabajo de creación de cómics se ha compaginado en todo momento con la estructuración del estado de la cuestión, que se ha basado y complementado mediante una bibliografía detallada y específicamente seleccionada.

### 1.2. Objetivos

Nuestro objetivo primordial consiste en proponer unos cómics originales, concebidos de forma expresa, con la intención que contribuyan a abrir nuevas brechas a través de las cuales la crítica social se manifieste. El auto-conocimiento personal, el crecimiento interior, y el conocimiento en sí mismo, su divulgación, son también algunas de nuestras finalidades primeras. Mediante la experimentación en las técnicas narrativas y formales del medio cómic, Josep Avaria pretende indagar en su propia manera de narrar y transmitir sus inquietudes políticas. La intención es aprender a hacer cómics que sean capaces de vehicular las inquietudes sociales y políticas de su creador.

En sus últimos cómics, el doctorando abandonará su frustrada búsqueda particularmente purista por la adecuación y la coherencia y se centrará en retratar determinadas cuestiones de su vida cotidiana para buscar en ella los fundamentos de la crítica social. Más adelante, el hecho de encontrarse con la etnografía, propiciará unos cómics, -sus más recientes- en los que la voluntad por la difusión pedagógica destacará notablemente. Josep Avaria se sitúa, simbólicamente hablando, en la misma posición que el público de su obra, y así consigue transmitir conocimientos al lector o la lectora ya que su cómic es fruto de su creciente inquietud por aprender de forma auto-didacta. La bibliografía reunida en este estudio acompaña en todo momento el proceso creativo e investigativo. Entre los fundamentos de la presente investigación se encuentra la necesidad de contruir una edificación bibliográfica que sustente tanto las obras analizadas que conforman el estado de la cuestión como las ideas que se desprenden de la lectura de los cómics originales de Josep Avaria.

Los objetivos de esta investigación no tienen, para la confección del estado de la cuestión, una voluntad archivista. La obra del doctorando guía el avance de la



investigación, y ésta, remarquémoslo, no sigue las estructuras que hemos comprobado que siguen las recientes propuestas Universitarias o televisivas, sino que se aborda desde un punto de vista que responde a las necesidades planteadas en respuesta a la propia creación artística del autor. El estado de la cuestión no pretende mostrar un abanico detallado y catalogado de cuántos más cómics de crítica social sean, mejor, sino que, las obras analizadas no son más que influencias parciales del autor que nos ayudan a esbozar un estado de la cuestión que no es otro que el que sirve a los intereses creativos narrativos del doctorando.

### 1.3. Metodología

Tomaremos como propia aquella afirmación feminista de que lo personal es político, y adoptaremos asimismo una óptica en la línea situacionista en referencia a la importancia central de la crítica a la vida cotidiana. Nos situaremos a nosotros mismos como sujetos del cambio social, y de esta manera, empezaremos nuestra investigación.

Los cómics de Josep Avaria son las expresiones artístico-narrativas de sus inquietudes políticas. En el presente trabajo justificaremos las decisiones narrativas de los relatos haciendo referencia sistemáticamente a unas selecciones bibliográficas pormenorizadas que sustentarán en todo momento nuestro avance.

Hemos decidido incluir, para comodidad y facilidad del lector o la lectora, al final de cada capítulo, una relación bibliográfica específica de las citas que hemos utilizado para su confección. Por otra parte, hemos situado al final de nuestro trabajo la bibliografía completa que hemos utilizado que, por su extensión, hemos dividido tanto por temáticas como por su especificidad para la concepción de cada uno de los cómics originales presentados por el doctorando.

Nuestra investigación empieza buscando los elementos que pudieran indicarnos en qué punto se encontraba actualmente el cómic y su relación con la crítica social y hemos buscado cuáles podrían ser los puntos de partida de tal relación. Hemos confeccionado un estado de la cuestión a medida de las creaciones originales siguiendo el sistema que hemos convenido llamar como muestrario ejemplificador. Ante la variedad de cómics que podrían englobarse dentro del concepto de crítica social, hemos establecido un sesgo concreto adaptado a las creaciones originales que proponemos, y así, hemos conseguido acotar el punto de partida de nuestra búsqueda. Éste lo hemos empezado a buscar en nuestro interés por concretar qué teoría en materia de crítica social representaría mejor la obra original del doctorando. El ritmo creativo del mismo ha perfilado su propio discurso político. Para estructurarlo, hemos partido de una división en cuatro bloques, cuatro grandes pilares que serían la metáfora que sustenta la ideología latente en los diecisiete cómics que conforman la presente tesis. Son, a grandes rasgos, los cuerpos ideológicos del feminismo, del ecologismo, del anarquismo y también del situacionismo. Nos hemos alejado del afán archivista que se podría derivar de un propósito como el nuestro, y hemos recogido sencillamente algunas muestras de cómics para que ilustren a modo de ejemplo la enorme variedad de obras que, como hemos visto, existen al respecto. Nuestro particular baremo, que parte del punto concreto ideológico que hemos detallado nos ha ayudado a articular las decisiones que han conllevado las elecciones de las obras que conforman el grueso de nuestro particular estado de la cuestión.

La creación de cómics ha ido intercalándose con la búsqueda y el acotamiento del

estado de la cuestión, pues la metodología investigadora que hemos empleado ha sido la de la creación artística.

Si bien hemos sido perfectamente conscientes de la importancia del escrutinio de autores y autoras que tuvieran inquietudes políticas y estéticas similares a las obras originales que veremos a continuación, hubiera resultado infructífero aumentar el listado de cómics que tratan de un modo u otro las cuatro grandes ideologías motores de la crítica social que podrían englobar la obra de Josep Avaria. Alargar la lista y los análisis de cómics que consideramos destacables en tanto en cuanto influyen los cómics de esta tesis, por ejemplo, en lo que respecta los géneros literarios –el reportaje/documental, la autobiografía y el cómic histórico–, hubiera resultado tan poco fructífero como detenernos en aumentar la lista de las obras que hubieran podido ser influenciadas por motivo del estilo gráfico del que hicieran gala. Por tanto, hemos reducido los cómics estudiados a la categoría de muestrario, para no perdernos ante infinitas influencias potenciales, que irían necesariamente aumentando a medida que avanzara el tiempo de la investigación. Esta decisión ha resultado crucial para dedicar el grueso de nuestro potencial creativo precisamente a crear cómics, y no sencillamente a archivar y catalogar influencias potenciales de una pretendida obra que no hubiera habido tiempo material para desarrollar.

Para la confección del estado de la cuestión partimos de lo que pudiera considerarse una aproximación prejuiciosa, -por ideológica- a saber, es en el cómic underground norteamericano donde se pueden encontrar muestras raíces lo suficientemente significativas de cómics cuya relación con la crítica social esté acorde con nuestro particular sesgo ideológico. La revista underground norteamericana *Slow Death*, monotématicamente centrada en cuestiones ecologistas y la revista *Anarchy Comics*, direccionada hacia el ideario anarquista, serán nuestros primeros objetivos. Descubrimos una cuestión: son las mujeres quienes dotan de un mayor contenido político a los comix underground norteamericanos. Pasaremos al estudio de algunas autoras feministas, de entre las cuales destacaremos a Shary Flenniken, Julie Doucet y Chantal Montellier. Finalizamos nuestro acercamiento a la aportación feminista al cómic de crítica social proponiendo un análisis comparativo de dos obras actuales, el cómic *Sally Heathcote, Sufragista* y la película *Sufragistas* (Owen, y otros, 2015). La producción artística del doctorando se dirige hacia la crítica a la vida cotidiana, por lo que investigamos en las propuestas realizadas mediante la técnica del *détournement* en el medio del cómic, popular metodología difundida y reivindicada por la Internacional Situacionista. Concretamente estudiamos dos cómics de un grupo armado de los años sesenta y setenta llamado Grupos de Acción Revolucionaria Internacionalista, (G.A.R.I.) cuya estética utiliza del *détournement* o malversación. En este mismo sentido analizamos las malversaciones, que a propósito de la crítica a la energía nuclear, diversos grupos ecologistas, desde los años ochenta a los años dos mil diez, han realizado de los cómics de Asterix y Obelix.

La bibliografía que hemos utilizado es extensa y variada, pero sobre todo, está específicamente seleccionada para cada uno de los diecisiete cómics que conforman la presente investigación y, además, para cada uno de los temas relacionados con la crítica social que se abordan en los cómics que conforman el estado de la cuestión. Hemos distinguido líneas temáticas como son el feminismo, el indigenismo, también el urbanismo, la agricultura, el vegetarianismo, el veganismo y la liberación animal así como la crítica al sistema político, la crítica anti-industrial y anti-desarrollista, la crítica

al trabajo asalariado, la crítica situacionista y post-situacionista a la vida cotidiana, entre otras cuestiones.

El ritmo y los devenires de la creación artística de cada uno de los diecisiete cómics ha marcado en todo momento la dirección de nuestra investigación. En sus primeros cómics Josep Avaria utiliza el recurso de la ficción, hasta en sus obras autobiográficas, como apoyatura para vehicular su discurso político, en el que destacan, principalmente, la crítica al consumismo y la crítica a la explotación animal. En ellos, se aborda la crítica desde el punto de vista de la propaganda ideológica. Esta aproximación condicionará y encorsetará el potencial comunicativo de los cómics, cuyo objetivo será transmitir un determinado mensaje político de forma unidireccional, sin posibilidad de réplica ni debate. Las técnicas utilizadas han sido variadas. El autor ha pasado de un estilo gráfico que recuerda al del dibujo humorístico a uno más realista. Si bien en las primeras historietas existe una falta de concordancia entre el estilo gráfico empleado y la historia narrada, en historietas posteriores el uso del estilo responderá a condicionantes narrativos simbólicos. La introducción del color también reproduce este mismo esquema, y acabará respondiendo de forma paulatina a funciones narrativas simbólicas. El enriquecimiento cromático del que se benefician las viñetas es, por otra parte, evidente. Cabe destacar el método de trabajo utilizado para la concepción de cada uno de los cómics. Los dos primeros carecen de trabajo de pre-producción, (diseño de personajes, guiones literario y técnico, documentación pormenorizada, etcétera) y en cambio en el tercero existe todo este andamiaje previo, aunque, quizás por ambicioso, ha quedado en un proyecto inconcluso por el momento. La búsqueda se sitúa entonces en la realización de unos cómics en los que la autobiografía sea fiel a la realidad. En ellos, la indagación en la realidad contradictoria de la propia vida cotidiana del autor empuja nuestras investigaciones un paso más allá. En uno de estos cómics, se narra y queda patente la evolución narrativa que es a la vez reflejo de una progresión ideológica, así como de la aplicación práctica de sus ideas. La manera en que es tratado el tema de la explotación animal, por ejemplo, varía de los primeros cómics a los siguientes, y de igual manera sucederá con las demás temáticas abordadas en las más de ciento veinte páginas de cómics que conforman la presente tesis, en base a diferentes historias de distinta duración y temática.

El estilo gráfico cumple también funciones narrativas. Efectivamente, el examen previo del tipo de mensaje que se quería transmitir condiciona gráficamente los cómics, evitando el accidente inverso, sucedido en obras más jóvenes. Cuando en una de estas historietas se utiliza un estilo gráfico que recuerda el del cartoon, -llegando hasta a exagerarlo buscando lo caricaturesco-, la intención no es otra que la de contribuir a expresar sensaciones que se pueden derivar de la aprehensión de la obra, en este caso autobiográfica, a saber, la propia caricaturización del mensaje que se pretende transmitir. El estilo gráfico realista aplicado en otras de estas historietas se verá condicionado con la utilización cada vez más sistemática de fotografías. Existe otro grupo de autobiografías en forma de cómic que denominaremos como sinceras, que utilizan la fotografía documental cuando el estilo gráfico perseguido es el realista, pero carecen totalmente de ella cuando el estilo gráfico recuerda al humorístico, sea su finalidad simbólica o no. El recurso narrativo de la ficción ha estado mantenido a lo largo del tiempo, desestimándose en la obra más reciente del doctorando. Si en los primeros cómics una aproximación eminentemente ideológica dictaba el ritmo y los elementos tratados en la narración, estas propuestas propagandistas dejarán paulatinamente de enaltecer los pormenores,

recovecos y matices de cualquier ideología que se precie. Los personajes protagonistas que en un principio cargaban con el peso de la defensa a ultranza de la adecuación entre teoría política y práctica política, dejarán de hacerlo progresivamente al tiempo que el doctorando va descubriendo elementos de su propia vida cotidiana y la de las personas que le rodean, el potencial político discursivo que se buscaba. Las anteriores afirmaciones categóricas se transformarán en interrogaciones. Josep Avaria se responderá a sí mismo las dudas que le van surgiendo respecto a determinadas temáticas abordadas en sus historias, y, por tanto, éstas ya no se presentarán de forma unidireccional como lo fuera anteriormente, sino que serán expuestas de una humilde manera que invita más al debate y al cuestionamiento que a la propaganda ideológica anterior. Se conmuta propaganda ideológica por voluntad pedagógica auto-didacta respecto a cuestiones que buscan sus respuestas en la historia, la etnografía y la propia autobiografía del autor.

Respecto al estilo gráfico, se impondrá poco a poco una voluntad realista, aunque la ausencia del recurso documental de la fotografía para el diseño de los personajes –que no para la búsqueda de escenarios- implicará un nivel de realismo inferior al conseguido en los cómics en los que la fotografía condiciona totalmente la escenografía y los personajes en su totalidad, como es el caso de las últimas propuestas.

Para acometer la realización del cómic que cuenta con más cantidad de páginas, que ha estado además recientemente publicado, se decidió primar el acto creativo ante todo, antes incluso que la estructuración previa de la forma y la composición de las páginas. Como en algunos de los cómics anteriores, la creación reciente de Josep Avaria continúa obviando voluntariamente la necesidad de construir unos cimientos de pre-producción inamovibles, previos a la realización final del trabajo, con la intención que estos no supongan freno alguno al acto creativo. De cómics sin viñetas y con una estructuración espacial específica para cada una de las páginas que lo componen se pasa a cómics claramente esquematizados en mallas repetitivas de nueve viñetas de igual tamaño por cada página. De cómics con una o dos viñetas por página se cambia a cómics con un esquema repetitivo de seis viñetas. Esta estrategia creativa permite primar el ingenio ante cualquier otra cuestión, y la consecución de este cómic, el más extenso de todos, lo atestigua. Los elementos que hilvanan tan aparentes divergencias compositivas son, por un lado, el estilo gráfico ya mencionado y por otro, la temática tratada, es decir, el guion, que no ha estado realizado con previsión y anterioridad a la creación de la obra, sino de forma en todo momento simultánea.

Los intereses pedagógicos del autor, en sus últimas obras, reflejan su voluntad auto-didacta, una inquietud manifestada a través de la etnografía. La siguiente meta ha consistido en aproximarse a los relatos históricos en cuyo seno proponer lecturas críticas. Cabe destacar en estos cómics un trabajo previo de guion importante, a diferencia de las anteriores propuestas, aunque no en cambio un diseño de personajes apurado. Siguiendo con la pesquisa, la última propuesta creativa, aún en curso, aún lo más importante de los recursos narrativos utilizados en las proposiciones anteriores. Este proyecto, a diferencia de los anteriores, -y a causa de su importante dimensión- ha necesitado de una estructuración más detallada y pormenorizada, pero no por ello ha menguado la capacidad creativa del autor. La historia ha sido íntegramente dibujada de manera previa en forma de borrador. Se ha elaborado un minucioso diseño de personajes. La fotografía está siendo un recurso documental imprescindible, y el estilo gráfico, después de un variado escrutinio, se ha decantado nuevamente hacia el realismo. Pedagogía,

propaganda ideológica, indagación histórica, diálogo intergeneracional y experiencial, autobiografía y etnografía dialogarán entre sí a lo largo de las más de cien páginas previstas en este proyecto de cómic con el que se culmina –y se continúa- el proceso creativo investigador de Josep Avaria que ha orientado e inspirado en todo momento nuestra investigación.

2. Una aproximación a medida a la relación entre los cómics y la crítica social

## 2.1. El ecologismo de la revista *Slow Death*



Fig. 1. (Sheridan, y otros, 1970) *Slow Death Funnies #1*

En su presentación personal para el sitio web Reddit, el propio Turner escribía:

En 1970, una mezcla de mi amor por la política radical y el arte radical produjo la primera publicación de Last Gasp, -un cómic clandestino titulado *Slow Death Funnies*, creado a beneficio de un centro de ecología de Berkeley-. Cientos de comics del género iban a continuar, incluyendo *Zap Comix*, *Weirdo Comix* (editado por Robert Crumb), *Slow Death*, *Tales Of The Leather Nun*, *Amputee Love*, *Wimmen's Comix*, *Binky Brown Meets The Holy Virgin Mary*, *Horny Biker Sluts*, y muchos más ...<sup>1</sup>

Nuestro interés por esta publicación de cómics, para el presente estudio, reside en que la temática de la revista de Ron Turner giraba específicamente en torno al ecologismo, uno de los pilares estructurales ideológicos sobre los que hemos erigido la presente investigación.

El primer número fue el único que se tituló *Slow Death Funnies*, fue publicado en abril de 1970, (Sheridan y otros, 1970) en una tirada de veinte mil ejemplares (Fox, 2013).

La primera página de este primer número, está firmada por Mendes (Mendes, 1970, .pág. 2), es una irónica ilustración a página completa en donde se anuncia e incita la compra de semillas americanas, de bebé americano, de perro americano, de gato americano, de señorita, de tío en pelotas, de bailarina, de Pegasos (el caballo alado de la mitología griega) o de plantas americanas.

Sigue una historia de dos páginas titulada "Eco-Trip in Babylon" firmada por el artista Gary Grimshaw (Grimshaw, *Eco-Trip in Babylon*, 1970, págs. 3-4) que nos muestra cómo una empresa de Babylon –aludiendo a la Megalópolis materialista y capitalista- pretende lucrarse con productos que son beneficiosos para el medioambiente como por ejemplo cuando vemos la felicidad de una patriótica familia americana al comprar el último cacharro técnico de la empresa que asegura hacer el aire que respiran un 73% más limpio. O el maravilloso aditivo X-720-Z del que el astronauta Scott Crapenter nos explica sus bondades reductoras de la polución de nuestros vehículos particulares. En la última viñeta, una joven feliz y risueña con idílicos fondos montañosos protagoniza la escena, y

<sup>1</sup> Traducción del original: "In 1970, a co-mingling of my love of radical politics and radical art produced the first Last Gasp publication - an underground comic book entitled *Slow Death Funnies*, created as a benefit for a Berkeley ecology center. Hundreds of genre-defining comic books were soon to follow, including *Zap Comix*, *Weirdo Comix* (edited by Robert Crumb), *Slow Death*, *Tales Of The Leather Nun*, *Amputee Love*, *Wimmen's Comix*, *Binky Brown Meets The Holy Virgin Mary*, *Horny Biker Sluts*, and many more..." (Turner, I am Ron Turner, founder of Last Gasp. I have been publishing books and comics for 45 years. AMA!, 2015)

podemos leer la siguiente moraleja: “Si realmente quieres hacer algo para reequilibrar la balanza y la armonía entre todas las formas de vida de éste planeta, ¡derrumba Babylon, restriégale mierda por encima y devuélveselo a los indios!” (Grimshaw, 1970, pág. 4)



Fig. 2. (Grimshaw, abril, 1970, pág. 4) Slow Death Funnies #1

La historieta “The Burgie Patrol” de Dave Sheridan (Sheridan, *The Burgie Patrol*, 1970, págs. 5-6) es una historia de tres páginas en la que tres seres, que controlan los astros sentados en butacas voladoras, se dedican a hacer limpieza interespacial consistente en eliminar los “Burgies”. Un astro se les antoja un Burgie, descienden al planeta para comprobar si lo es y efectivamente, es uno de los peores, descubrimos que un Burgie es una megalópolis altamente contaminante. Los tres protagonistas se alejan del planeta y con su “spray galáctico limpiador de mierda y Burgie” hacen estallar el susudicho astro.

La ilustración a toda página de J. Osborne titulada “Children of the future?” (Osborne, 1970, pág. 8) muestra cómo en el futuro, los niños van con máscaras antipolución en un escenario catastrófico de ciudades vertedero destruidas, y cazan bestias mutantes.

La historia “It Grows”, de Greg Irons, (Irons, 1970, págs. 14-16) es un monólogo

ilustrado en el que el autor cuenta como en el planeta tierra está creciendo una amenaza representada por una gran bestia sucia y amorfa. Tiene interesantes reflexiones como:

Buscando la comodidad hemos creado un medioambiente tóxico que amenaza nuestra existencia.

Ciudadanos concienciados están empezando a emprender acciones para enfrentarse a esta situación. Sin embargo, haciéndolo, están volviéndose hacia la tecnología, el verdadero creador del monstruo que amenaza con destruirnos. Según ellos, si ella nos ha metido en éste lío, ella nos sacará.<sup>2</sup>

2 Traducción del original: “In seeking the “good life”, we have created a toxic, alien environment which threatens our very existence. Alert citizens are finally beginning to take stock of the situation. They are taking action... In doing this, however, they are turning to technology, the very creator of the monster which threatens to destroy us. After all, if he got us into this mess, he can jolly well get us out of it.” (Irons, 1970, pág. 15). Por la alusión a algunas de las temáticas abordadas en algunas de las propuestas originales presentadas en la presente tesis como son “Granada da qué pensar” (Avaria, 2010), “A nosotros...” (Avaria, A nosotros... 2010), “Prechambeau” (Avaria, 2012), “Playmóviles” (Avaria, Playmóviles, 2012) o “Yo ya no quiero comer más carne” (Avaria, ¡yo ya no quiero comer más carne! 2015), destacaremos las siguientes referencias bibliográficas que hemos englobado al final de la presente tesis con el título de Bibliografía sobre la crítica anti-industrial y anti-desarrollista: (Article11, 2014-2015, págs. 338-343) (Etcétera, Ciencia, técnica y tecnología, 1985, págs. 139-143) (Etcétera, Naturaleza y técnica. Técnica de la máquina social., 2004, págs. 511-517) (Etcétera, Tecnología. Producción de valor y reproducción social, 1985, págs. 144-147) (ludd, 2004, págs. 525-526) (Mandosio, 2000).





Fig. 3. (Irons, 1970, pág. 15). *Slow Death Funnies #1*

El texto hace alusión a las empresas que se aprovechan del negocio del ecologismo y de la gestión ambiental. Podemos ver en la imagen dibujada por *Irons* un cartel que informa que se hacen “aceites con contaminantes limpios”. Mientras que el texto dice: “[De esta forma] Las cosas continuarán degenerando.” Para proseguir en la siguiente viñeta: “Otros están planeando acabar con el problema de forma más directa”<sup>3</sup>.

Y en la imagen se muestra la misma empresa de aceites anteriormente mencionada hecha añicos después de una explosión.

En la siguiente viñeta vemos cómo el monólogo de *Irons* adopta un tono (auto) moralizante: “[Tenemos que] cambiar nuestros estilos de vida. Vivir la solución. ¿Qué estás haciendo tú?”<sup>4</sup>

El cómic termina con una ilustración a página completa -que es precisamente la de la portada de este primer número de la revista-

en la que el monstruo ya ha salido de la tierra, la está devorando y lo devorará todo a su paso, pues ya alarga la mano hacia la luna. El texto termina con la pregunta: “¿Llegará a consumir toda la vida el cáncer infeccioso de la civilización occidental?”<sup>5</sup>

En este primer número de *Slow Death* colaboran también Gilbert Shelton, F.Schrier, Rory Hayes, Jaxon, Kim Deitch, o Robert Crumb con su *Mr Natural*. Pero sólo hemos rescatado los cómics que hemos considerado más interesantes en relación con las propuestas artísticas originales de la presente tesis.

El segundo número, publicado en diciembre de 1970, presentó como elemento diferencial con respecto al primer número un cambio en el título, la palabra *Funnies* ya no figuraba. Además, sólo había un total de cuatro historias que se repartían las treinta y seis páginas de la publicación, clara diferencia con el primer número, donde

3 Traducción del original: “Others are planning on dealing with the problem more directly” (Irons, 1970, pág. 15). En los cómics de Josep Avaria titulados *A nosotros.. o Yo ya no quiero comer más carne* se plantea la cuestión de la acción directa para contrarestar determinadas situaciones consideradas injustas por los personajes protagonistas. Resaltaremos las siguientes referencias bibliográficas de entre la bibliografía específica sobre vegetarianismo, veganismo y liberación animal situada al final de nuestra investigación: (Cullman, Curry, Bannatyne, Carver, & Gallagher, 2011) (Front, 2001) (Pickering & Huemer, 2007) (V.V.A.A., Encendiendo la llama del ecologismo revolucionario, 2008) (Young, 2010)

4 Traducción del original (Irons, 1970, pág. 15) (Fig. 3) La cuestión de la adecuación entre la teoría y la práctica se puede ver representada claramente en el cómic “De ortigas y de agua” (Avaria, De ortigas y de agua, 2014), de Josep Avaria. Reflexiones como la planteada por Irons se ven reflejadas en los primeros cómics del doctorando, ya mencionados.

5 Traducción del original: “ Will the festering cancer of western civilization consume all life?”. (Irons, 1970, pág. 16). Respecto a crítica a la civilización occidental, nos gustaría remarcar las siguientes referencias de la sección de la bibliografía sobre la crítica anti-industrial y anti-desarrollista: (Estate F. , 1985, págs. 152-153) (Estate F. , 1985, págs. 154-162) (Watson, 2002)

había más variedad de artistas y de temáticas. En éste número, los cuatro cómics que lo componen son historias de ciencia ficción ambientadas en un futuro post-nuclear, como no encontramos réplica similar en las propuestas originales de cómics que presentamos en la presente tesis, no nos detendremos en ellas más que para explicarlas brevemente.



Fig. 4. (Jackson, Sheridan, Osborne, & Corben, diciembre, 1970) *Slow Death* #2

La primera está firmada por Dave Sheridan. “The sex evulsors of tecnicus” (Sheridan, *The sex evulsors of tecnicus*, 1970, págs. 3-10), cuenta cómo responde una tribu humana nudista a los androides Tecnicus, que aparecen en escena para violar a las mujeres. Éstas cumplen estéticamente los roles de belleza erótica hetero-patriarcales, son cuerpos hetero-normativamente “perfectos”. Por su parte, los androides son feas bestias antropomórficas. No nos detendremos en esta historieta, ni tampoco en la siguiente, de Jack Jackson (firmado *Jaxon*), titulada “The secret” (Jackson, 1970, págs. 11-18), narra “el secreto” que descubren unos astronautas al visitar un planeta en el que se asegura hubo presencia humana. Por su parte, Jim Osborne ambienta su historieta titulada “Routine” (Osborne J., 1970, págs. 19-24) en el año 2970 y Gore, pseudónimo de Richard Corben, en “How Howie made it in the real world” (Corben, 1970, págs. 25-32) relata cómo una pareja de humanos sufre en sus

carnes las consecuencias de la contaminación del “mundo real”.

La ciencia ficción fue un género recurrente en los siguientes números de la revista *Slow Death*. Tanto el tercer número (Turner, y otros, 1971) como el cuarto (Turner y otros, 1972) y el quinto (Turner, y otros, 1973), están compuestos por historias auto conclusivas de ciencia ficción relativamente largas, pues sólo se publican de cuatro a cinco historias por autor y por número. Muchos autores se repiten, como *Richard Corben*, *Greg Irons*, *Jaxon*, *George Metzger* y *Sheridan*. Por ser un género que no se ha tratado específicamente en las propuestas originales presentadas en nuestra investigación, desestimaremos el análisis de las obras que no tienen siquiera relación temática con los cómics propuestos por el doctorando.

En el número sexto, publicado en 1974, (Turner, Holmes, Dallas, Metzger, & Jackson, 1974) encontramos factores que lo diferencian de los números anteriores. El artista *Charles Dallas*, firma la historieta “Call of the wild” (Dallas, *Call of the wild*, 1974, págs. 3-9) en la que el protagonista llamado Ernie libera de las jaulas a numerosos animales que estaban cautivos en un Museo Natural. Esta historieta con la que empieza el sexto número de *Slow Death* es en sí misma una declaración de los principios ideológicos favorables a la liberación animal del autor.<sup>6</sup>

6 La cuestión de la liberación animal ha suscitado el interés del doctorando para la creación de al menos dos de las historietas que presentamos en esta tesis, tituladas *A nosotros...* y *¡Yo ya no quiero*

Cabe mencionar que en esta historieta los animales, además de escapar, asesinan como venganza a su cuidadora, una vieja odiosa llamada Miss Miller.



Fig. 5. (Turner y otros, 1974) *Slow Death* #6



Fig. 6. (Dallas, 1974, pág. 7) [Detalle] *Slow Death* #6

En este sexto número no se abandona el género de la ciencia ficción. Lo utiliza George Metzger en “The Long Sleep” (Metzger, 1974, págs. 11-18), o Rand Holmes en “Raw Meat” (Holmes, 1974, págs. 19-26) donde la cama en la que duerme plácidamente un personaje que considera a las mujeres como carne fresca se convierte en la boca de una bestia gigante que se lo come en cuestión de segundos. La moraleja de la historia, representada por una calavera parlante reza irónicamente: “Un hombre que trata a las mujeres como carne difícilmente puede quejarse si alguien le devuelve el cumplido”.<sup>7</sup> A pesar de este tipo de final, el punto de vista de la historieta no sólo es masculino, sino también machista, cosificando en todo momento el cuerpo de la mujer protagonista, que cumple, nuevamente, con todos los estereotipos de la erótica hetero-patriarcal.

El número siete de *Slow Death* (Stout y otros, 1976) es un número especial de historias verídicas de guerra abordado mediante un reivindicativo punto de vista antibelicista. Por primera vez, la publicación *Slow Death* incluirá historietas de ambientación histórica.

comer más carne!. Recomendamos la consulta de la selección bibliográfica que hemos elaborado al respecto del vegetarianismo, el veganismo y la liberación animal. Destacaremos las siguientes referencias: (Cotelo, 2013, págs. 0-260) (Lescure, y otros, 2012) (Román & Vilaplana, 2002) (Sabaté, 2005) (V.V.A.A., Manual para una dieta vegana, 2009)

<sup>7</sup> Traducción del original: “A man who treats women like “meat” can hardly complain if one finally return the compliment... heh, heh” (Holmes, 1974, págs. 26). El feminismo es uno de los cuatro pilares ideológicos que sustenta la estructuración de nuestro particular estado de la cuestión. Recomendamos consultar la relación bibliográfica feminista que hemos elaborado, destacaremos: (Baigorria, O. C., & Libre, A., 2006). (Borderías, C., Carrasco, C., & Torns, T., 2011) (Carrasco, C., Amoroso, M. I., Bosch, A., Fernández, H., & Moreno, N., 2003), entre otros.

Jaxon, (Jack Jackson) con su cómic “Nits make Lice” (Jackson, Nits Make Lice, 1976, págs. 3-11) narra una cruda historieta en la que cuenta el genocidio de la tribu Cheyenne de 1864<sup>8</sup>.



Fig. 7. (Stout, y otros, 1976-1977) Slow Death #7



Fig. 8. (Gebbie, pág. 32) [Detalle] Slow Death #7

Greg Irons, por su parte, participa con ilustraciones de invasores vikingos, piratas musulmanes, el capitán pirata Edward Teach alias Barbanegra y Anne Bonny y Mary Read, dos históricas mujeres piratas (Irons, 1976, págs. 12-15).

John Edgar ilustra en forma de cómic la historia verídica escrita por Ben Di Caprio sobre el armisticio de 1918, durante la primera Guerra Mundial (Edgar, 1976, págs. 16-19).

“Bonid Army” es una historia de Ben Di Caprio ilustrada por William York Wray (Di Caprio & York Wray, 1976, págs. 20-28). Narra los disturbios sociales de la que se conoció como La batalla de Washington de Julio de 1932.

Nos detendremos en la historia firmada por *Clothilde* pseudónimo utilizado por Melinda Gebbie (Gebbie, 1976, págs. 29-26).

Está inspirada en hechos reales, -como todas las demás de éste séptimo número-, y ambientada esta vez en Zimbabwe, donde la protagonista tendrá un trágico final después de un aparentemente inocente safari. Es muy significativa esta aportación de Gebbie por múltiples razones: por un lado, es la primera vez en siete números y seis años de publicación que participa una mujer en *Slow Death*. En la inmensa mayoría de los número de *Slow Death*, las mujeres siempre eran representadas por autores varones, bajo estereotipos de belleza que son eminentemente sexistas. La portada misma del número siete realizada por *William Stout* es un ejemplo de la manera sexista en que durante seis años y hasta la participación de Melinda Gebbie se representa a las mujeres en esta revista.

8 La cuestión del indigenismo ha sido abordada sobre todo en la historieta de Josep Avaria titulada *Playmobils*. Consultar la relación bibliográfica a propósito del indigenismo al final de la presente tesis, de entre las cuales destacaremos: (Clastres, Arqueología de la violencia. La guerra en las sociedades primitivas., 2009) (Clastres, Chronique des Indiens Guayaki, 1972) (Clastres, La société contre l'état, 1974) (Contraflujo, 1995, págs. 157-159) (Galeano, Las venas abiertas de América Latina, 2009) (Martell, 2015).

Ni cuando en el número anterior Rand Holmes dibuja “Raw Meat” (Holmes, 1974, págs. 19-26) queriendo hacer un cumplido a las mujeres criticando a quienes las consideran “un trozo de carne”, logra desembarazarse de los prejuicios sexistas que arrastra la revista y sus autores desde su creación, pues en ésta historia, sus personajes, especialmente la protagonista femenina, es heteronormativamente “perfecta”, con toda la violencia sexista que esto implica. La inmensa mayoría de las mujeres de *Slow Death* están representadas bajo estereotipos sexistas como el que vemos en la séptima portada de la revista o en el cómic de Holmes.

Además de lo mencionado, con su historia “Velma Gets it Ndebele”, Melinda Gebbie relaciona anti-belicismo con una crítica al colonialismo.

La aportación de Gebbie lo es también en un plano puramente formal y estético, ya que su dibujo, así como el uso del claroscuro, y de sus tramados, nunca ha sido visto entre las páginas de la revista. El juego narrativo de densas viñetas repletas de trazos y texturas hasta los extremos se aligera con viñetas que con líneas de contorno dibujan sencillamente la silueta de la protagonista.

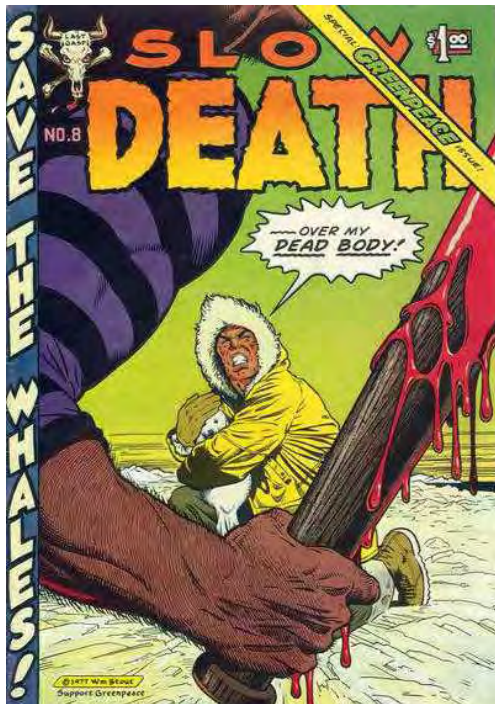


Fig. 9. (William, y otros, 1977) *Slow Death* #8

El siguiente es el número especial de Greenpeace (Williams y otros, 1977). En éste participan un elevado número de artistas y muchos de ellos participan por primera vez.

Llenan sus páginas las obras de William Stout, (Stout, 1977, págs. 18-19) quien también dibuja la portada, Greg Irons, que participa con una historieta contra la caza de ballenas, titulada “Honour & Glory Whaling” (Irons, Honour & Glory Whaling, 1977, págs. 3-10), Brenda Bernu, quien ilustra la página once, dedicada al tigre de bengala (Bernu, 1977, pág. 11), Michael J. Becker, que participa con una historieta sobre la caza de focas (Becker, 1977, págs. 12-17). Doug Hansen continúa tratando el tema de la caza de ballenas, con la particularidad de antropomorfizar los tres jabalíes protagonistas (Hansen, 1977, págs. 20-22), Michael T. Gilbert, realiza un cómic de una página en el que unos seres alienígenas juzgan los comportamientos destructivos de la especie

humana (Gilbert, 1977, pág. 23), Sam Wray participa con una historieta sobre el ave Cóndor, en peligro de extinción (Wray, 1977, págs. 24-25), Roger Brand realiza una historieta sobre la especie animal de los tuátaras (Brand, 1977, págs. 26-27), las mofetas son las protagonistas en el cómic de una página de Shelby Sampson (Sampson, 1977, pág. 28), continúa la cuestión de la caza de ballenas con el cómic de Dennis Ellefson (Ellefson, 1977, págs. 28-32), y cierra el número la historieta de Tim Boxell (Boxell, 1977, págs. 33-35), que apela a las responsabilidades que debemos adoptar de respeto hacia las demás especies animales, la contraportada es obra de Rand Holmes.



Fig. 10. (Holmes, Contraportada, 1977, pág. 36) Slow Death #8

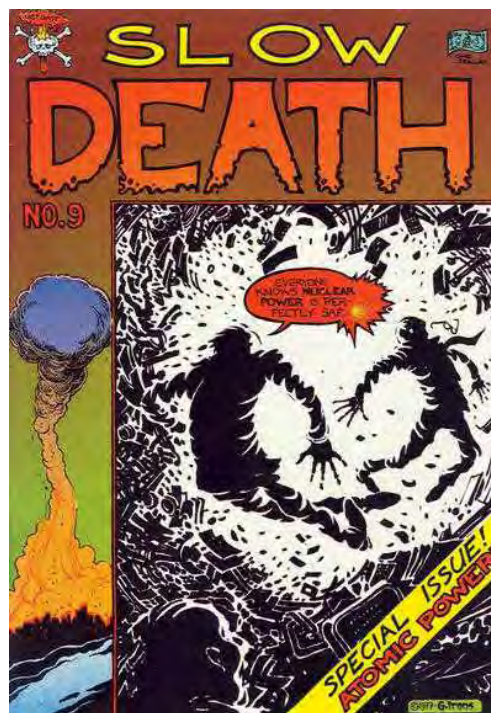


Fig. 11. (Boxell, McCarthy, Ellefson, Irons, & Becker, 1978) Slow Death #9

A partir del séptimo número, Ron Turner compone números monográficos abordados desde el punto de vista ecologista que le es característico.

Si en el séptimo número se abordaba una cuestión antibelicista, en el octavo se trata monotemáticamente la cuestión de la liberación animal<sup>9</sup>, desde el punto de vista de la defensa de especies en peligro de extinción o la cuestión de la caza ilegal, temáticas trabajadas como se sabe por la ONG Greenpeace, que fue fundada seis años antes de la publicación de este octavo número de *Slow Death*.

El noveno número está dedicado también monotemáticamente a la crítica de la energía nuclear (Turner, y otros, 1978)<sup>10</sup>.

En él, participan nuevamente los artistas Greg Irons (Irons, *Our friend Mr. Atom*, 1978, págs. 1-6), Michel J. Becker (Becker, *Faustus II*, 1978, págs. 12-14), Dennis Ellefson (Ellefson, *Beyond the wall*, 1978, págs. 14-18), y Tim Boxell (Boxell, *Close encounters with a blurred mind*, 1978, págs. 24-27), Errol McCarthy (McCarthy, 1978, págs. 19-23) debuta por primera vez en la revista. Son menos de la mitad de artistas que participaron en el número anterior. Ron Turner utiliza pocos artistas e historias relativamente largas, aunque independientes y, eso siempre, auto-conclusivas, como hizo en los números dos, tres, cuatro y cinco.

9 Otros títulos destacables referenciados en la bibliografía serían: (Coronado, 2011) (Mann, 2009) (V.V.A.A., *Contra todo pronóstico*, 2009) (V.V.A.A., *Liberación Animal. Más que palabras.*, 2010,) (V.V.A.A., *R-209 Habla el Frente de Liberación Animal*, 2009)

10 Destacaremos las siguientes referencias bibliográficas críticas con la energía nuclear: (Belbéoch R. , 2011) (Belbéoch & Belbéoch, 1998) (Ludd L. A., 2012) (Rodríguez Farré & López Arnal, 2011).



Fig. 12. (Irons, Our friend Mr. Atom, 1978, pág. 2) Slow Death #9

El número diez (Irons, Abbey, Vince, Di Caprio, & Greenwood, 1979) trata monográficamente la cuestión de la enfermedad del cáncer. Greg Irons participa nuevamente en éste número. Él hizo, como hizo muchas veces en otros números, la portada, pero también dibujó los cómics "Murder Inc" (Irons, Murder Inc, 1979, págs. 3-8), "Corporate Cancer" (Irons, Corporate Cancer, 1979, págs. 9-13), "Darnold's Dilemma" (Irons, Darnold's Dilema, 1979, págs. 14-17) y "Case History of Gregor Purpleass Baboon" (Irons, Case History of Gregor Purpleass Baboon, 1979, págs. 18-21), también es el responsable de una parodia recortable sobre paquetes de tabaco que conforma la

contraportada de esta edición, e ilustró la historia de una página de Janet Abbey titulada "The Ladies From Luminous" (Greg & Abbey, 1979, pág. 38). También participaron Tim Boxell (Boxell, Perfectly safe, 1979, págs. 47-50) y Dennis Ellefson (Ellefson, To kill a king, 1979, págs. 22-23), Guy Colwell (Colwell, Herpes is a virus, 1979, págs. 24-31) y Vung Tau Vince (Vince, 1979, págs. 39-46). Warren Greenwood ilustró "The Asbestos Worders' Revenge!" (Greenwood & Di Caprio, 1979, págs. 33-37) escrita por George DiCaprio.

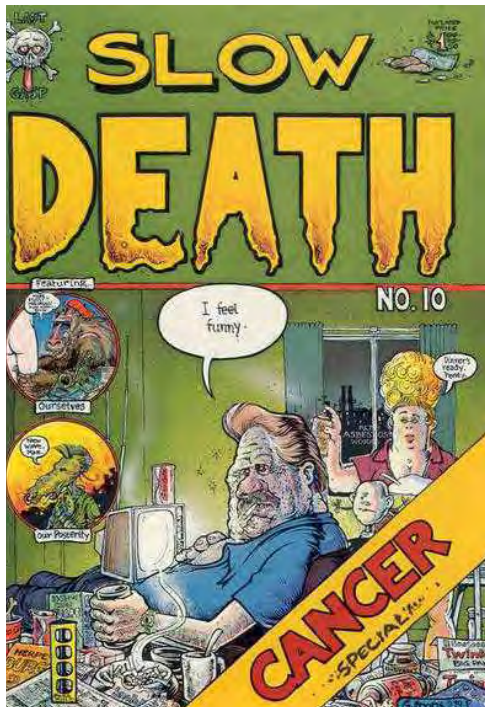


Fig. 13. (Colwell, y otros, 1979) Slow Death #10

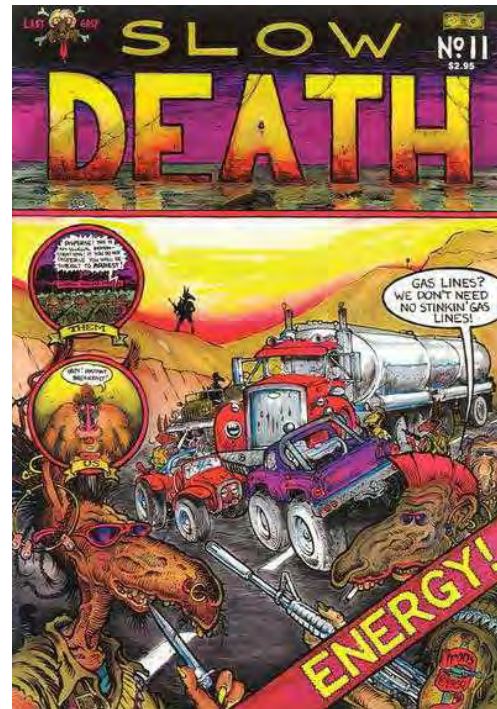


Fig. 14. (Mitchell, y otros, 1992) Slow Death #11

El último número de *Slow Death*, el undécimo (Irons, y otros, 1992), tardó tres años en aparecer. Es el mayor lapso de tiempo que hubo entre número y número, y fue también temático dedicado a la cuestión de la energía. Rompiendo con lo esperado, como era ya habitual en la publicación de Turner, participaron numerosos artistas.

Destacaremos la participación de Alan Moore y Bryan Talbot con la historieta "Cold Snap" (Moore & Talbot, 1992, págs. 5-8), una historia protagonizada por dinosaurios. Greg Irons no faltó, por supuesto, en portada, con colores de Mary Kay Mitchell, y en más de una historia: Una sin título con su personaje Darnold Duck (Irons, Darnold Duck, 1992, págs. 13-16) como protagonista y otra nuevamente sin título protagonizada por su personaje *Gregor Baboon* (Irons, Gregor Baboon, 1992, págs. 37-44), con la que se cierra a todo color la revista. También hay obras de Peter Sinclair (Sinclair, 1992, págs. 9-12), Graham Manley (Manley, 1992, págs. 17-20), R. Waldmire (Waldmire, 1992, pág. 22), John Edgar (Edgar, The Big Catch, 1992, págs. 23-25), Warren Greenwood (Greenwood, Overture to Armageddon, 1981, págs. 26-31) y Wally Wood (Wood, 1992, págs. 32-36).

*Slow death* es claramente una influencia directa para la presente investigación por la constante inquietud ecologista expresada de un modo u otro a lo largo de los once números de la revista.



Es una revista que no sigue esquemas editoriales fijos sino que se adapta según los intereses del momento y la voluntad de su editor.

Nos interesa especialmente la voluntad de Turner de hacer una revista de cómics dedicada a la difusión de estas ideas que suponen uno de los pilares en base a los cuales hemos edificado la presente investigación. Vemos cómo varía la estructura editorial casi de un número a otro, de hecho, varió hasta el título del primer número al segundo, pero lo que no cambia es la voluntad de Turner de difundir la ecología mediante el cómic underground del momento.

Es una revista antológica que aglutina diferentes artistas, pero éstos no participan de la dirección ni de la propiedad de la revista, sí son propietarios de sus obras, pero sólo de eso. Son artistas que subordinan su creación a una premisa que, por restrictiva, afina la dirección ideológica de la publicación.

Los tanteos y juegos de Turner con la estructura editorial no revelan más que caprichos -como por ejemplo, que del segundo al quinto la ciencia ficción sea la protagonista y después se abandone esta línea genérica en favor de números monográficos y monotemáticos- pero, en todo caso, no merman el objetivo principal, la difusión del ecologismo.

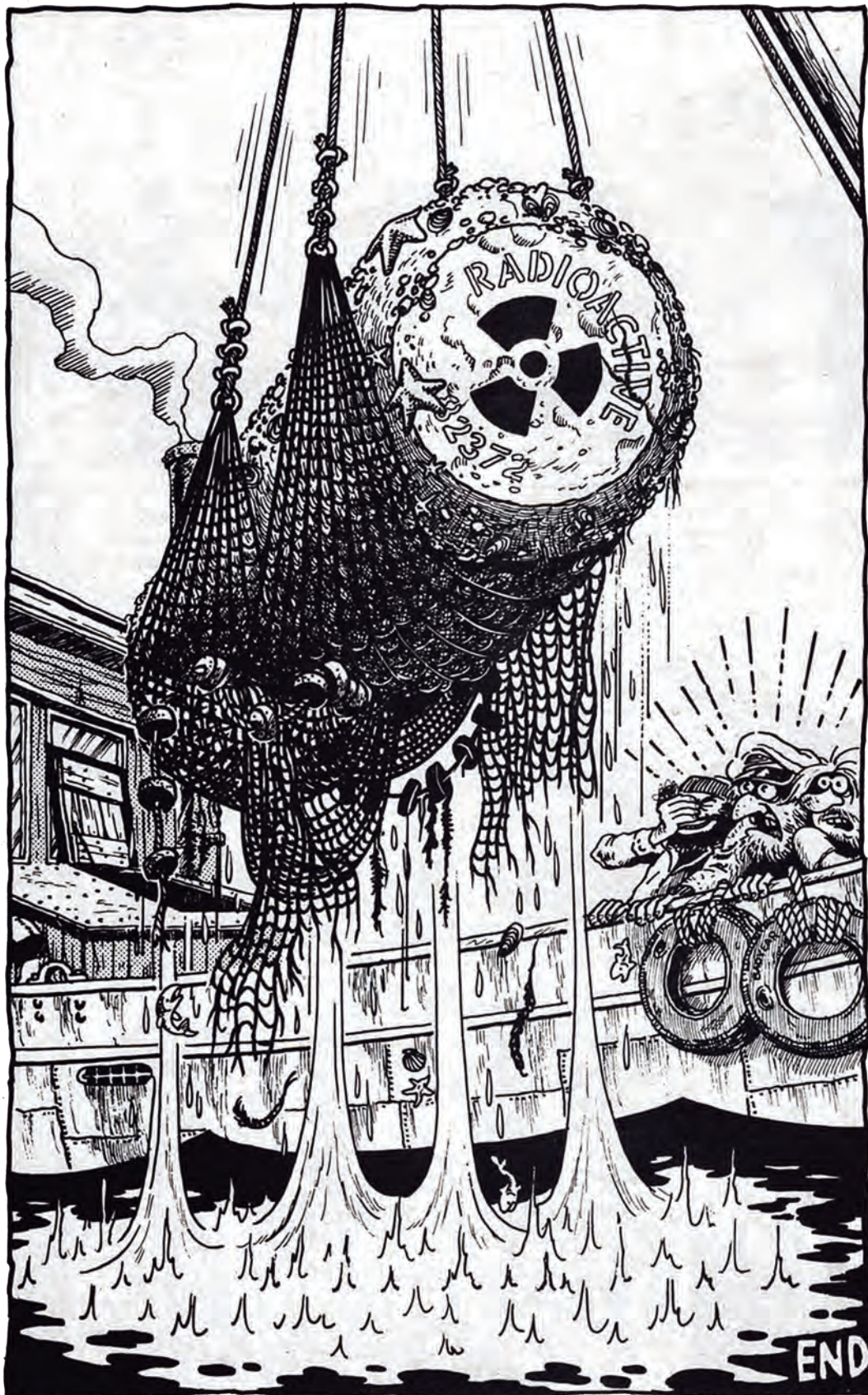


Fig. 15. (Edgar, The Big Catch, 1992, pág. 25) Slow Death #11

## 2.2. El anarquismo de Anarchy Comics.

### 2.2.1. Anarchy Comics nº1.

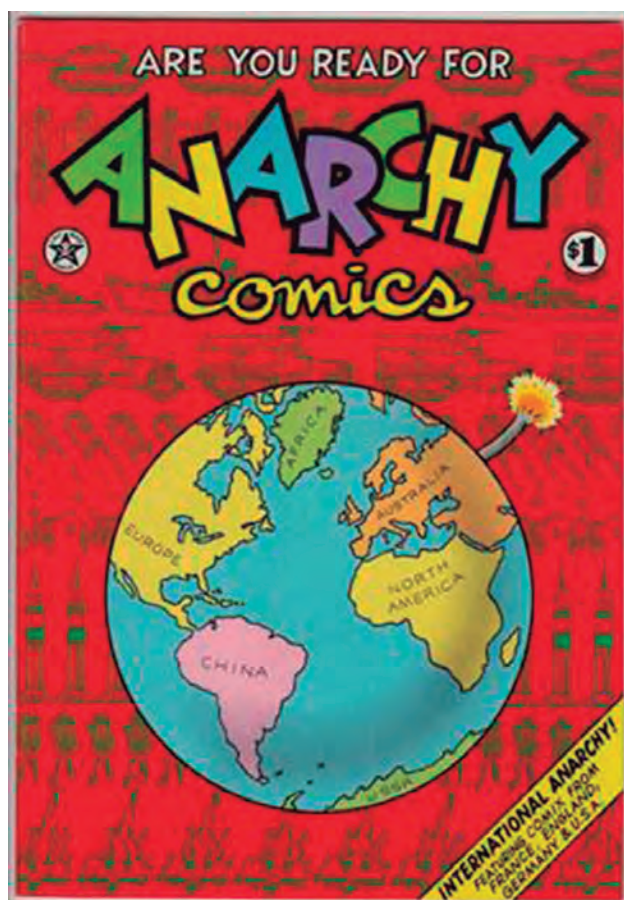


Fig. 16. Anarchy Comics #1 (Kinney, y otros, 1978, pág. Portada.)

Analizaremos con detenimiento esta serie empezando por el primer número, publicado por primera vez en 1978.

En la primera página podemos ver un sarcástico Lenin presentando la revista, anticipando con un lenguaje informal el tono humorístico de la publicación.<sup>11</sup>

Inaugura éste primer número una historieta titulada "Too Real" (Kinney, y otros, 1978, págs. 3-7) firmada por el propio Jay Kinney, editor de la revista. En ella, utiliza diversas técnicas de collage y fotomontaje, de texto e imágenes, que toma de cómics y revistas clásicas, en general ambientadas en los años veinte norteamericanos, para contar la historia de la vida de "Joe normal" y su mujer Jane. En tono satírico y burlesco, el autor tergiversa el texto, reemplaza los bocadillos, sin preocuparse en general de esconder dicho procedimiento. Podemos ver reflejada la estética punk en el hecho de cortar y pegar frases, con texto o

imágenes. Si la técnica utilizada fue ya reivindicada por sus precedentes europeos situacionistas<sup>12</sup>, entre otros<sup>13</sup>, el tema que trata la historieta, la crítica de la vida cotidiana<sup>14</sup>, va en perfecta consonancia y es coherente con la utilización de la mencionada técnica, además está íntimamente relacionada con la producción original de cómics de Josep Avaria Avaria para la presente investigación.

Respecto a la mencionada historieta, el propio Jay Kinney escribirá, en la detallada introducción a la Colección Completa de Anarchy Comics, publicada por PM Press en

11 (Kinney, y otros, 1978, pág. 1) (...) Let's talk about "The State" for a second. I mean, I merely want to take it over. These anarchists want to abolish it! Can you believe it? I never heard of anything so absurd in my life! I mean, take our government... Please!". Traducción del original: "(...) Pero hablemos de "El Estado" un segundo. Quiero decir, yo simplemente quiero apoderarme de él. ¡Ésos anarquistas quieren abolirlo! ¿podéis creerlo? ¡No he oído nada tan absurdo en mi vida! Quiero decir, coger nuestro gobierno y... ¡Por favor!".

12 Consultar el libretto "Mode d'emploi du détournement" (Debord & Wolman, 2005) y más referencias al respecto en bibliografía.

13 El Colectivo Air Pirates Funnies podría ser el antecedente norteamericano de la apropiación y la malversación de personajes de cómic comerciales. (London, Hallgren, O'Neill, & Flenniken, 1971).

14 Ver el libro "Textos Situacionistas. Crítica de la vida cotidiana" (Situacionistas, 1973) así como otras referencias en la bibliografía específica sobre situacionismo.

2012, lo siguiente,<sup>15</sup> confirmando por tanto nuestra suposición:

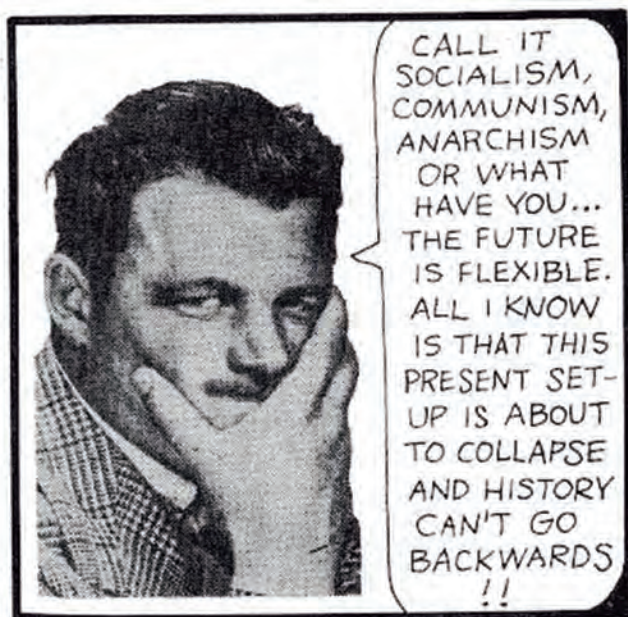


Fig. 17. Anarchy Comics #1 (Kinney, y otros, 1978, pág. 7.). Traducción del original: "Llámalo socialismo, comunismo, anarquismo o como quieras... el futuro es flexible. Todo lo que sé es que el destino actual nos lleva al colapso y que la historia no puede ir hacia atrás."

historieta "This Modern World", que apareció en Processed World en 1986, sea un homenaje virtual a "Too Real". (Kinney, y otros, 2012, pág. 12)

La siguiente historieta es "Nestor Makhno"<sup>16</sup> de Spain Rodríguez.

En esta historieta, Spain rinde homenaje al ucraniano Nestor Makhno, destacado personaje de la llamada makhnovtchina, o ejército negro anarquista anti-bolchevique de 1917.<sup>17</sup> Con este trabajo el autor inaugura la que será, junto con la vertiente satírica, el otro género mayoritario de los cómics que conforman la revista Anarchy Comics, las historietas de ambientación histórica.

15 Traducción del original en la Introducción de Anarchy Comics: The complete Collection: "I'd been soaking up the Works of the Situationists, a brilliant bunch of French ultraleftists from the '60s who sometimes grabbed mainstream comic book stories and rewrote the narrative and balloons to suit their own ironically subversive purposes. I took this approach one step further, by constructing a five-page story out of advertising clip art and old '40s and '50s magazines ads. The result, titled "Too Real", also had a dollop of punk collage graphics. Perhaps the most notable unintended consequence of the strip was its influence on local fledling cartoonist Tom Tomorrow, whose initial "This Modern World" ran in Processed World in 1986 as a virtual homage to "Too Real". (Kinney, y otros, 2012, pág. 12)

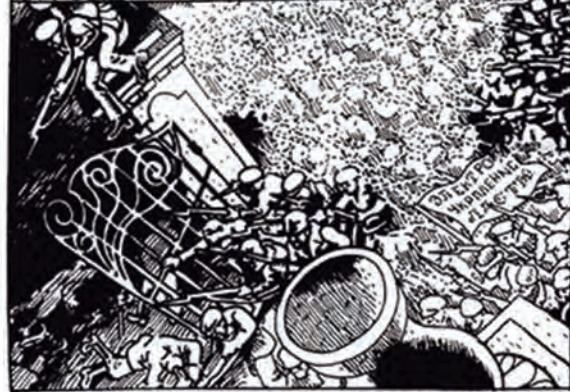
16 "Nestor Makhno" de Spain Rodriguez fue previamente publicada en 1976 en el periódico de tirada reducida TRA (Toward Revolutionary Art). En Anarchy Comics #1: (Kinney, y otros, 1978, pág. 8 y 9.)

17 Consultar Historia del Movimiento Makhnovista (1918-1921) (Archinov, 2008).

Me empapé de los trabajos de los situacionistas, un puñado de franceses brillantes ultra-izquierdistas de los años sesenta quienes a veces cogían historias provenientes de los cómics corrientes y re-escribían la narrativa y los bocadillos para adaptarlos a sus propios temas subversivos e irónicos. Llevé estas experiencias un escalón más lejos, y construí una historia de cinco páginas utilizando fragmentos de anuncios de revistas de los años cuarenta y cincuenta.

El resultado, titulado "Too Real", también tuvo una pizca del grafismo y el collage típico del punk. Pudiera ser que [esta obra] influyera, accidentalmente, en un dibujante de cómics local llamado Tom Tomorrow, quien, en su primera

# NESTOR MAKHNO



THE OCTOBER REVOLUTION OF 1917 GAVE EXPRESSION TO FORCES, LONG PENT UP IN RUSSIA OTHER THAN THE BOLSHEVIKS. IN THAT PART OF THE UKRAINE,



CEDED BY THE BREST-LITOVSK TREATY, THE NABAT CONFEDERATION DECLARED ITS SELF-DETERMINATION AND DIVIDED THE LANDED ESTATES AMONG THE PEASANTS



ASSEMBLING A GUERRILLA ARMY, NESTOR MAKHNO, HARASSED GERMAN BACKED LAND OWNERS, OFTEN USING ENEMY DISGUISES TO FIRST OBTAIN THEIR HOSPITALITY



FINALLY A GERMAN DIVISION SENT TO SUBDUE HIM WENT DOWN TO DEFEAT. HE THEN SWEEP NORTH REPLACING BOLSHEVIK COMMISSARS WITH LIBERTARIAN COMMUNES

APPEARED ORIGINALLY IN TPA 1976 © SPAIN 1976

Fig. 18. Anarchy Comics #1(Kinney, y otros, 1978, pág. 8)

Continúa una historieta de una página y vuelve a estar dibujada por Jay Kinney, titulada "Smarmy comics. Fascism, the power of finance capital itself" (Kinney, y otros, 1978, pág. 10). Esta historieta de Kinney representa diversas reflexiones y digresiones dialécticas ilustradas por el autor. Cabe destacar el interés de Kinney por el potencial expresivo del estilo gráfico, una inquietud que se ve reflejada en los dos primeros cómics que propone para este primer número de la revista. Si en *Too Real*, Jay Kinney, se apropiaba y versionaba personajes de cómic de los años cuarenta y cincuenta estadounidenses, utilizando, como hemos visto, técnicas como el collage o el fotomontaje, en la historieta *Smarmy comics. Fascism, the power of finance capital itself*, formada por cuatro bandas horizontales, cada banda está dibujada con un estilo gráfico diferente, que se va perfeccionando en cuanto a realismo o ilusionismo se refiere a medida que avanza la historieta. La última viñeta funciona como metáfora visual que resume el discurso mantenido en los bocadillos en los que vemos como el autor y personaje del cómic consigue "romper una tortilla para hacer un huevo".



Fig. 19. (Kinney, y otros, 1978, pág. 10. Viñeta 1.)



Fig. 20. (Kinney, y otros, 1978, pág. 10. Viñeta 16.)

La siguiente historia titulada "The Quilting Bee" (Kinney, y otros, 1978, págs. 11-14) está firmada por Melinda Gebbie, la autora feminista y activista en el colectivo político y editorial estadounidense "Wimmen's Comix", con el que publicó sus cómics desde el tercer número al séptimo, publicó su primera historieta en *Anarchy Comics* un año después de su primer álbum en solitario, titulado "Fresca Zizis." (Gebbie, *Fresca Zizis*, 1977) En la primera página de *The Quilting Bee* observamos primeramente el afán ornamental y el *horror vacui* del arte de Gebbie que se permite poner referencias gráficas a su obra *Fresca Zizis* reproduciendo, arriba a la derecha, máscaras que nos recuerdan a su reciente obra en solitario. En una primera viñeta que no deja espacio

en blanco, la autora reflexiona que “ahora se debe reevaluar el último bastión de la dominación masculina, el estado”<sup>18</sup>. Efectivamente, la visión anarco-feminista atravesará transversalmente el cómic de una autora que afirma que “debemos ser revolucionarias individuales cooperando entre nosotras para derrotar a todos los jefes”.<sup>19</sup> En el cómic, la profesora Estelle Dufy-Spinster (Spinster se puede traducir como Solterona), especializada en la Grecia clásica, que enseña en una escuela de hombres de New Jersey, decide cambiar su vida afirmando que está “enferma del rancio orgullo masculino”<sup>20</sup> y conoce a tres mujeres, entre galerías de arte, la calle y los bares que, hartas de la violencia de los hombres, deciden cometer un atentado que cuesta la vida de trescientas veintidós personas,<sup>21</sup> pues explota la tarta gigante de donde debía salir una mujer realizando un estriptis. Dicha acción les cuesta la cárcel a algunas de ellas, y quienes siguen libres, haciéndose pasar por miembros de una cooperativa de mujeres poetas llamada, como el título del cómic, “The Quilting Bee”<sup>22</sup>, las visitan en el centro penitenciario de mujeres, donde las presas confabulan y maldicen; una de ellas se queja rabiosa que su marido le pegaba cuando volvía a casa<sup>23</sup>.

Jay Kinney recuerda esta primera aportación de Melinda Gebbie: “Melinda Gebbie, otra dibujante de cómics amiga y simpatizante con el anarquismo creó un cuento anarco-feminista, “The Quilting Bee”, una rica, detallada y furiosa meditación sobre el intento de la mujer de romper el status quo<sup>24</sup>”

Sin detenernos en juicios de valor al respecto de la explosión que sucede en la historieta y, recordando que se trata, ante todo, de una obra de ficción que pretende remover conciencias, este cómic manifiesta una voluntad provocativa y a la vez reflexiva. Estas viñetas de Gebbie evocan sus propias palabras, pronunciadas muchos años después en una entrevista al respecto del feminismo, donde reflexiona de forma autocrítica sobre el movimiento feminista de los años 70 en San Francisco.<sup>25</sup>

18 Traducción del original: “It must now be brought to reevaluate the ultimate stronghold of male domination, the state.”. (Kinney, y otros, 1978, pág. 11)

19 Traducción del original: “We must be individual revolutionaries cooperating down with all bosses!” (Kinney, y otros, 1978, pág. 11)

20 Traducción del original “I’m sick of stale male pride!” (Kinney, y otros, 1978, pág. 11)

21 Traducción del original: “Three Hundred and twenty seven die un knights of Galileo Cake Blast” (Kinney, y otros, 1978, pág. 13)

22 Traducido sería algo parecido a “La abeja que acolcha”.

23 Traducción del original: “Hell-Why should!?! My ol’man’ll jus’ beat me up when I get home!” (Kinney, y otros, 1978, pág. 14)

24 Traducción del original, en la Introducción de Anarchy Comics: The Complete Collection: “Melinda Gebbie, another cartoonist friend who was sympathetic to anarchism, created an anarcho-feminist yarn, “The Quilting Bee”, which was a richly detailed and furious meditation on women trying to bust out the status quo.” (Kinney, y otros, 2012, págs. 12-13)

25 “(...) The male gay guys would be handing out pamphlets only to other men; lesbian feminist be handing out pamphlets only to other women and a ridiculous kind of standoff between the sexes which was based on what mean to be personal liberation” Traducción del original: En esta cita, Melinda Gebbie explica cómo, absurdamente, el movimiento gay y el de lesbianas estaban enfrentados reproduciendo los esquemas de enfrentamiento entre sexos que, en teoría, criticaban. (Gebbie, 2013).



Fig. 21. (Kinney, y otros, 1978, pág. 11)



La siguiente historia es nuevamente de Spain Rodríguez, se titula "Blood and Sky" (Kinney, y otros, 1978, págs. 15-21), y está ambientada en la Guerra Civil Española. Con una extensión de seis páginas, la historieta está narrada en primera persona por un piloto de avión procedente de las brigadas internacionales que observa y nos cuenta su punto de vista de lo que sucedió en España en aquellos años.



Fig. 22. La viñeta de la izquierda retrata a Buenaventura Durruti. La de la derecha, la resistencia antifascista en Madrid. "Blood and Sky" de Spain Rodríguez. (Kinney, y otros, 1978, pág. 17. [Detalle])

Utilizando como narrador un brigadista extranjero, esta obra de Rodríguez es un claro guiño a "Homenaje a Cataluña", la novela de George Orwell, publicada por primera vez en 1938<sup>26</sup>.

En "Blood and Sky" Rodríguez aborda sucesos históricos acontecidos en la Guerra Civil española y retrata inevitablemente algunos de sus personajes destacables, como

26 Hemos consultado una edición en catalán de la obra. (Orwell, 1996)

es el caso de Buenaventura Durruti. Sucesos como los de Mayo del 37 también están representados en el cómic, cuando el Gobierno de la Generalitat quiso tomar el edificio de Telefónica, controlado por la CNT-FAI, hecho que implicó una defensa por parte de los anarquistas y, por tanto, una guerra interna entre los miembros de un mismo bando.<sup>27</sup>

La siguiente historia es obra de Gilbert Shelton, y se titula “Gilbert Shelton’s Advanced International Motoring Tips” (Kinney, y otros, 1978, pág. 22).



Fig. 23. Gilbert Shelton’s “Advanced International Motoring Tips” (Kinney, y otros, 1978, pág. 22. [Detalle])

Es una historia de una sola página llena del humor sarcástico propio de Shelton quien imagina unas “Zonas Libres” (Free Zones) en donde no hay leyes, y, paradójica y sarcásticamente, están “permitidas por la ley”. Se puede entrar, como propone el cómic, circulando con el coche, y podemos ver un cartel que avisa que se está entrando en la zona sin ley. Los bandidos utilizan también estas zonas libres y cuando se tiene un accidente de tráfico, Shelton propone tomarse tranquilamente unos refrigerios para hacer más amena la espera.

El propio Jay Kinney reconocerá, a propósito de esta colaboración de Shelton lo siguiente: “Me decepcioné cuando [Gilbert Shelton] propuso una de sus series ocasionales, “Advanced

International Motoring Tips”. (...) Se aproximaba vagamente, pero solo vagamente. [A los propósitos ideológicos de la revista]”<sup>28</sup>

La siguiente historia, firmada por Épistolier & Volny, (Yves Frémion y François Dupuy) trata sobre la conocida rebelión de Kronstadt, en la isla rusa de Kotlin. Fue una rebelión de los soviets de Kronstadt contra el bolchevismo y aplastada fatalmente bajo las órdenes de León Trotsky. Es la segunda historieta que trata este tema en la revista.<sup>29</sup>

Narra sin tapujos la espantosa represión que sufrieron los sublevados y sus familias.

Expone, además, el decisivo papel represor que tuvo la figura de León Trotsky, -ayudado por Kamenev, puntualiza el texto de la viñeta- fundador y líder de la Armada Roja

27 Véanse las siguientes referencias. (Gallego, 2007) (Amorós, 2015)(García, Piotrowski, & Rosés, 2006) (Guillamón, 2007) (Lezcano, 2016)

28 Traducción del original: “I was disappointed when he turned in a installment of his occasional series of “Advanced International Motoring Tips” which envisioned an alternate highway system of “free routes” where no laws applied to risk-taking motorists. It was vaguely in the ballpark, but only vaguely.” (Kinney, y otros, 2012, pág. 13)

29 Véanse las referencias al respecto de la rebelión de Kronstadt en la bibliografía al final de este estudio. (Archinov, 2008) (Volin, 2016) (Taibo, 2017) (Berkman, 2013) (Avrich, 2006)

y por tanto responsable de la represión del pueblo de Kronstadt.

La historieta termina narrando el final de los acontecimientos y la caída de Kronstadt el 17 de Marzo de 1921. Explica cómo, de forma hipócrita, la armada rusa encabezada por Trotsky y Zinoviev, el día siguiente, 18 de Marzo de 1921, coincidiendo con el aniversario de la Comuna de París, se manifestaron alabando la memoria de Thiers y Gallifet, asesinos de los comuneros parisinos.



Fig.24. Escenas de la represión bolchevique liderada por Trotsky sobre los soviets de Kronstadt. En "Kronstadt", de Épistolier & Volny. (Kinney, y otros, 1978, pág. 24. [Detalle])

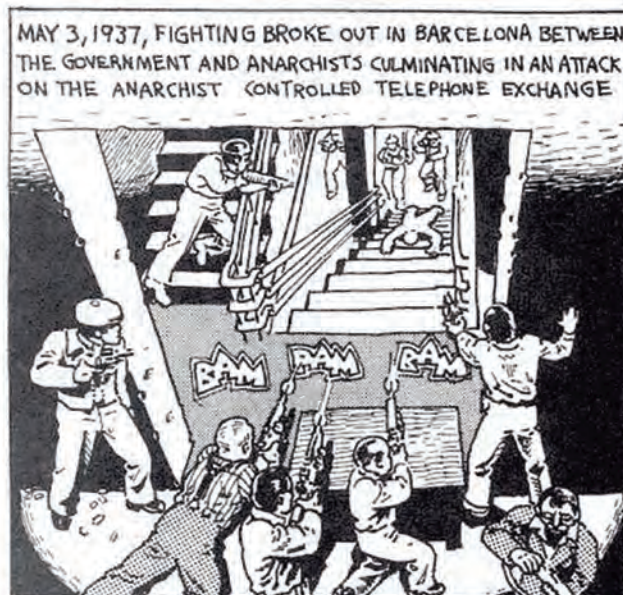


Fig. 25. "Blood and Sky" de Spain Rodríguez. (Kinney, y otros, 1978, pág. 20. [Detalle])

Este cómic es el tercero que se suma a los cómics de ambientación histórica propuestos por Spain Rodríguez para este número. Narra y deja constancia de la traición de los comunistas a los anarquistas o comunistas libertarios detallando la represión de la Armada Roja en aquel episodio de la historia. Se suma así a las críticas libertarias al comunismo autoritario, cuestión que trata también Spain en sus dos cómics anteriormente mencionados y aporta por tanto riqueza temática y argumental profundizando en las raíces históricas de la enemistad entre comunistas autoritarios y libertarios.

El cómic de Yves Frémion y François Dupuy fue anteriormente publicado en el número 29 de la revista francesa *L'Écho des Savanes*, en 1977.

Sigue una historieta titulada “What’s the Difference” (Kinney, y otros, 1978, pág. 27), obra de J.R. Burnham, que reflexiona rápidamente sobre nuestros hábitos de vida y de consumo que “envenenan el mundo” y critica el control represivo de la sociedad militarizada.



Fig. 26. “What’s the Difference” de J.R. Burnham. (Kinney, y otros, 1978, pág. 27)

El propio Jay Kinney, reconocerá años más tarde que era una historieta confusa:

Las dos páginas extrañas en este número provienen de artistas a los que yo mismo solicité su colaboración, pero que tenían una atenuada relación con el anarquismo, en el mejor de los casos. Una fue la historieta de una página de Gilbert Shelton. (...) También le propuse a un joven artista local, llamado John Burnham, que hiciera una historia de una página, básicamente porque sentí que era un artista dotado que merecía verlo impreso. ¡Ay! Sus tres tiras cómicas “What’s the Difference?” estaban demasiado telegrafiadas de una viñeta a otra y rozaba lo incoherente. Me sentí obligado a incluirla en la revista, pero supuse que nuestros lectores se sentirían tan

desconcertados como yo lo estuve.<sup>30</sup>

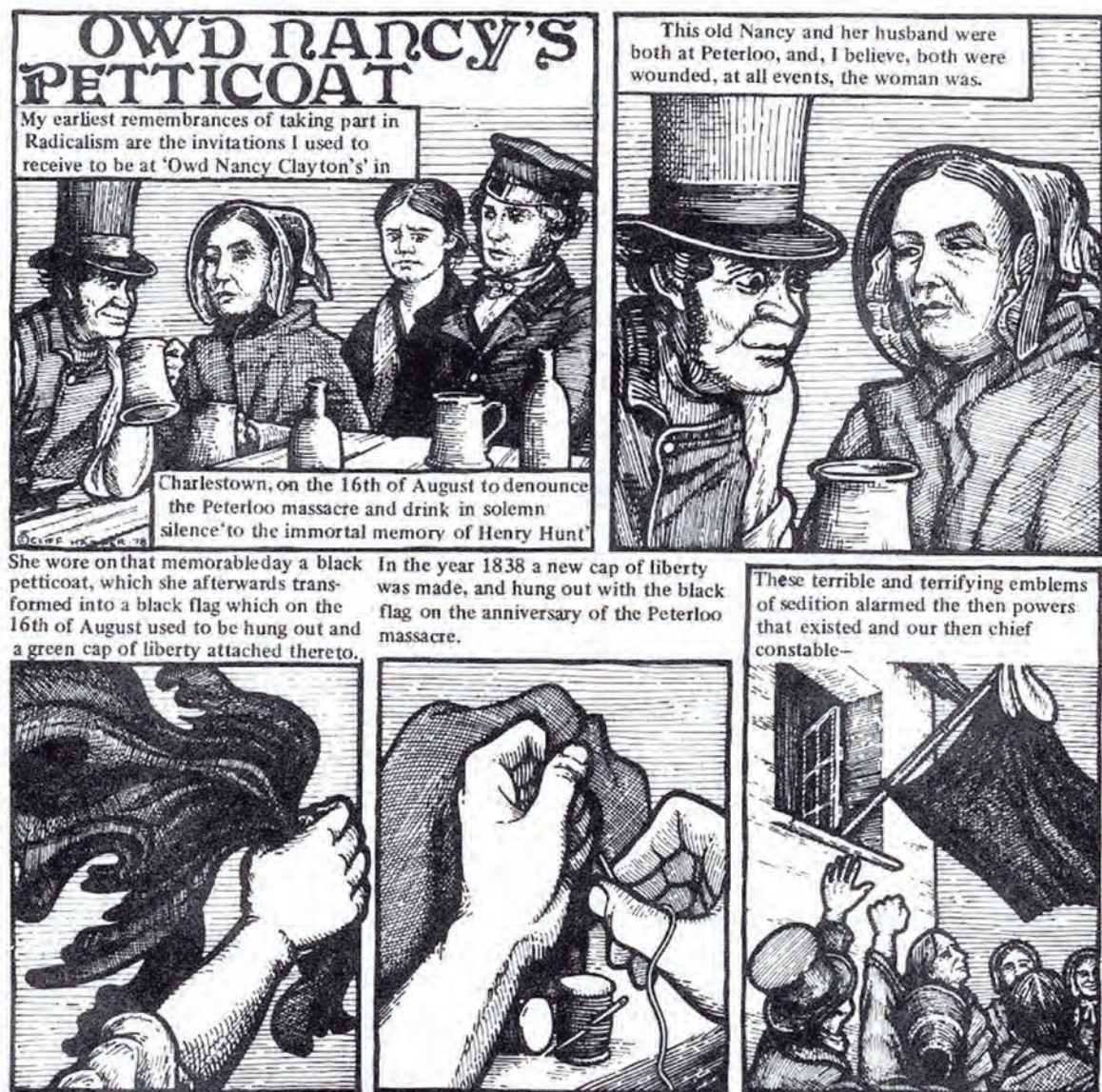


Fig. 27. "Owd Nancy's Petticoat" de Clifford Harper. (Kinney, y otros, 1978, pág. 28. [Detalle])

En "Owd Nancy's Petticoat", (Kinney, y otros, 1978, págs. 28-29) Clifford Harper nos propone otra historieta de ambientación histórica, esta vez situada en la Inglaterra de 1838 donde narra la historia del recuerdo de la Masacre de Peterloo,<sup>31</sup> recordando

30 Traducción del original: "The two odd-duck pages in the issue came from artists I had solicited, but whose relationship to anarchism was attenuated at best. I'd sought a one-pager from Gilbert Shelton. (...) I'd also asked a Young local cartoonist, John Burnham, for a one-pager, largely because I felt he was a gifted artista who deserved to see print. Alas, his three-panel strip "What's the Difference?" was too telegraphed from panel to panel and bordered on the incoherent. I felt obliged to run it, but I suspected that our readers would be as mystified by it as I was." (Kinney, y otros, 2012, pág. 13)

31 Ocurrió en St. Peter's Field, en Mánchester (Inglaterra, el 16 de agosto de 1819). La caballería cargó contra una multitud de 60.000 a 80.000 personas reunidas en una manifestación para solicitar la reforma de la representación parlamentaria. Proponemos la siguiente bibliografía al respecto: (Hernon, 2006) (Marlow, 1969) (Read, 1958) (Reid, 1989) (Walmsley, 1969)

personajes como Henry Hunt<sup>32</sup> y haciendo especial referencia a la enagua negra que se enarboló como bandera negra, símbolo anarquista por antonomasia, durante los trágicos acontecimientos que son un dramático episodio en la historia del movimiento obrero británico.

Su autor, el británico artista anarquista Clifford Harper, utiliza, como es habitual en su obra, un estilo gráfico que emula la estética del grabado.

La siguiente página está formada por cuatro tiras cómicas firmadas por pseudónimos como B. Dohn, M. Tsetung, Spud Silber y Aristotelian, pero la integridad de la página está realizada y firmada también por el editor de la revista, Jay Kinney, quien presenta una historieta estructuralmente muy similar a la titulada *Smarmy Comics*, de la página diez, una historia en clave satírica que presenta una variedad estilística que varía gradualmente en dirección vertical, cada tira cómica está realizada con un grado cada vez mayor de realismo. La banda superior está formada por siluetas, en las siguientes los personajes tienen un mayor grado de definición y termina la última con un estilo de dibujo más cuidadoso y realista. Como en su anterior propuesta, esta estructura tiene una finalidad narrativa satírica y describe situaciones cotidianas en las que, presumiblemente, el autor se ve inmerso.



Fig. 28. Página de Jay Kinney firmada con pseudónimos. (Kinney, y otros, 1978, pág. 30)

El responsable de la última historieta de éste primer número de Anarchy Comics es

32 Henry Hunt (1773-1835) fue un conocido orador miembro activo de la lucha de clases. Proponemos la lectura de (Belchem, 1985,) (Young, 2009) (Thompson, 1995). En la página web <https://archive.org> hay también una variada selección de textos escritos por el autor, tales como sus Memorias escritas desde la prisión de Ilchester y otros documentos. Consultado el 31 de mayo de 2017.

Paul Mavrides. Su obra "Some Straight Talk About Anarchy" (Kinney, y otros, 1978, págs. 31-34), como su título indica, es un cómic donde un extravagante gato –haciendo alusión al símbolo anarquista de gato salvaje<sup>33</sup>– pronuncia un discurso que funciona a modo de reflexión. En ella encontramos diversas críticas a la mentalidad occidental primermundista, poniendo de manifiesto entre otras cosas, la ansiedad que sufrimos los ciudadanos, utilizando un tono satírico en el cual un personaje femenino tiene un aparente serio dilema referente a la posibilidad de cambiar el color de las cortinas de la cocina. Encontramos asimismo críticas al "proceso electoral", donde podemos leer la frase de "si votar cambiara el sistema, sería ilegal"<sup>34</sup> donde se encuentra representado un ratón de laboratorio que vota siguiendo las órdenes eléctricas que le dictan el comportamiento. Esta reflexión propone además debates en los que el propio autor no tiene una respuesta clara, como es el caso de la pregunta que se formula en la página treintaidós referente a qué pasaría si no hubiera leyes que regulen el tráfico, y responde que esta cuestión "está fuera de lugar, puede ser, todavía."<sup>35</sup> Observamos cómo, tanto en este cómic de Mavrides, como en el anteriormente comentado de Gilbert Shelton, existe una aparente falta de discurso político anarquista respecto a la cuestión de la gestión de las leyes de tráfico en un supuesto revolucionario. La posible respuesta a ello se podría encontrar, parcialmente quizás, en la última página de este mismo número de la revista, dedicada a la propaganda de distintos grupos anarquistas de la época. Entre las once agrupaciones anarquistas que se publicitan, destacaremos el colectivo editorial Fifth Estate, quienes, en su línea de pensamiento "Anti-civilización", (indicado entre paréntesis en la propia revista), representan una tendencia ideológica dentro del anarquismo que sí plantea respuestas a esta cuestión o al menos las aborda discursivamente desde la crítica, cuestión que los mencionados autores de cómics no consiguen solucionar<sup>36</sup>. A la pregunta de "¿Qué podemos hacer?" el autor propone que quememos a quemar todo nuestro dinero, así como nuestros estúpidos códigos morales, y que quememos nuestra ropa, y representa unos personajes danzando desnudos alrededor de una hoguera. Propone hasta la quema de la propia revista de cómics que el lector o la lectora tiene en sus manos.<sup>37</sup> También llama a la huelga salvaje general. La crítica a la atomización en las fábricas así como la alienación producida tanto por el trabajo como por la televisión se cita también

33 Símbolo especialmente relacionado con el anarco-sindicalismo. Atribuido a Ralph Chaplin, importante figura en la historia de la organización I.W.W. (Industrial Workers of the World). Véase (Mckay, 2008)

34 Traducción del original: "If votind could change the System, it would be ilegal!" (Kinney, y otros, 1978, pág. 32)

35 Traducción del original: "But what if there were no traffic laws? (...) That's out of the question, perhaps, yet." (Kinney, y otros, 1978, pág. 32)

36 Consúltense las siguientes referencias en la bibliografía sobre la crítica anti-industrial y anti-desarrollista: Específicamente analizando la cuestión del automóvil, cabe destacar las siguientes referencias: (Agulles, 2016, págs. 83-100) (Charbonneau, 2007) (Ludd, 2007, págs. 12-16) (Nuisances, 2003). El colectivo Etcétera ha publicado textos en español del grupo Fift Estate, así como los siguientes textos al respecto de la cuestión que nos atañe. Consultar: (Estate F. , 1985, págs. 152-153) (Estate F. , 1985, págs. 154-162) (Etcétera, 2001, págs. 417-423) (Etcétera, Ciencia, técnica y tecnología, 1985, págs. 139-143) (Etcétera, Naturaleza y técnica. Técnica de la máquina social., 2004, págs. 511-517) (Etcétera, Tecnología. Producción de valor y reproducción social, 1985, págs. 144-147) (ludd, 2004, págs. 525-526)

37 Ver tercera viñeta de la tercera página de "Some Straight Talk About Anarchy" de Mavrides (Kinney, y otros, 1978, pág. 33)

en las viñetas del cómic de Mavrides<sup>38</sup>.

Termina la historieta cuando el estrambótico gato orador entrega una llave mecánica fija a un desfigurado personaje femenino y le recuerda que “el sabotaje empieza en casa”<sup>39</sup>. Con ésta historieta termina éste primer número de la revista, Jay Kinney la define como un “maravilloso estofado de sátira política que simultáneamente invoca al anarquismo y le mete el dedo en la llaga.”<sup>40</sup>



Fig. 29. “Some Straight Talk About Anarchy” de Paul Mavrides. (Kinney, y otros, 1978, pág. 33)

En la última página de este primer número de la revista *Anarchy Comics* se recomiendan numerosas publicaciones internacionales de tendencia anarquista, así como una selección de comix underground de la misma editorial.

Sobre esta página, Kinney explica lo siguiente:

38 Consultar referencias en bibliografía sobre la crítica al trabajo asalariado la siguiente selección de referencias, destacando los artículos de la revista *Etcétera*. Correspondencia de la guerra social: (*Etcétera*, 1996, págs. 187-191) (*Etcétera*, Conflictividad laboral y control sindical, 1987, págs. 307-309) (*Etcétera*, Fordismo disperso y nueva organización del trabajo: ¿Hacia un nuevo tipo de luchas?, 1991, págs. 516-526) (*Etcétera*, La actividad humana alienada por la división del trabajo, 1988, págs. 333-335) (*World*, 1985, págs. 144-151). Entre otros: (Amorós, 2009) (Krisis, 2002). Respecto a la bibliografía sobre la crítica a la vida cotidiana, destacaremos: (Amorós M., Ivoox, 2013) (Amorós M., Los situacionistas y la anarquía, 2008) (*Lxs Locxs de la línea*, 2008, págs. 198-199) (*Nuisances*, 1985, págs. 4-27) (*Ratgeb*, 1974) (*V.V.A.A.*, 1973)

39 Traducción del original: “Remember, Sabotage begins at home!” (Kinney, y otros, 1978, pág. 33)

40 Traducción del original en la Introducción en *Anarchy Comics: The Complete Collection*: “Good friend and sometime collaborator Paul Mavrides signed on for a four-page slot and produced a marvelous goulash of political satire simultaneously invoking and poking fun at anarchism” (Kinney, y otros, 2012, pág. 12)



Para redondear el número, persuadí a Turner [se refiere al editor de la Editorial Underground Last Gasp: Ron Turner] para que me dejara usar la parte trasera de la contraportada como lugar de propaganda y lista de contactos de otras publicaciones anarquistas y libertarias. Muchas de ellas eran periódicos de pequeña tirada nada fáciles de encontrar fuera de las librerías de izquierdas de las grandes ciudades. Incluidas en un cómic, parecía una nueva manera de correr la voz. Esto continuó a lo largo de los tres primeros números.<sup>41</sup>

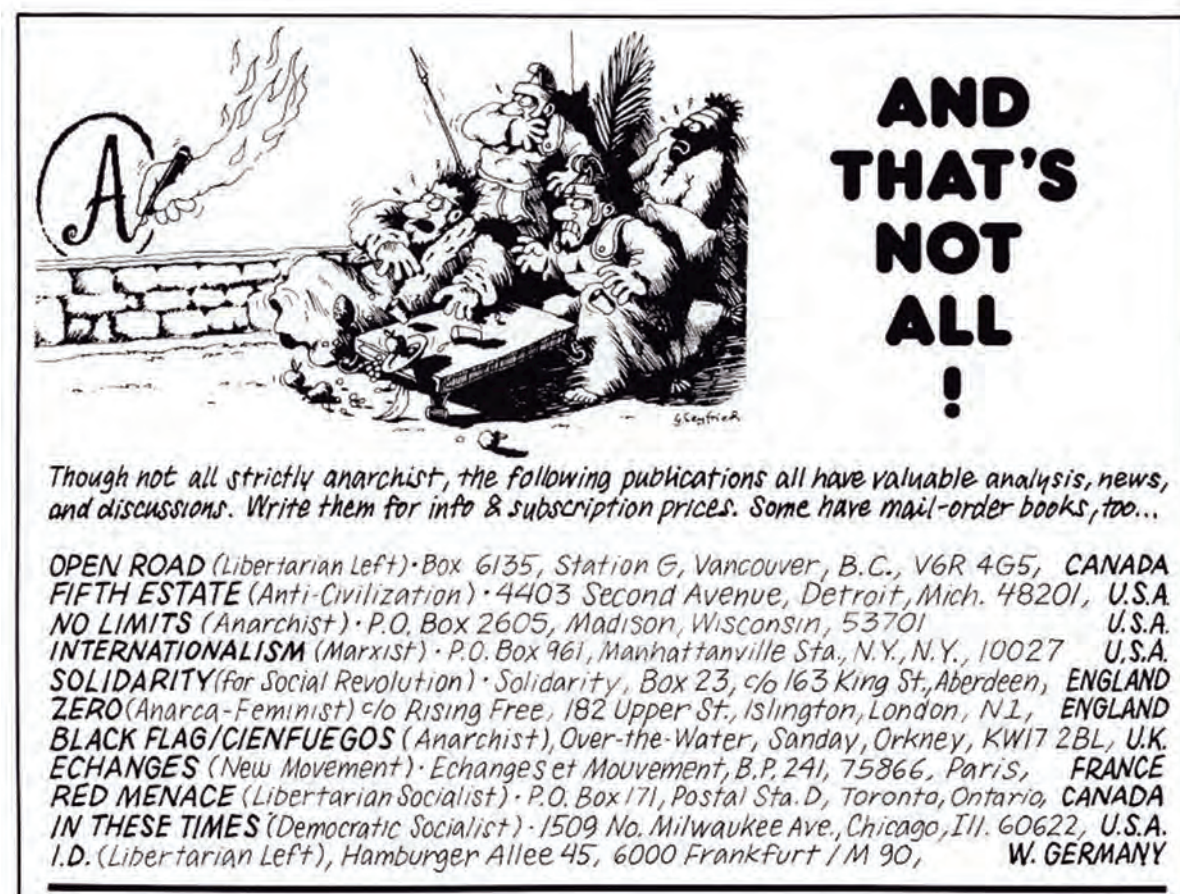


Fig. 30. Recopilación seleccionada de referencias de comix underground y de publicaciones de carácter anarquista, en Anarchy Comics #1. (Kinney, y otros, 1978, pág. 35)

En cuanto a la contraportada, Kinney escribirá lo siguiente<sup>42</sup>:

41 Traducción del original, en la Introducción de Anarchy Comics: The Complete Collection: "Rounding out the issue, I'd persuaded Turner to let me use the inside back cover as a combination house ad and contact listing for other anarchist and libertarian-left publications. Many of these were small-circulation journals not easily found outside of left bookstores in major cities. Plugging them in a comic book seemed a novel way to get the word out. This custom continued for the first three issues." (Kinney, y otros, 2012, pág. 13)

42 Traducción del original, del original en la Introducción en Anarchy Comics: The Complete Collection: "(...) I talked Gerd Seyfried into doing a back cover for the premiere issue of Anarchy. He came up with an "exclusive on-the-spot" sketch of mass anarchist demonstration in Tiananmen Square in Peking. This was over a decade before the actual pro-democracy mass demonstration in Tiananmen Square in 1989 that resulted in the infamous Tiananmen Square Massacre. This set the stage for Anarchy's policy of satirizing the left as well as capitalism and the right." (Kinney, y otros, 2012, pág. 12)

(...)Hablé con Gerd Seyfried sobre la contraportada del primer número de Anarchy. Me vino con un esbozo exclusivo hecho en el acto de una manifestación anarquista en la plaza Tiananmen de Pekín. (Esto fue una década antes de la manifestación pro-democrática de 1989 en esta plaza, que resultó con la infame Masacre de la Plaza de Tiananmen.) Esto preparó el escenario para nuestra política de satirizar tanto a la izquierda, como al capitalismo y a la derecha. (Kinney, y otros, 2012, pág. 12)



Fig. 31. (Kinney, y otros, 1978, pág. 36. [Contraportada])

## 2.2.2. Anarchy Comics nº2



Fig. 32. Portada realizada por Ruby Ray. (Stiles, y otros, 1979, pág. Portada.)

En el segundo número de la revista *Anarchy Comics*, la editorial, firmada por un ficticio y rocambolesco miembro del “Comité Central del Partido Progresista Bizarro”, que es en realidad Jay Kinney, nos ayuda a resumir los artistas que lo componen. Steve Stiles, presenta en este número una historia real sobre la IWW (International Workers of the World) y la Inteligencia Armada. Spain Rodriguez presenta de nuevo un cómic de ambientación histórica sobre el anarquista español Buenaventura Durruti. Melinda Gebbie inspira su cómic en escritos de la anarquista Emma Goldman. Clifford Harper ilustra por su parte una canción de Bertolt Brecht. Los franceses Epistolier & Trublin realizan otra historieta de ambientación histórica esta vez sobre los Yippies neoyorkinos de 1968. El holandés Peter Pontiac, que, explica Kinney, ha publicado en las revistas de cómics holandesas *Tante Lany* y *Gummi*, presenta las “páginas controvertidas de “Spontanity”<sup>43</sup>. Sharon

Rudahl, “la autora de *Snarf* y *Wet Satin*, nos regala páginas sobre extrañas instituciones del pasado”<sup>44</sup>. Ruby Ray, con su característico estilo punk también participa en la publicación realizando la foto de portada. También participa Gerhard Seyfred, dibujante alemán procedente de Berlín. Y finalmente, el propio editor, Jay Kinney y Paul Mavrides, participan en una historieta conjunta (Stiles, y otros, 1979).

Anunciado en la portada, la revista se reclama Internacional, con dibujantes procedentes de los Estados Unidos, Holanda, Alemania, Inglaterra y Francia.

La editorial de este tercer número continúa con unas citas de la *Socialist Review*, nº46, de un artículo titulado “Feminism and Difference” y también con una cita procedente de “La sociedad del Espectáculo”, de Guy Debord. Asimismo, se incita a los lectores a participar en la revista y de expresar aquello que les ha gustado y lo que no o aquello que querrían que saliese publicado para el tercer número.

Steve Stiles, autor de la primera historieta, se dibuja a sí mismo desde la primera

43 Traducción del original. Jay Kinney, con el pseudónimo de Ropobopert Sopilboper, escribe: “Peter Pontiac (...) do important, controversial page son “Spontanity”! (Stiles, y otros, 1979, pág. 2)

44 Traducción del original: “Sharon Rudahl (...) give us page on strange institutions in past” (Stiles, y otros, 1979, pág. 2)

viñeta del cómic. La acción se sitúa en un principio en febrero de 1967, cuando un tal Jim McAlpher, miembro de la Inteligencia Militar, lo encuentra en la calle y le pide, llamándole “especialista”, que quiere hablar con él sobre las IWW. Esta historieta se titula “Wobblies” (Stiles, y otros, 1979, págs. 3-7), y está ambientada en la historia de los trabajadores adheridos a la organización proletaria I.W.W.<sup>45</sup> El marco para desarrollar dicha historia son los diálogos entre los mencionados protagonistas. Este cómic destaca especialmente por su marcado interés pedagógico. Hace mención a muchos miembros históricos de la IWW así como a los hechos más significativos de su historia. El propio Stiles, convertido en personaje dentro de su propio cómic, empieza la historia narrando el asesinato de Joe Hill, el poeta y artista de folk que fue ejecutado por el Estado Conservador de Utah, el 19 de Noviembre de 1915.<sup>46</sup> De la misma manera, el cómic menciona el linchamiento de Frank Little<sup>47</sup>, y la histórica nota encontrada en su pecho a modo de amenaza para el conjunto del movimiento obrero en la que estaba escrita la frase de “Primera y última advertencia”. Siguen las referencias, y en la siguiente viñeta encontramos un homenaje a Wesley Everest<sup>48</sup>, quien dice, empuñando una escopeta: “¡Luché por la democracia en Francia y estoy luchando por ella aquí!”<sup>49</sup> Este personaje tuvo también un trágico final y grita en esta misma página del cómic: “¡Decid a los chicos que he muerto por mi Clase!”<sup>50</sup>. También se hace mención a la resolución del 1 de abril de 1918 que condenó a 101 líderes de la IWW por cargos de sabotaje y conspiración con el objetivo de obstruir la guerra. Todos los trabajadores fueron considerados culpables, “con sentencias de más de veinte años de prisión. El total de las multas ascendía a 2.500.000 dólares”<sup>51</sup>. Vemos escrito el nombre de Bill Haywood<sup>52</sup> miembro fundador de la IWW y

45 Destacaremos la novela gráfica titulada “Wobblies! A Graphic History of the Industrial Workers of the World”, editada por Paul Buhle y Nicole Schulman, en la que participan autores de cómic como Peter Kuper, Harvey Pekar, Trina Robbins, Spain Rodriguez, Sue Coe, etc. (Kuper, y otros, 2005)

46 Sobre este caso, existe una página web, [www.joehill.org](http://www.joehill.org). Así como un documental titulado Joel Hägglund. Mannen Bakom Legenden Joe Hill, realizado por Anders Wesslén y Karl Larsoon, disponible en youtube: (<https://www.youtube.com/watch?v=2Oi4zt1rMsE>). Las canciones y demás producción artística del poeta y artista de folk están disponibles en la página web [www.archive.org](http://www.archive.org). (Consultado el 31 de mayo de 2017). Recomendamos asimismo la lectura de (Adler, 2011) (Melvyn, 2000)

47 Frank Little (1879-1917), líder obrero estadounidense afiliado desde 1906 a la IWW. Para más información, recomendamos la lectura de los siguientes artículos de la revista International Socialist Review: Phillips Russell, “To Frank Little (Lynched at Butt, Montana, August 1, 1917). International Socialist Review, vol.18, nº3 (September 1917), (Russell, 1917), “The Man that Was Hung”, International Socialist Review, vol.18, nº3 (September 1917) (Anónimo, 1917, págs. 134-138)

48 Nathan Wesley Everest (1890-1919) reconocido miembro de la IWW y veterano de la Primera Guerra Mundial. Fue linchado en la conocida como la Masacre de Centralia. Para más información, consultar los textos titulados: 1919: The murder of Wesley Everest y Wesley Everest, IWW Martyr, (Copeland, 1986, págs. 122-129) ambos disponibles en el sitio web <http://libcom.org> de tendencia anarquista. (Consultado el 31 de mayo de 2017)

49 Traducción del original: “I fought for Democracy in France and I’m going to fight for it here!” (Stiles, y otros, 1979, pág. 6)

50 Traducción del original: “Tell the boys I died for my Class!”. (Stiles, y otros, 1979, pág. 6)

51 Traducción del original: “After the longest trial in American Legal History (up until then), all 101 defendant were found guilty, with sentences of up to twenty years! The total fines amounted to \$2.500.000!”. (Stiles, y otros, 1979, pág. 6)

52 William Dudley Haywood (1869-1928). Véanse las siguientes referencias del que era conocido con el nombre de Big Bill, consultar bibliografía al final de este estudio: (Carlson, 1983) (Conlin, 1969) (Gage, 2009)

miembro del comité ejecutivo del Partido Socialista de América, y el de Ben Fletcher<sup>53</sup>, otro líder y orador público afro-americano prominente miembro de la IWW. Sigue más detenidamente algunas historias como la de Bill Haywood, que en Octubre de 1920 se exilió a la URSS “-costando a la unión 80.000 dólares-”, y que en un hotel de Moscú murió a causa de su alcoholismo. También denuncia el cómic cómo el “Miedo Rojo” remplazó el “Miedo a la Guerra” y que, después de la Ley de Deportación de 1918, en dos años, 10.000 trabajadores fueron arrestados y 250 deportados (Stiles, y otros, 1979, pág. 7). El cómic termina volviendo al presente, en 1967, con una viñeta en donde el propio Stiles reflexiona después de la frase pronunciada por su interlocutor McAlpher quien decide cortar la conversación ya que no les atañe a ellos cuestionar esos datos y hechos que hemos estado viendo a lo largo del cómic, sino que es cosa de gente que sepa más sobre esos asuntos que ellos dos. La reflexión de Stiles va en una dirección diametralmente opuesta a la del miembro de la Inteligencia Militar y sólo piensa en decirlo a sus amigos y en publicarlo en un cómic radical en el año 1979, refiriéndose, claro está, al segundo número de Anarchy Comics.

STILL, THE CAPITALISTS FOUGHT BACK!  
JOE HILL, WOBBLY FOLK-POET--TRIED  
AND EXECUTED ON CIRCUMSTANTIAL  
EVIDENCE IN THE CONSERVATIVE  
STATE OF UTAH; NOVEMBER 19, 1915.



Fig. 33. Asesinato de Joe Hill, en “Wooblies”, de Steve Stiles. (Stiles, y otros, 1979, pág. 6)

SOON THE U.S.A. WAS AT WAR AND  
PATRIOTIC FEELINGS RAN HIGH  
—SOMETIMES MEAN! FRANK LITTLE,  
IWW LEADER AND ANTIWAR SPOKES-  
MAN WAS SNATCHED FROM HIS  
HOTEL BED AND STRUNG UP!



Fig. 34. Linchamiento de Frank Little. “Wooblies”, de Steve Stiles. (Stiles, y otros, 1979, pág. 5.)

Con este cómic, Steve Stiles aporta a la revista un alto nivel de calidad, sin olvidar el cuidado tratamiento gráfico, si bien a nivel narrativo también aporta complejidad y riqueza a la revista, al plantear los numerosos flashbacks que hasta el momento no se habían dado en los anteriores cómics. Esta historieta es especialmente destacable por su pretensión divulgativa, pedagógica y didáctica. El rigor de Steve Stiles contribuye a profundizar aún más en la línea empezada por los cómics de ambientación histórica ya

53 Benjamin Harrison Fletcher (1890-1949). Consultar en bibliografía al final de este estudio: (Cole, 2007) (Kimeldorf, 1999)

plantados en el primer número de la mano de Spain Rodriguez, Epistolier & Volny o Cliff Harper.

La siguiente historia, titulada "Believe it" (Stiles, y otros, 1979, pág. 8), tiene también un marcado afán divulgativo y didáctico. Es obra de Sharon Rudahl, una de las tres únicas mujeres que integran este segundo número de Anarchy Comics, junto con Melinda Gebbie y Ruby Ray.



Fig. 35. "Believe It" de Melinda Gebbie (Stiles, y otros, 1979, pág. 8)

Jay Kinney recuerda lo siguiente al respecto:

Sólo uno de los dibujantes en el número primero era una mujer –Melinda Gebbie- y quise incrementar este número en la próxima publicación. Para el segundo, Sharon Rudahl participó con una historieta de una página, Melinda volvió a participar con una historia de tres páginas con ilustraciones ornamentales a partir de escritos de Emma Goldman, y una fotógrafa punk local, Ruby Ray, proporcionó una llamativa foto entintada manualmente para la portada.<sup>54</sup>

El cómic de Rudahl<sup>55</sup> está compuesto por cinco viñetas y cada una de ellas presenta la misma estructura narrativa. Todas empiezan con un texto didáctico en forma de *cartucho o apoyatura*,<sup>56</sup> en cambio, los personajes representados mantienen diálogos que no repiten ni refuerzan lo mencionado por la narradora sino que hacen satíricos y burlones comentarios al respecto. En la primera viñeta, Rudahl explica que “durante el período de las ciudades-estado griegas, los altos cargos políticos eran asignados por lotería, en un período limitado de tiempo solamente”<sup>57</sup>, uno de los personajes puestos en escena en la viñeta comenta decepcionado que no podrá ir a pescar porque le han nombrado senador esta misma mañana<sup>58</sup>. En las cuatro restantes viñetas se repite la operación, y la autora hace mención a costumbres de diversos pueblos citando al *Potlatch* Indio del Pacífico Norte, a las sociedades matriarcales Centro-Australianas, Celtas o las Minoans, cita también las costumbres Imperiales Chinas, por lo que se refiere a las exámenes literarios que se debían pasar para obtener plazas burocráticas y hasta menciona costumbres Mayas. El mismo título del cómic, que se puede traducir por “Créetelo”, anticipa la voluntad pedagógica que mantiene la autora en perfecta concordancia con la obra que la precede, de Steve Stiles.

Por su parte, la siguiente historia propone un juego gráfico consistente en la utiliza-

54 Traducción del original en la Introducción de Jay Kinney en *Anarchy Comics: The Complete Collection*: “Only one of the cartoonists in #1 had been a woman –Melinda Gebbie- and I hoped to increase that number with this next issue. For #2, Sharon Rudahl came on board with a one-paper, Melinda returned with three pages of ornately illustrated quotes form Emma Goldman, and a local punk photographer Ruby Ray provided a striking hand-tinted photo for the front cover”. (Kinney, y otros, 2012, pág. 15)

55 Kristian Williams recuerda que Sharon Rudahl, -quien empezó en los años setenta en la escena Underground-, en 2007 había publicado un cómic biográfico de Emma Goldman, titulado “A Dangerous Woman”. (Traducción del original: “Sharon Rudahl, who began in the 1970s Underground scene, went on in 2007 to publish a book-length comic biography of Emma Goldman called A Dangerous Woman.” (Williams, 2013) Por su parte, Josune Muñoz insiste en que sigue aún sin traducir esta obra. “Sharon Rudahl creó su propio personaje en *Adventures of Cristal Night*, un cómic de aventuras con una heroína nada al uso. En el año 2007 se publicó *A Dangerous Woman*, una biografía gráfica de la famosa anarquista Emma Goldman, todavía sin traducir.” (Muñoz, 2009)

56 Tomaremos la definición establecida por Luís Gasca y Román Gubern (1991) en su catalogación de las diferentes tipologías del cómic: “Cápsulas insertas dentro de la viñeta o entre dos viñetas consecutivas (las primeras se denominan a veces apoyaturas), cuyo texto inscrito cumple la función de aclarar o explicar el contenido de la imagen o la acción, facilitar la continuidad narrativa, o reproducir el comentario del narrador.” (Gasca, 1991)

57 Traducción del original: “During the Greek City State Period, high political office was assigned by lottery, for a milited period only.” (Stiles, y otros, 1979, pág. 8)

58 Traducción del original: “-Master, I’m afraid you’ve benn selected for Senate this week- , - Rats! Just when I was planning to go fishing!” (Stiles, y otros, 1979, pág. 8)

ción de dos estilos gráficos diferentes en una misma obra realizada a dos manos. Uno de ellos está realizado por Jay Kinney y el otro por Paul Mavrides, quienes firman conjuntamente la obra titulada “Kultur Documents, Important Information for World-Citizens” (Stiles, y otros, 1979, págs. 9-16). Kinney sigue así en su línea, ya que, desde el primer número de esta revista, propone en sus tres cómics innovaciones de carácter formal. En su primera historieta titulada “Too Real” (Kinney, y otros, 1978, págs. 3-7), presenta un cómic realizado con la técnica del collage que integra fotografía, diferentes estilos de dibujo, así como ilustraciones y viñetas procedentes de otros cómics a los que cambia la letra de los bocadillos, Kinney reivindica el juego como herramienta creativa, cuestión típicamente planteada por los situacionistas en Europa, como hemos visto. En sus dos siguientes obras, “Smarmy Comics” (Kinney, y otros, 1978, pág. 10) y la suma de tiras cómicas firmadas por pseudónimos incluidas en la página treinta del primer número de la revista, Kinney ya demuestra su interés por el uso de la variación del estilo gráfico dentro de una misma historieta con fines narrativos. Su obra conjunta presentada con Mavrides sigue en esta misma línea experimental. Las cinco primeras páginas están dibujadas con pictogramas y algunos personajes resueltos de forma muy esquemática hasta que uno de los personajes se dispone a leer un cómic titulado “Anarchie, problem Child”, es entonces cuando cambia el estilo gráfico, adoptando una estética *cartoon*. Finalmente, en la página quince, terminada la lectura del cómic dentro del cómic, vuelve la historia protagonizada por los personajes-pictogramas<sup>59</sup>. Kinney aclara que la historieta protagonizada por el personaje de Anarchie es una parodia punk de los cómics clásicos *mainstream* para adolescentes de *Archie Comics* que se publicaban en Estados Unidos desde 1941<sup>60</sup>. Al respecto de *Kulture Documents*, escribe lo siguiente:

La historia más larga de éste número fue mi historia de ocho páginas en colaboración con Paul Mavrides, “Kultur Documents”, dibujada en un estilo diagramático de pictogramas intercalado con tres páginas de una parodia de Archie comics protagonizada por Anarchie, Ludehead, Blondie, y Moronica<sup>61</sup>.

La historieta *Kultur Documents* trata de una familia de “pictos”, un nombre que hace evidentemente alusión a su caracterización gráfica en base a sencillos pictogramas. Los “pictos” habitan en una esquemática ciudad llamada Dullsville -que se puede traducir como ciudad-muerto-. La hija pequeña, se queda embarazada a los siete años, y “como los pictos no creen en el aborto” la niña “deberá soportar su carga estoicamente”<sup>62</sup>, mien-

---

59 Esta utilización del recurso del cómic dentro del cómic fue utilizada y popularizada más tarde, entre 1986 y 1987, de la mano de Dave Gibbons y Alan Moore en su obra *Watchmen*. Cómic que incluye, a lo largo de toda la historia, una trama secundaria que muestra a un niño que lee tebeos en la calle y se insieren en el cómic principal algunas de las viñetas de los cómics que está leyendo el personaje, (titulados “Bajo la Máscara” y “Relatos del Navío Negro”), entremezclándose con la línea narrativa principal. (Moore & Gibbons, 2014)

60 *Archie Comics* sigue en activo en la actualidad, consultar la web [www.archiecomics.com](http://www.archiecomics.com) (Consultada el 31 de mayo de 2017)

61 Traducción del original en la Introducción de Jay Kinnen para *Anarchy Comics: The Complete Collection*: “The longest story in the issue was my eight-page collaboration with Paul Mavrides, “Kultur Documents”, drawn in a diagrammatic pictogram style interspersed with a three-page punk spoof of Archie comics featuring Anarchie, Ludehead, Blondie, and Moronica.” (Kinney, y otros, 2012, pág. 16)

62 Traducción del original: “The Pictos, of course, don’t believe in abortions, so li’l Sis must bear her burden stoically!” (Stiles, y otros, 1979, pág. 9)



tras el niño pequeño "Jr." se divierte maltratando gatos callejeros. El padre trabaja en una fábrica de amianto, y, absurdamente, después de terminar el trabajo y tener que volver a casa en bicicleta, -una medida impuesta por algunos ambientalistas-<sup>63</sup>, tarda varios años en volver a su casa, y decide "reprogramar" a su hija, - que ya ha tenido a su hijo-, con la ayuda de Ted Mack, famoso "re-programador"<sup>64</sup>. La operación no sale como esperaban y su hija resulta transformada gráficamente. Dicho cambio se muestra en la viñeta mediante el uso de un dibujo diferente de su anterior apariencia de pictograma, y presenta un rostro y unas manos resueltas gráficamente de forma tosca, angulosa y esquemática, que incluye la representación de elementos definitorios del rostro, cabellos o manos de los que carecía antes de la mencionada transformación.



Fig. 36. "Kultur Documents", de Kinney y Mavrides. (Stiles, y otros, 1979, pág. 15)

Del mismo modo, la tipografía varía y rompe su anterior legibilidad y sencillez inexpresiva, la forma de los bocadillos de texto también varía ostensiblemente, presentados esta vez de forma más expresionista. La hija dice ser feliz pues ahora forma parte del grupo político llamado Bizarros. La familia intentará evitar la conversión de su hija acusándola de "Reduccionista Económica" y haciendo alusión a "la absurdez hegeliana de sus líderes", pero ella se reclama "humanista como Beethoven". No obstante, conseguirá transformar (también gráficamente) a su familia. Mientras esto acontece, el joven Picto Jr. empieza a leer el cómic "Anarchie, Problem Child" y las siguientes cinco páginas representan ser las que lee el protagonista. En ellas, se nos presenta a Anarchie y sus amigos punks. Los personajes de Gilbert Shelton, los Furry Freak Brothers aparecen también en este momento del cómic. Anarchie será expulsado de su casa por su padre. Seguidamente, con su

amigo *Ludehead* acudirá a una exposición de arte, abarrotada de personas por cuya vestimenta se puede deducir que son personas adineradas, donde les ofrecerán bebidas y drogas, hasta que una banda de italianos irrumpe en la sala, "¡Las Brigadas Rojas!" exclama una mujer, y un miembro de dicha banda dispara con su escopeta contra un hombre partiéndole las piernas.

De vuelta a la historia principal, Picto Jr. continúa leyendo el cómic. Mientras el joven Picto Jr. desea que cosas como las que ha leído en su cómic *Anarchie* sucedan en la realidad, la familia de Pictos, todos con su nueva estética, secundan la huelga general salvaje empezada en la fábrica de amianto donde trabaja el padre. Los huelguistas, que

63 Traducción del original: "-Someone's stolen all our cars and replaced them with bicycles!-, -Must be some environmentalists!" (Stiles, y otros, 1979, pág. 10)

64 Traducción del original: "This calls for action! We'll have to Deprogram her!" "Hey! I'll call up Ted Mack, the famous Deprogrammer!" (Stiles, y otros, 1979, pág. 10)

toman el control de la fábrica, también se interesan en cambiar su aspecto gráfico dentro de la historia. El joven Picto Jr. después de escuchar la noticia de la huelga por la televisión, la lanza por la ventana y se une a la huelga. En la calle, Picto Jr. empieza a romper escaparates de tiendas y a abollar coches de policía incendiados. Sus padres lo encuentran y entonces aparece un personaje nuevo en la historia, con cara de perro y vestido de traje que les dice que “no conviertan la teoría de la praxis vital en una ideología co-sificada”<sup>65</sup>, y les anima a cambiar nuevamente su aspecto gráfico. En la imagen se puede observar cómo cada uno se convierte a sí mismo de la forma más variada y adopta estilos gráficos muy diferentes entre sí. El cómic termina con una viñeta en la que podemos ver a los personajes más variados juntos cantando alrededor de la hoguera de un coche de policía en llamas, -unas llamas estas que aprovechan para tostar sus esponjas o nubes de malvavisco-, entre los presentes, se incluye el propio Tintin, o el meta-personaje de Anarchie, además de otros muchos otros entre los que se camufla una de las mujeres de Picasso o el personaje de *Trashman* de Spain Rodriguez.



Fig. 37. Los pictogramas queriendo controlar su propio estilo gráfico, en “Kultur Documents”, de Kinney y Mavrides. (Stiles, y otros, 1979, pág. 15)



Fig. 38. Los pictogramas después de su propia transformación gráfica, en “Kultur Documents”, de Kinney y Mavrides. (Stiles, y otros, 1979, pág. 16)

La rocambolesca historieta de Kinney y Mavrides, tanto en cuanto a la técnica utilizada como en cuanto a la temática abordada en su guion, se reclama de la crítica y

65 Traducción del original: “Don’t convert vital theoretical praxis into reified ideology!” (Stiles, y otros, 1979, pág. 16). Esta frase recuerda los ejercicios de *détournement* (o malversación) planteados por los situacionistas franceses en cuanto a sus propuestas artístico-políticas en el medio del cómic se refiere. Véase a este respecto las siguientes referencias en la bibliografía de este estudio: (Debord & Wolman, *Mode d’emploi du détournement*, 2005) (Genty, 1999). Cabe destacar también los *détournements* planteados en el medio cinematográficos, entre los cuales destacaremos el titulado “La Dialectique, peut-elle casser des briques?”. (Viénet, 1973)

del modo de hacer típicamente situacionista o post-situacionista, por lo que se refiere a la crítica a la vida cotidiana y al trabajo asalariado, continuada por distintos colectivos políticos no necesariamente etiquetables como situacionistas<sup>66</sup>, aportando su particular tono esperpéntico y absurdo.

In the quiet of death i'll say --kill them now  
And they'll pile up the bodies and i'll say: Hoopla!



Fig. 39. "The Black Freighter". (Stiles, y otros, 1979, pág. 20. [Detalle])

La siguiente historia titulada "The Black Freighter" (Stiles, y otros, 1979, págs. 17-20) es una adaptación de una canción de Bertolt Brecht realizada por Clifford Harper. Cuenta la historia de una joven llamada Jenny. Un barco pirata, -el Black Freighter-, entra al puerto e incendia la ciudad y los edificios, aunque el edificio donde está la joven protagonista sale ileso del ataque porque en realidad se trata de la famosa Pirata Jenny, quien ordena asesinar a los burgueses de la ciudad. El estilo de Harper resulta inconfundible, con su característica estética marcadamente expresionista derivada del uso de la técnica del grabado, ya utilizada en su historieta para el número anterior de la revista.

Por su parte, Spain Rodriguez realiza, en este segundo número, una biografía del conocido anarquista español Buenaventura Durruti (Stiles, y otros, 1979, págs. 21-25). Narra algunos hechos significativos, como son el asesinato del Arzobispo Soldevila, en Zaragoza, en represalia por sus responsabilidades en relación con el pistolero patronal que, como dice el cómic, supuso la muerte de muchos trabajadores luchadores y culminó con el asesinato del popular anarquista Salvador Seguí (Stiles, y otros, 1979, pág. 22).<sup>67</sup> Explica también cómo el anarquista protagonista se exilió a Cuba después del golpe de estado de Primo de Rivera. Muestra el asesinato de un terrateniente cubano, en represalia por las torturas infligidas a sus trabajadores. Asimismo, cita brevemente su periplo por Sudamérica y sus actividades expropiadoras de bancos para financiar proyectos anarquistas (Stiles, y otros, 1979, pág. 23). La página veinticuatro narra su regreso a España y sus relaciones con el líder anarquista ucraniano Néstor Makhno. Spain Rodriguez ya publicó, como hemos visto, una historieta sobre el ejército makhnovista y sobre su líder en el primer número de *Anarchy Comics*. La historia narra también la abdicación forzada de Alfonso XIII, la quema de iglesias, eran "históricos símbolos de la opresión

66 Consultar la bibliografía sobre la crítica al trabajo asalariado y la bibliografía sobre la crítica a la vida cotidiana al final de la presente tesis. Destacaremos las siguientes referencias al respecto: (Balestrini, 2005) (García Rodríguez, 2014-2015, págs. 107-111) (García Rodríguez J., 2014-2015, págs. 231-236) (Seidman, 1989, págs. 407-409)

67 Cabe destacar la importancia que cumple hoy en día la Fundación Salvador Seguí, "un centro de estudios libertarios fundado en 1986 para recopilar, ordenar, conservar y divulgar la documentación referente al movimiento libertario". Consultar la web: <http://www.fundacionssegui.org/>. (Consultada el 31 de mayo de 2017). Recomendamos asimismo la siguiente referencia: (Diez, 2016)

de la clase trabajadora” (Stiles, y otros, 1979, pág. 24) , y nos dirige al diecisiete de julio de 1936 cuando Francisco Franco efectuó el golpe de estado. La respuesta de la clase trabajadora, su triunfo ante los golpistas y la puesta en marcha de la Revolución Social se sintetizan en la página veinticinco, la última página del cómic, que acaba con la muerte del protagonista en Madrid.<sup>68</sup>

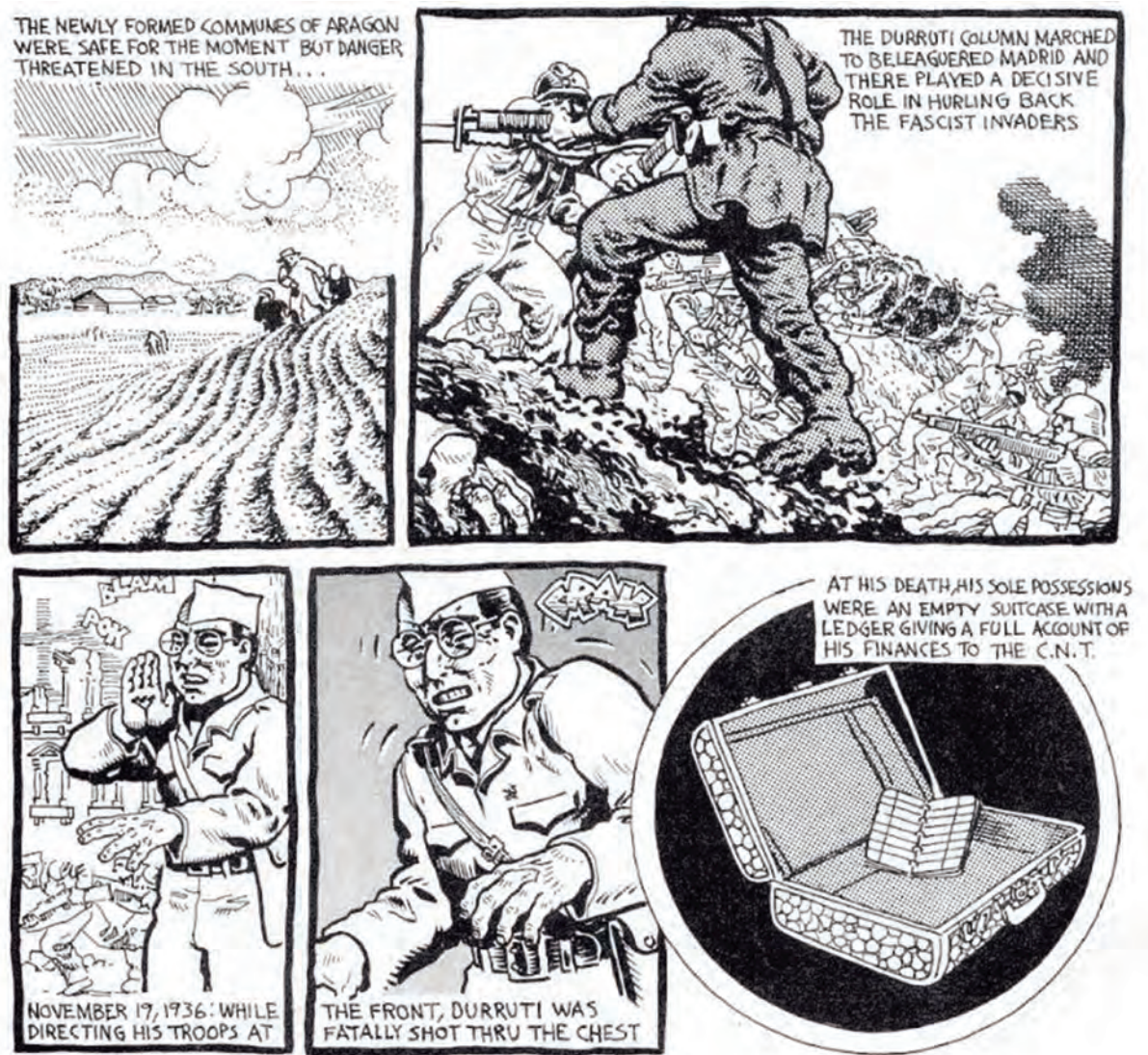


Fig. 40. La muerte de Buenaventura en “Durruti” de Spain Rodriguez. (Stiles, y otros, 1979, pág. 25. [Detalle])

La siguiente historieta está realizada por el alemán Peter Pointac, y firmada desde la ciudad holandesa de Amsterdam. Se titula “Romantic Anarchy” (Stiles, y otros, 1979, págs. 26-27). Como hace Steve Stiles en la primera historieta de esta número, Pointac se dibuja a sí mismo, sentado ante la página, dibujando sus dos páginas para Jay Kinney para la revista *Anarchy* y reflexionando sobre qué significa la anarquía. Recorremos a través de las viñetas el arte y el pensamiento del autor, quien expresa su discordancia ante quienes le acusan de romántico; aunque incluye en su cómic un dibujo de una atractiva heroína llamada Sally Saliva. Pointac se reclama de una espontaneidad radical. Escribe

68 Recomendamos, para profundizar en la biografía de este histórico personaje, la lectura del libro “Durruti en la revolución española”, de Abel Paz. (Paz, 2004)

que “todo lo que es inconsecuente, irracional, ilógico, intuitivo, impulsivo no se respeta o está condenado al confinamiento” (Stiles, y otros, 1979, pág. 27). Su estilo de dibujo es sucio y visceral, con una estética underground y punk muy marcada.

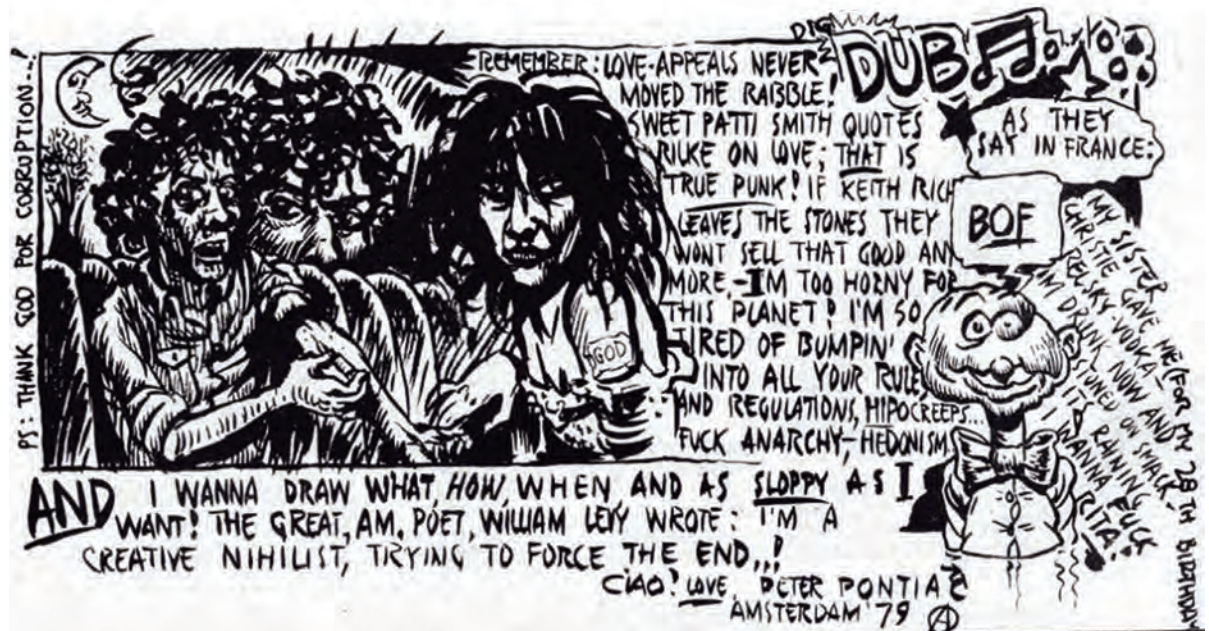


Fig. 41. “Romantic Anarchy” de Peter Pontiac. (Stiles, y otros, 1979, pág. 27)

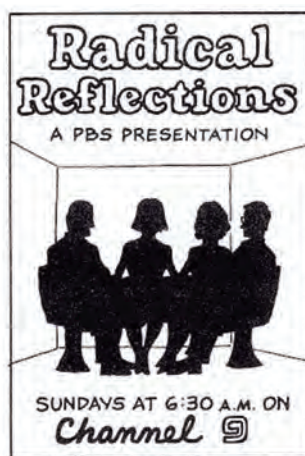


Fig. 42. “Radical Reflections” de Jay Kinney. (Stiles, y otros, 1979, pág. 28 [Detalle])

Kinney recuerda cómo fue la participación del hermano de la siguiente manera:

También persuadí al dibujante alemán Peter Pontiac para que contribuyera, [en este segundo número de la revista Anarchy Comics] aunque su historieta de dos páginas resultó ser un canto al nihilismo, producido bajo la presión del tiempo mientras estaba borracho de vodka y puesto hasta arriba<sup>69</sup>.

Jay Kinney propone seguidamente una historieta de humor de una sola página, titulada Radical Reflections (Stiles, y otros, 1979, pág. 28). Representa a cuatro personajes en un matutino debate televisado en el “Canal 9”. Los tertulianos deben responder a la pregunta de cómo de concienciada está la clase trabajadora de su misión his-

tórica.<sup>70</sup> Los presentes eludirán la pregunta de diversas maneras y la reinterpretarán absurdamente.

69 Traducción del original en la Introducción de Jay Kinney en *Anarchy Comics: The Complete Collection*: “I’d also persuaded Dutch cartoonist Peter Pontiac to contribute, though the two-pager I pried out of him turned out to be a paean to nihilism, produced under deadline pressure while he was drunk on vodka and stoned on smack”. (Kinney, y otros, 2012, pág. 16)

70 Traducción del original: “Good Morning! Today’s question for our panel is: “How conscious is the working class of its historical misión?”, Sid?” (Stiles, y otros, 1979, pág. 28)

Nuevamente los franceses Épistolier, como guionista, y esta vez con M. Trublin como dibujante, presentan conjuntamente la historia “The Yippies at the Exchange” (Stiles, y otros, 1979, págs. 29-31). Este cómic se suma a las demás historietas de ambientación histórica, ya que cuenta la historia basada en hechos reales acontecida en Nueva York el 24 de Agosto de 1968, cuando una docena de miembros de Movimiento Yippie,- fracción politizada y activista nacida del Movimiento Hippie-, entre quienes se encontraban Jerry Rubin y Abbie Hoffman<sup>71</sup>, realizaron una acción de protesta en la bolsa neoyorkina consistente en la quema de billetes de dólares americanos.



Fig. 43. “The Yippies at the Exchange” de Épistolier y M. Trublin. (Stiles, y otros, 1979, pág. 31)

Por otro lado, Melinda Gebbie realiza un cómic inspirado en escritos de la anarquista Emma Goldman,<sup>72</sup> que titula “Quotes from 1910 Red Emma” (Stiles, y otros, 1979, págs. 32- 34) con el característico *horror vacui* de su estilo gráfico.

71 Recomendamos los siguientes títulos referenciados en la bibliografía: (Hoffman, 2009) (Hoffman, Roba este libro, 2016) (Jezer, 1993) (Rubin, 1976).

72 Proponemos una serie de títulos de la autora anarquista que están referenciados en la bibliografía así como una biografía realizada por José Peirats: (Goldman, 1995) (Peirats, 2011)

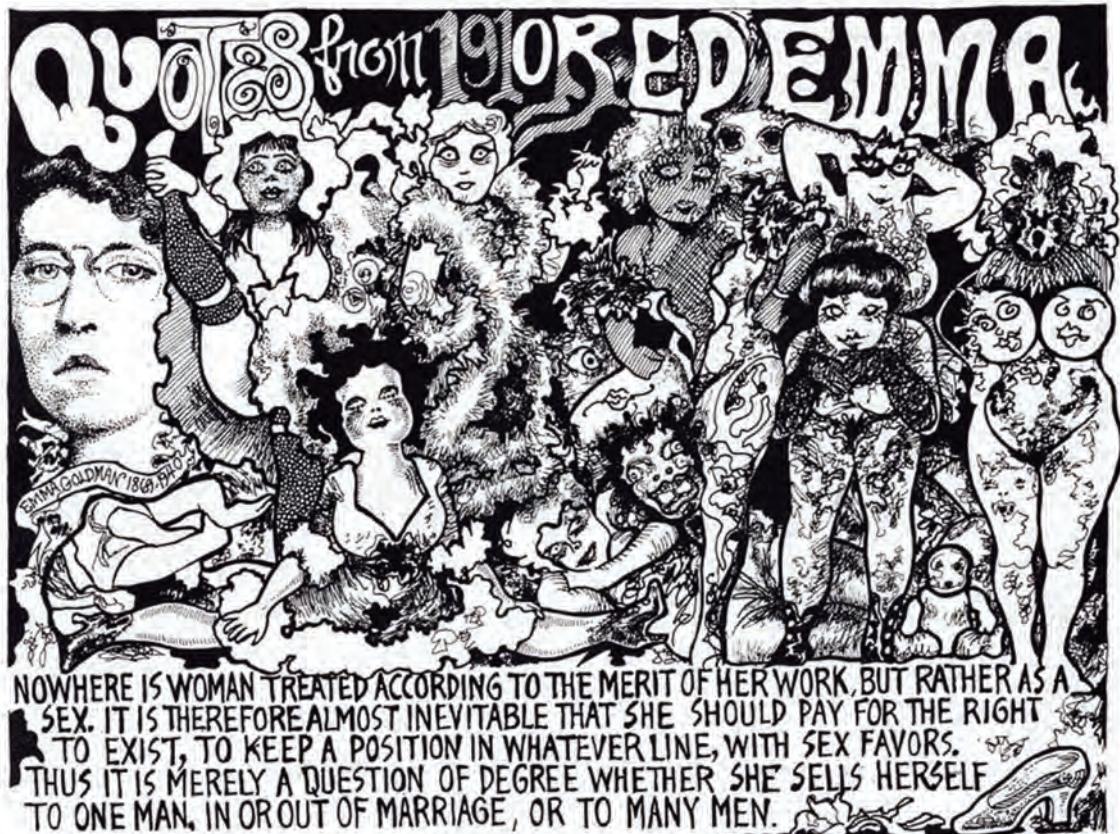



Fig. 44. "Quotes from 1910 Red Emma" de Melinda Gebbie. (Stiles, y otros, 1979, pág. 32)


Este segundo número termina –compartiendo página con un pequeño cómic humorístico de seis viñetas firmado por el editor<sup>73</sup> como el primero, con una selección de revistas y publicaciones “políticas” y otra de “comics”, que reproducimos a continuación.



**EUREKA!**

## CONTACTS

### POLITICAL COMICAL



**HAHAHA!**

THE FOLLOWING GROUPS AND PUBLICATIONS ARE ALL GOOD SOURCES OF LEFT-LIBERTARIAN NEWS AND IDEAS. WRITE THEM FOR INFO. THEY NEED SUPPORT.

<p><b>FREEDOM</b> (English non-sectarian Anarchist bi-weekly) 84B Whitechapel High St., London E1, U.K.</p> <p><b>BLACK &amp; RED</b> (Situationist texts + Left Critical Books) P.O. Box 9546, Detroit, MI 48202 U.S.A.</p> <p><b>ROOT &amp; BRANCH</b> (Libertarian Marxist Journal) P.O. Box 236, Somerville, MA 02143 U.S.A.</p> <p><b>LITTLE FREE PRESS</b> (Send SAE for sample issue) 715 E. 14th St., Minneapolis, MN. 55404 U.S.A.</p> <p><b>NORTH AMERICAN ANARCHIST</b> (Bi-monthly tabloid \$5/yr.) PO B.2, Station Q, Toronto, Ontario, CANADA M4B 2B0</p> <p><b>RED-EYE</b> (Libertarian Communist Journal: No. 1 - \$1.50) 2000 Center No. 1200, Berkeley, CA 94704 U.S.A.</p> <p><b>PHILADELPHIA SOLIDARITY</b> (book list &amp; cartoon texts) G.P.O. Box 13011, Philadelphia, PA. 19101 U.S.A.</p>	<p>LAST GASP PUBLISHES &amp; SELLS MANY OTHER FINE COMIX IN ADDITION TO THIS ONE. SEND \$1.00 FOR A CATALOG OR ORDER FROM THE LIST BELOW. PLEASE SEND PAYMENT BY CHECK OR MONEY-ORDER. ALL PRICES ARE POSTPAID (THO SUBJECT TO CHANGE...)</p> <p><b>ANARCHY #1</b> (first international issue) \$1.25</p> <p><b>CLASS WAR #1</b> (by U.K.'s Cliff Harper) 1.25</p> <p><b>HYPER #1</b> (New wave humor by Steve Stiles)* 1.25</p> <p><b>CORPORATE CRIME #2</b> (Square tomatoes, etc.) 1.25</p> <p><b>COVER-UP LOWDOWN</b> (Kinney + Mavrides!) 1.00</p> <p><b>ALL-ATOMIC</b> (Anti-nuke fact comix by Rifas) 1.25</p> <p><b>COMMIES FROM MARS #2</b> (Boxell, Pound, etc.)* 1.50</p> <p><b>FRESCA ZIZIS</b> (Melinda Gebbie's solo comic)* 1.25</p> <p>* YOU MUST BE 18 TO ORDER THESE TITLES, KIDS...</p>
--	--

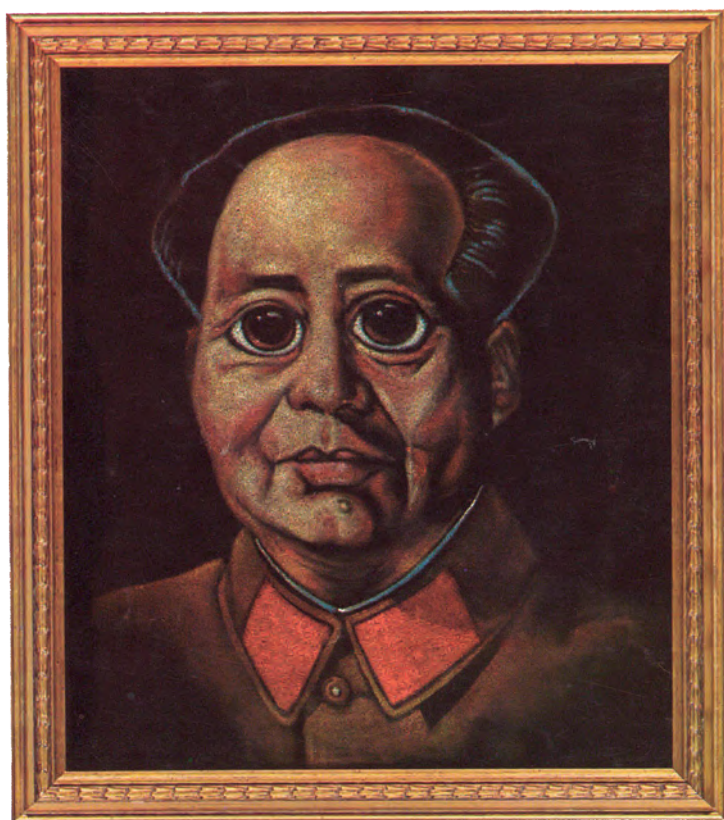
**LAST GASP • P.O. BOX 212,  
BERKELEY, CA 94705**

Fig. 45. Propaganda (Stiles, y otros, 1979, pág. 35 [Detalle])

73 "The Bizarre yet familiar world of Commodity Fetichism!" de Jay Kinney. (Stiles, y otros, 1979, pág. 35)

Remarcamos cómo no hay ninguna coincidencia en el apartado de publicaciones políticas entre las reseñas del primer número y las de éste segundo, como sí sucede con las referencias de comix, repitiéndose los comix de *Fresca Zizis*, *All-Atomic Comics* o *Cover-Up Lowdown*.

El interés divulgativo de las ideas ácratas queda patente a lo largo de toda la revista, y estas reseñas son un llamamiento al lector o la lectora a la profundización personal y el estudio.



© 1979 PAUL MAVRIDES

Fig. 46. Contraportada de Paul Mavrides. (Stiles, y otros, 1979, pág. 36)

Mao significa “gato” en chino, los ojos exagerados del dirigente le confieren un aspecto gatuno al líder maoísta.

En la contraportada del primer volumen de *Anarchy Comics* también se hizo mofa y burla del maoísmo desde una óptica crítica anarquista.<sup>76</sup>

Según palabras de Jay Kinney: “Su virtud especial [de la revista *Anarchy Comics*] fue que trascendiera cualquiera de las categorías: comix underground, el punk zine, o la propaganda anarquista”.<sup>74</sup>

La contraportada de este segundo número no tiene desperdicio alguno. Es una obra de Paul Mavrides que se mofa del dirigente Mao Tse Tung reproduciendo un cuadro al óleo del dirigente asiático al que se le han exagerado los ojos. Kinney diría: “Paul también pintó una inolvidable pintura del carismático Mao con grandes ojos a lo Walter Keane, para la contraportada, que *Last Gasp* publicó en forma de poster de gran formato y a todo color”.<sup>75</sup> El vocablo

74 Traducción del original de Jay Kinney en la Introducción de *Anarchy Comics: The Complete Collection*: “Its special virtue was that it transcended any one category: underground comix, punk zine, or anarchist propaganda.” (Kinney, y otros, 2012, pág. 9)

75 Traducción del original en la Introducción de *Anarchy Comics: The Complete Collection*: “Paul also painted an unforgettable velvet painting of Chairman Mao with big ol’ Walter Keane eyes for the back cover, which *Last Gasp* published as a full-size color poster”. (Kinney, y otros, 2012, pág. 16).

76 Recomendamos la consulta de las siguientes referencias para un acercamiento tanto del anarquismo chino como de la crítica al maoísmo: (Bernal, 1971) (Deutscher, 1972) (Leibson, B. M., & Isidro, R., 1970) (Levi & Galvany, 2009) (Meltzer, 1975) (Page, 1974)



## 2.2.3. Anarchy Comics nº3



Fig. 47. "Portada de Anarchy Comics 4" de Peter Pontiac. (Stiles, y otros, 1981, [Portada])

El tercer número de Anarchy Comics (Kinney, y otros, 1981, págs. 0-48) pasa de treintaiséis a cuarenta y ocho páginas. Jay Kinney explica, en la re-edición integral de Anarchy Comics publicada en 2012, que decidió aumentar el número de páginas porque sus contactos con artistas simpatizantes del anarquismo habían aumentado, y necesitaba más espacio para incluirlos a todos. En este tercer número participaron diecinueve artistas, frente a los diez del primer número y los doce del segundo, cosa que, asegura Kinney, ralentizó el proceso de producción, y es por eso que hay dos años de diferencia entre la publicación del segundo (1979) y la del tercer número (1981).<sup>77</sup>

La portada se la propuso al dibujante alemán Peter Pontiac: "Peter era un artista dotado, y confiaba en que pudiera concentrar su energía para una potente imagen de portada a pesar de sus problemas con las drogas"<sup>78</sup>.

Pontiac hizo el original en blanco y negro, donde un anarco-punk alemán lanzaba un ladrillo a una cámara de seguridad del entorno callejero urbano de su país. Guy Colwell, por su parte, es el responsable del color de dicha portada.

La primera historia vuelve a ser una historia concebida de forma conjunta entre Jay Kinney y Paul Mavrides, quienes ya trabajaron juntos en "Kultur Documents" (Stiles, y otros, 1979, págs. 9-16) en el segundo número de la revista. Mavrides, además, en este número pasa a ser editor asociado, junto con Adam Cornford. Titulada "No exit" (Kinney, y otros, 1981, págs. 3- 10), presenta registros gráficos diferenciados y estos tienen, además, una finalidad narrativa concreta. Narra la rocambolesca vida de un personaje punk de ficción, llamado Jean-Paul Sartre, Jr. Siempre haciendo gala de un humor burlesco y

77 Traducción del original en la Introducción de Anarchy Comics: The Complete Collection: "Issue #2 was published in late 1979 and I had high hopes of producing a new issue at least annually. However, I also decided we needed to expand the page-count from the previous thirty-two to a fatter forty-eight pages. My contacts with anarcho-sympathetic artists were growing and I needed more room to fit everyone in. Anarchy #3 featured nineteen contributors (in comparison to ten contributors in #1 and twelve in #2), slowing the production process considerably." (Kinney, y otros, 2012, pág. 16)

78 Traducción del original de Jay Kinney en la Introducción de Anarchy Comics: The Complete Collection: "Peter was a gifted artist, and I hoped that he could muster the energy for a striking cover image despite his drug issues." (Kinney, y otros, 2012, pág. 17)

satírico, los autores narran como este personaje, cantante de un grupo punk, es asesinado por los asistentes a su concierto, después de su propia petición de muerte. Tres mil años después es resucitado por unos personajes que tienen unos trajes futuristas todos ellos decorados con la a circulada anarquista quienes afirman que después de miles de años por fin la revolución ganó.<sup>79</sup> En este mundo futuro, el estilo gráfico cambia su rudeza anterior, -más en concordancia con la estética del comix underground-, por otro estilo que tiene más similitudes con la llamada línea clara, concepto estético que forma parte de la tradición europea de la escuela franco-belga de cómic. El protagonista de la historieta de Kinney y Mavrides no se adapta a esta sociedad anarquista del futuro y será devuelto a su tiempo, sólo que las coordenadas insertadas en la máquina del tiempo en la que viaja no son exactas y vuelve a su época, aunque diez años antes, en pleno estallido del movimiento hippie. El absurdo es una constante en este trabajo de Kinney y Mavrides, aun así aporta como siempre algunos guiños críticos, (quizás auto-críticos) por ejemplo con el punk, actitud que queda ridiculizada a través de la figura del personaje principal.

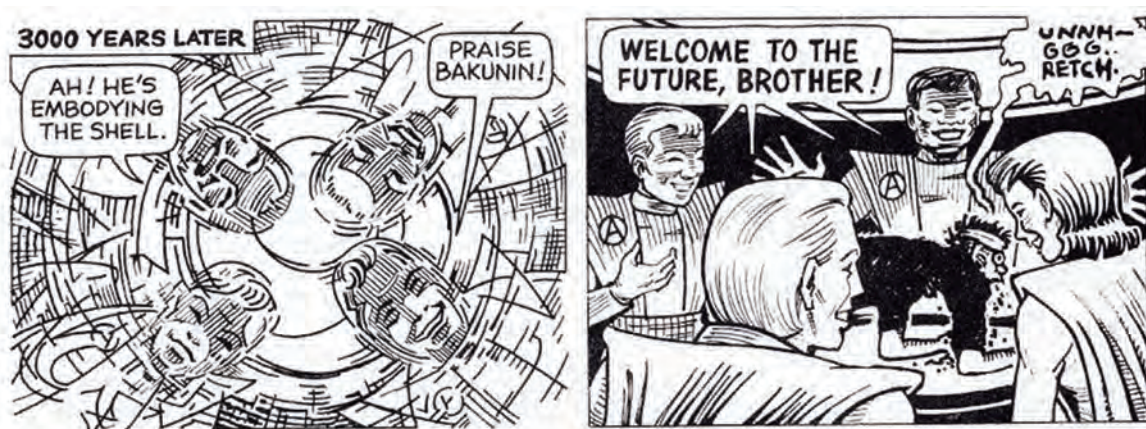


Fig. 48. "No exit" de Paul Mavrides y Jay Kinney (Kinney, y otros, 1981, pág. 6 [Detalle])

La futura sociedad anarquista hiper-tecnológicamente desarrollada es un despropósito pretendidamente absurdo y sarcástico. El título de la historieta, "No exit", nos remite la célebre frase punk.<sup>80</sup>

Jay Kinney reflexiona sobre esta obra: "¿Podría el emocional casi-anarquismo de punkies realmente manejar una sociedad anarquista? Nosotros lo dudábamos, y este ejercicio satírico y existencial sobre un viaje en el tiempo fue el resultado"<sup>81</sup>.

La siguiente historia, de Épistolier y M.Trublin, se titula "Anarchy in the Alsace. The Révolt of the Rustauds" (Kinney, y otros, 1981, págs. 11-14). Los artistas, que ya trabajaron juntos en el número precedente en una historieta sobre los yippies neoyorkinos (Stiles, y otros, 1979, págs. 29-31) proponen nuevamente una historieta de ambientación

79 Traducción del original en Anarchy Comics #3: "Yes... it took thousands of years bur the revolution finally won!!" (Kinney, y otros, 1981, pág. 7)

80 "No future", conocido tema musical del grupo punk Sex Pistols. (Pistols)

81 Traducción del original en la Introducción de Anarchy Comics: The Complete Collection: "Could the emotional quasi-anarchism of punkies actually handle a realized anarchist society? We doubted it, and this time-traveling exercise in existential satire was the result." (Kinney, y otros, 2012, pág. 19)

histórica, como indica el título, ambientada en el siglo XVI, en la revuelta de los Rustauds, de Alsacia. El cómic fue originalmente publicado en la revista francesa *Citron Hallucinogène* nº12, dos años antes, en 1979. Esta revuelta, según nos cuenta Epistolier, el guionista, empezó en el valle Zorn, en abril de 1525, y el 20 de Mayo, siete mil Rustauds fueron masacrados en Scherwiller. Asegura el cómic que las condiciones de vida de los campesinos se empeoraron después de fracasar en su revuelta.<sup>82</sup>

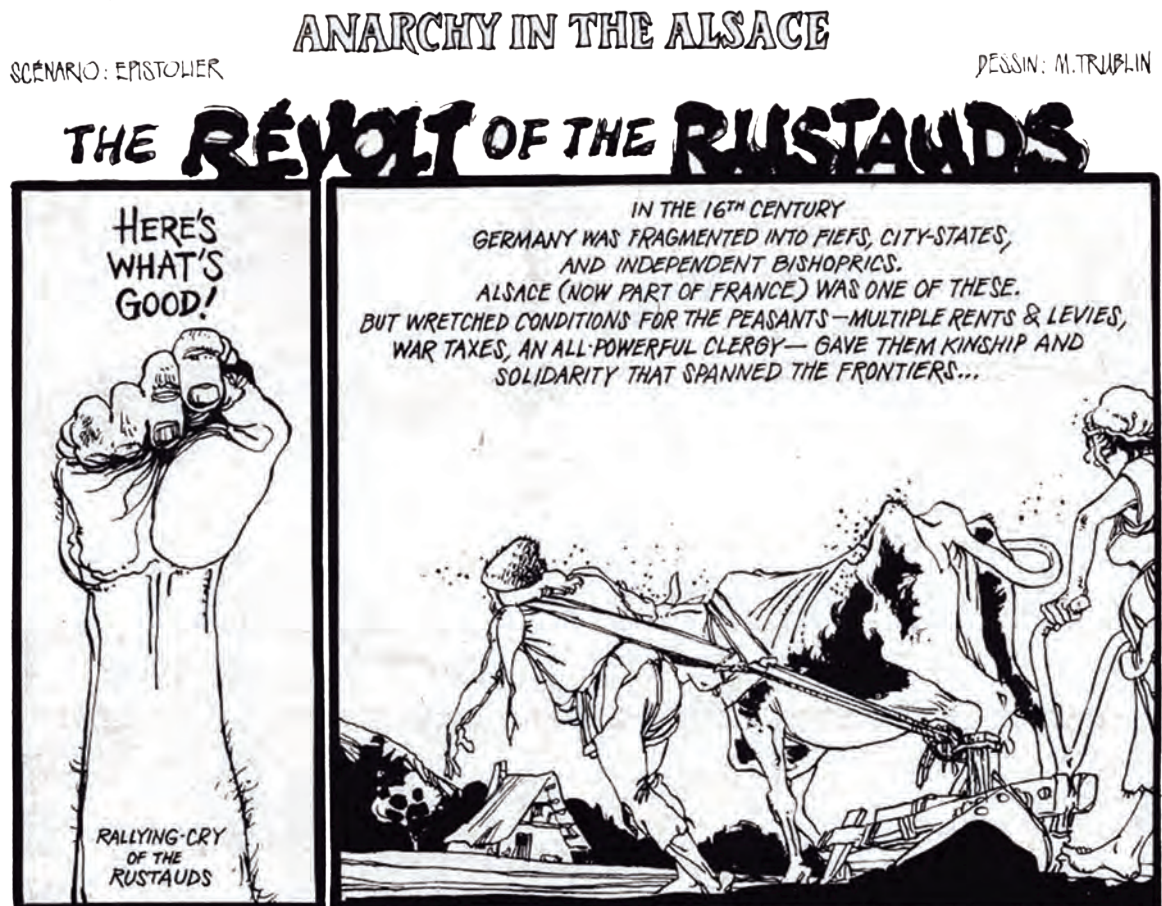


Fig. 49. "The Révolt of Rustauds", de Épistolier & Trublin. (Kinney, y otros, 1981, pág. 11)

La siguiente historieta de una sola página está firmada por Rooum, y se titula "Wildcat" (Kinney, y otros, 1981, pág. 15).

En ella, un pájaro con gafas y vestido de traje explica ante un grupo de personajes que los anarquistas no ponen bombas, que las ponen los gobiernos. A partir de ese momento, los personajes empiezan a debatir sobre la teoría del anarquismo, hasta que, al final de la historieta, un gato salvaje que asiste y participa en todo momento en la narración, hace estallar una bomba para ayudar a su compañero pájaro a atraer la atención sobre él, pues, asegura, "nadie oye sus explicaciones".<sup>83</sup>

82 Para profundizar documentalmente en la historia de la revuelta de los Rustauds, proponemos las siguientes referencias detalladas en la bibliografía situada al final de este trabajo: (Engels, 1974) (Bischoff, 2010)

83 Traducción del original en *Anarchy Comics* #3: "Nobody listens to your explanations, comrade. Help me up. I'll attract some attention for you." En "Wildcat" de Rooum. (Kinney, y otros, 1981, pág. 15). Haremos mención en este punto de nuestro análisis de la represión sufrida actualmente por el movimiento anarquista en el territorio español a causa de algunos de sus actos considerados terroristas



Fig. 50. "Wildcat" de Rooum. (Kinney, y otros, 1981, pág. 15) [Detalle]

Según explica Kinney, después de la publicación del segundo número de la revista, tres artistas anarquistas contactaron con él para participar en el proyecto, fueron Albo Helm, Dave Lester y Donald Rooum. Rooum era un artista británico que había dibujado las tiras cómicas de "Wildcat", para la publicación quincenal británica de largo recorrido llamada *Freedom*. "Rooum quería formar parte de nuestro proyecto desde el principio, pero de alguna manera perdí el contacto con él. Aceptó gustosamente a contribuir con una historieta de una página para el número tres"<sup>84</sup>.

La siguiente historieta está firmada por Albo Helm y se titula "The act of Creation according to Bakunin" (Kinney, y otros, 1981, págs. 16-17), en ella, un personaje que representa a Dios crea un hombre y una mujer, Adán y Eva, y les prohíbe comer frutos del manzano. Entonces entra en escena un personaje con cuernos de demonio y vestido con una capa con simbología anarquista e incita a Adán y Eva a comer manzanas del manzano prohibido. Éstos así lo hacen y se rebelan contra Dios, quien, por su parte, les envía Gobiernos para que aprendan a obedecer. El autor introduce en la primera página una cita bibliográfica de la obra "Dios y el Estado", de Mijaíl Bakunin.

A propósito de Helm, Kinney recuerda lo que sigue:

Albo Helm era un dibujante alemán que había publicado el cómic anarquista

---

por el Estado. Valga citar la condena en marzo de 2016 a Monica Caballero y Francisco Solar. "(...) a 7 años de prisión por los cargos de daños con finalidad terrorista y 5 años más por los cargos de lesiones con finalidad terrorista, que suman un total de 12 años de prisión para cada uno de ellos". (Claudicarnuncarendirsejamas, 2016), que ha sido en cambio reducida a cuatro: (Diagonal, 2016) También cabe mencionar las Operaciones policiales Pandora (2014) y Piñata (2015). Se puede consultar el blog solidario <https://claudicarnuncarendirsejamas.noblogs.org/> para más información. (Consultado el 31 de mayo de 2017)- Para una aproximación histórica a la cuestión del anarquismo y el llamado terrorismo, recomendamos la siguiente referencia: (Sanz, 2015)

84 Traducción parafraseada del original en la Introducción de *Anarchy Comics: The Complete Collection*: "After Anarchy #2, three anarchist cartoonist contacted me with hopes of contributing to the Project. Donald Rooum, a British artista, had been drawing "Wildcat", a regular comic strip in *Freedom*, the respected and long-running British anarchist fortnightly. Rooum should have been part of our Project from the start, but I'd somehow missed contacting him. He readily agreed to contribute a one-pager for #3". (Kinney, y otros, 2012, pág. 17)

“Schmerz”, en 1978, cosa que yo no sabía. Cuando me envió una copia [de su trabajo] comenzamos una intensa correspondencia postal que resultó en nuestra reimpresión de una selección de dos páginas de “Schmerz” en “Anarchy #3”<sup>85</sup>



Fig. 51. “The act of Creation according to Bakunin” de Abo Helm. (Kinney, y otros, 1981, pág. 16 [Detalle])



Fig. 52. Viñeta de “What is Government?” de Clifford Peter Harper (Kinney, y otros, 1981, pág. 18 [Detalle])

Clifford Peter Harper rinde homenaje, en la siguiente historieta titulada “What is Government?” (Kinney, y otros, 1981, págs. 18-21), a un clásico pensador anarquista francés, Pierre-Joseph Proudhon. Cabe destacar en esta historieta su aspecto formal. Es una historieta de tres páginas que adoptan todas ellas el mismo esquema, ambas repiten el título de cabecera, y enmarca seis viñetas por página en una cuadrícula de gruesas líneas discontinuas. Hay por tanto un total de dieciocho viñetas

numeradas en las que se repite, sistemáticamente la misma pregunta que da título al cómic: *What is government?* A través de imágenes de una fuerte estética realista y detallista realizadas por Clifford Harper con su técnica característica del grabado y con el texto proveniente de escritos del pensador francés anarquista Joseph Pierre Proudhon, (aunque no cita específicamente ninguna obra concreta del autor) cada viñeta responde a la pregunta *¿Qué es Gobierno?* a lo largo de todas las etapas en la vida de un ser humano de un modo conciso y resumido, no siendo esta respuesta, a veces, ni tan solo frases, sino simples adjetivos calificativos separados mediante comas.

85 Traducción del original en la Introducción de *Anarchy Comics: The Complete Collection*: “Albo Helm was a Dutch cartoonist who had published an anarchistic comic book, *Schmerz Comix*, in 1978, which I knew nothing about. When he sent along a copy, we began an intensive correspondence that resulted in our reprinting of a choice two-pager from *Schmerz* in *Anarchy #3*.” (Kinney, y otros, 2012, pág. 17)

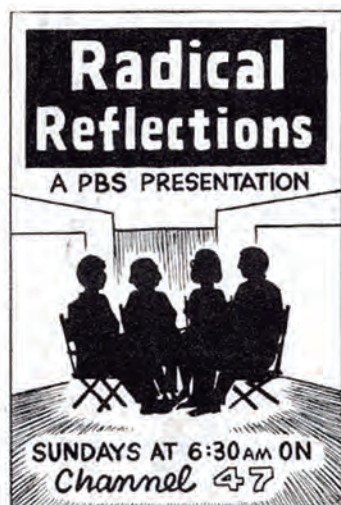


Fig. 53. "Radical Reflections" de Jay Kinney. (Stiles, y otros, 1979, pág. 28 [Detalle])

Jay Kinney, por su parte, vuelve a proponer otra página siguiendo el mismo esquema, estilo gráfico, narrativo y temático que el presentado en el número anterior en un intento de serializar la historieta que vuelve a tener el mismo título: *Radical Reflections*, pero esta vez sucede en el Canal 47 (Kinney, y otros, 1981, pág. 22), y la pregunta es "¿Cuán útil es la culpa como estrategia para el cambio social?"<sup>86</sup>. La presentadora del programa tertuliano sigue siendo la misma que en el anterior número de la revista, pero los demás personajes cambian. Kinney sigue en su línea provocativa y jocosa. El personaje masculino mantiene una postura sexista al respecto y propone que empuje una mujer. Entonces una de las mujeres presentes le acusa enfadada de "caballerosidad chauvinista y cortesía liberal" y se niega a exponer ella antes su opinión. Éste, como psicólogo, afirma que "la culpa es contra-productiva en términos de economía emocional", y que "a nivel social la culpa refleja el consenso ante los tabúes".

La última tertuliana opina que "no hay duda que todos los logros sociales de las minorías oprimidas en los últimos quince años solo han sido posibles por causa de la culpa de los blancos liberales." Y finaliza: "Sin culpa no hay logros"<sup>87</sup>. El primer tertuliano expresa su sentimiento de culpa al presuponer que alguien se ha sentido ofendido por sus anteriores palabras. La presentadora termina sentenciando que "solo el culpable siente culpa"<sup>88</sup>.

En la siguiente historia, el propio Kinney y Adam Cornford son los guionistas de una historia ambientada en Roma, en febrero de 1977, dibujada por Spain Rodriguez. La obra se titula "Roman Spring" (Kinney, y otros, 1981, págs. 23- 28), y narra la realidad cotidiana del mencionado mes y año en la Italia de los años de plomo<sup>89</sup>.

Kinney escribe lo siguiente a propósito de esta historieta:

Adam Cornford y yo hicimos una lluvia de ideas alrededor de los Autonomistas en Italia, unas formaciones políticas autónomas de izquierda que cuestionaban la izquierda convencional a través de la acción directa. Spain accedió a ilustrar nuestro guion, lo que resultó en la historieta de seis páginas "Roman Spring"<sup>90</sup>.

86 Traducción del original: "Just how useful is Guilt as a device for social change" (Kinney, y otros, 1981, pág. 22)

87 Traducción del original: "There's no question in my mind that any and all social gains of oppressed minorities of the last 15 years were only made posible tru White liberal guilt. That's the bottom line: no guilt, no gains!" (Kinney, y otros, 1981, pág. 22)

88 Traducción del original: "Only the guilty fell guilt!" (Kinney, y otros, 1981, pág. 22)

89 Para más información consultar la siguiente selección de referencias en la bibliografía: (Bonanno, Alfredo María Bonanno. Selección de textos, 2007) (Bonanno, La tensión anarquista y el placer armado, 2012) (Collondes & Randal, 1976). (de Luca, 2007) (Lazar & Matard-Bonnucci, 2010) (V.V.A.A., El movimiento del '77, 2007) (V.V.A.A., Historia de diez años. Esbozo para un cuadro histórico de los progresos de la alienación social, 2005) (V.V.A.A., Un terrorismo en busca de dos autores. Documentos de la revolución en Italia., 1999)

90 Traducción del original en la Introducción de Anarchy Comics: The Complete Collection: "Adam



Fig. 54. "Roman Spring" de Adam Cornford y Jay Kinney. (Kinney, y otros, 1981, pág. 27 [Detalle])

La historia cuenta a modo de denuncia como ese mes de febrero dos estudiantes universitarios huelguistas fueron atacados por unos fascistas y uno resultó gravemente herido. Por otra parte, narra las discordancias entre los Grupos Autónomos y los miembros del Partido Comunista Italiano, así como las discordancias con las Brigadas Rojas. También menciona el asesinato a manos de la policía de un estudiante desarmado el dos de marzo de ese mismo año, 1977, y cómo, durante los meses de marzo y mayo, hubo una ofensiva de ataques del movimiento autónomo en represalia. Los protagonistas de la historia son una joven estudiante y su padre. Ella es una activista en las luchas contestatarias del momento, expresando su simpatía y dejando entrever su pertenencia a algún Comando Autónomo Italiano<sup>91</sup> y su padre es un viejo miembro del Partido Comunista Italiano. El punto de vista de la historia es favorable al de los Grupos Autónomos. El cómic confrontará al bando del partido comunista con los autonomistas. Podemos ver a Luciano Lama, reconocido sindicalista miembro del Partido, con un grupo de trescientos comunistas manifestándose en la Universidad de Roma -que se encontraba ocupada-. El cómic narra la pelea que hubo entre los comunistas de partido y los autonomistas. Estos últimos tuvieron un duro enfrentamiento con la policía al grito de "¡No al Estado y no a las Brigadas Rojas!"<sup>92</sup> El padre de la protagonista se unirá al final de la historia con su hija y sus amigos y por tanto con el punto de vista crítico con el Partido Comunista. No

---

Cornford and I had been brainstorming a story about the Autonomists in Italy, a free leftist formation that sidestepped the conventional left with direct action. Spain agreed to illustrate our script, resulting in the six-page "Roman Spring". (Kinney, y otros, 2012, pág. 18)

91 En las páginas veintitrés y veinticuatro de este tercer número de Anarchy Comics, la protagonista de la historieta Roma Spring (Kinney, y otros, 1981, págs. 23-28) explica a su padre que ha efectuado una "compra proletaria" refiriéndose a su nueva grabadora, dando a entender que la ha robado.

92 Traducción del original: "No to the State No to Red Brigade!" (Kinney, y otros, 1981, pág. 23)

obstante, la televisión tergiversará los hechos de la manifestación afirmando que era de apoyo a las Brigadas Rojas. Los activistas, pronuncian frases resignadas frente al televisor, como “desde luego, esta es la elección que nos ofrecen.”<sup>93</sup>

La siguiente historieta cambia por completo el tono y el tema de la narración, unos cambios que son por otra parte, habituales en la revista. Está firmada por Lafler, se titula “Naked Avenger”, (Kinney, y otros, 1981, pág. 29) y está compuesta por una sola página. Naked Avenger significa El Vengador en pelotas, o desnudo. Dicho superhéroe se enfada al leer el periódico y comprobar cómo las petroleras se enriquecen cada vez más y los pobres son cada vez más pobres, entonces se dirige a las oficinas de la compañía Exxon y expresa su ira, pero los miembros de la empresa le dicen que la Recesión les afecta a ellos también, que se les rompe la ropa a pedazos y que tienen que comer sándwich. El Vengador en pelotas se disculpa y se marcha. Entonces aparecen los verdaderos jefes de la compañía petrolera contentos porque los nuevos androides de relaciones públicas de la empresa funcionan de maravilla. Destacable resulta el detalle indicado en este momento del cómic que indica que el traje que lleva uno de los jefes, vale 60.000 dólares. Es una historia en clave de humor y dibujada con un estilo gráfico tendente al cartoon.



Fig. 55. Viñeta de “Naked Avenger”, de Lafler (Kinney, y otros, 1981, pág. 29 [Detalle])

Kinney resume así a Lafler y su participación en *Anarchy #3*:

Steve Lafler, un artista de Oregón con un excéntrico sentido del humor, deseaba contribuir [en la revista], y lo hizo con la historieta de una página “Nacked Avenger”, que logra satirizar al mismo tiempo a los superhéroes, al anti-corporativismo liberal, y a la clase dominante.<sup>94</sup>

La siguiente historieta continúa con la estética *cartoon* y sigue en clave de humor. Gerd Seyfried, quien hizo la contraportada del primer número de *Anarchy Comics* propone, con “Walkie-Talkie” (Kinney, y otros, 1981, págs. 30-31), una historieta de dos páginas en la que un obeso y patán policía se enreda él mismo con su walkie-talkie y al final lo destruye enfadado. En la jefatura de policía explicará que los culpables han sido los anarquistas.

93 Traducción del original en *Anarchy Comics #3*: “Of course, that’s the choice they want to offer us!” (Kinney, y otros, 1981, pág. 28)

94 Traducción del original en la Introducción de *Anarchy Comics: The Complete Collection*: “Steve Lafler, an Oregon artista with a wacky sense of humor, was eager to contribute, and he turned in a one-page “Nacked Avenger”, which managed to simultaneously satirize superhéroes, liberal anticorporatism, and the ruling class.” (Kinney, y otros, 2012, pág. 18)





Fig. 56. Viñeta de "Walike Talkie" de Seyfried (Kinney, y otros, 1981, pág. 31 [Detalle])

El siguiente artista es Gary Panter, quien con su característico estilo *sauvage* o *brut*, rompe con las demás estéticas propuestas por los anteriores artistas que publicaron sus obras en la revista. Panter supone por tanto una novedad importante a destacar situada en la órbita de las aportaciones de carácter formal llevadas a cabo por Kinney y Mavrides. Su historieta no tiene título (Kinney, y otros, 1981, págs. 32-33) y cuenta la historia de dos compañeros, Purox y Still, que se dedican a poner bombas a diestro y siniestro, sin, al parecer, ningún filtro ni sentido. En el cómic sólo se ven explotar grandes edificios u obras públicas como puentes, aunque en sus comentarios, los personajes revelan un afán irracional en querer destruirlo todo. Viene un circo a la ciudad y Purox dice de hacer explotar al mono. Still propone demoler el desayuno. Los dos compañeros terminarán por separarse enfadados.

Kinney se confiesa admirador de Gary Panter:

Otra de las nuevas voces incluidas en este tercer número fue Gary Panter, el creador de "Jimbo", la tira cómica asidua de la publicación punk de Los Angeles llamada *Slash*, cuyo trabajo admiro. Contribuyó con dos páginas de pop bastardo que fue la más elegante y desconcertante contribución a la publicación.<sup>95</sup>

95 Traducción del original en la Introducción de *Anarchy Comics: The Complete Collection*: "Other new voices in the third issue included Gary Panter, creator of "Jimbo", a regular strip in the L.A. punk tabloid *Slash*, whose work I admired. He contributed a two-page mash-up that was the most stylish and mystifying strip in the issue." (Kinney, y otros, 2012, pág. 18)

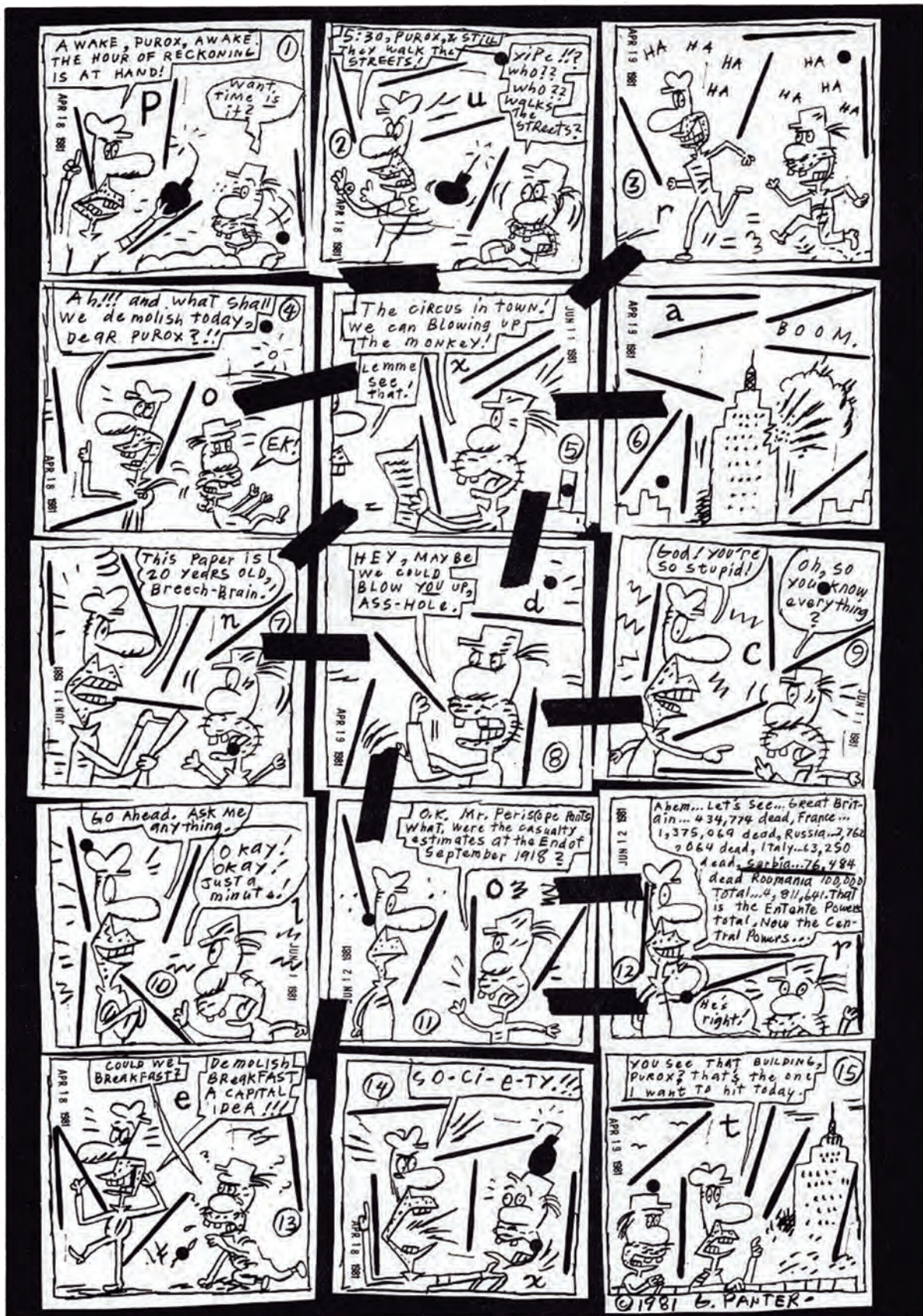






Fig. 57. Primera página del cómic de Gary Panter. (Kinney, y otros, 1981, pág. 32)

# BENJAMIN PERET POET AS REVOLUTIONARY

The real poet must oppose the world with total non-conformism. The poet of today has no other choice than to be a revolutionist or not to be a poet, for he must constantly hurl himself into the unknown. Peret spat on the confines of religion - he fought for Anarchists in Spain... and after imprisonment by Nazis in France, he bribed a guard and escaped.

Here's a loogie for the Church! Surrealists Eluard, Breton, Aragon, Peret sign Au Grand Jour

Peret as Anarchist fighter - Spain Peret hallucinates, then off to Mexico!

Fig. 58. "Benjamin Péret. Poet as Revolutionary" de Melinda Gebbie. (Kinney, y otros, 1981, pág. 35)

Melinda Gebbie vuelve a participar con su orgánico estilo gráfico haciendo como siempre gala del horror vacui que la caracteriza con una historieta de tres páginas sobre el poeta revolucionario Benjamin Péret<sup>96</sup>. La primera página incluye el título, un breve texto introductorio explicativo y cuatro viñetas para presentar al personaje y sus contactos con los surrealistas Eluard, Breton y Aragon, así como su unión con los luchadores españoles anarquistas y su huida a México. Las dos siguientes páginas son poemas del propio Péret que Melinda Gebbie ilustra a página completa sin viñetas y con un tratamiento manual y orgánico del texto que se asemeja al estilo gráfico de sus ilustraciones. No hay espacio para el vacío, y hay una unidad total entre texto e imagen, una peculiaridad muy característica en la obra de Gebbie.



Fig. 59. Viñeta de "The Treasure of Cabo Santiago", de Sharon Kahn Rudahl (Kinney, y otros, 1981, pág. 39 [Detalle])

La siguiente obra es de Sharon Kahn Rudahl, y se titula "The Treasure of Cabo Santiago" (Kinney, y otros, 1981, págs. 37-40). Para Kinney, se trata de la mejor historieta de *Anarchy*.<sup>97</sup> Sharon Kahn Rudahl propone una historia de ambientación histórica y social y cuenta la colonización de los burgueses norteamericanos en tierras de México. Compara el punto de vista de los burgueses, -quienes cuentan la historia-, con el de una familia de mexicanos pobres que tuvieron que abandonar sus ancestrales estilos de vida para subordinarse trabajando para los "gringos". El personaje mexicano protagonista encuentra un yacimiento de petróleo

y junto con una docena de personas del pueblo compran la parcela al propietario norteamericano sin decirle que habían descubierto el yacimiento de petróleo. Los burgueses que cuentan la historia, reunidos comiendo y bebiendo alrededor de una mesa, recuerdan como el Estado Mexicano forzó a los lugareños a vender la tierra, pues los derechos del petróleo los controlaba el estado. Luego se regocijan en su conversación sobre lo importantes que son sus negocios actuales y desdeñan la ignorancia de los lugareños mexicanos que "no saben nada a parte de arroz y judías"<sup>98</sup>.

96 "Benjamin Péret" de Melinda Gebbie. (Kinney, y otros, 1981, págs. 34-36). Benjamin Peret (1899-1959) poeta surrealista francés. Para más información recomendamos los siguientes títulos referenciados en la bibliografía: (Nadeau, 1948) (Pellegrini, 1961) (Péret, 1996)

97 Traducción parafraseada del original en la Introducción de *Anarchy Comics: The Complete Collection*: "Sharon Rudahl turned in a four-page story about class warfare in Mexico, her finest work for *Anarchy*" (Kinney, y otros, 2012, pág. 18)

98 Traducción del original en *Anarchy Comics #3.*: "These contry people don't know anything but rice and beans!" en *The Treasure of Cabo Santiago*, de Sharon Khan Rudahl (Kinney, y otros, 1981, pág. 40)



Fig. 60. Primera página del cómic de Gary Panter. (Kinney, y otros, 1981, pág. 32)

La siguiente historia es obra de Greg Irons, y no tiene título (Kinney, y otros, 1981, págs. 41-44). Es una historia en la que los personajes son animales antropomórficos. El protagonista es un babuino llamado Buddy. Es muy destacable la detallista aportación del artista a nivel gráfico, así como la calidad en la realización gráfica de las viñetas. Haciendo honor al estilo de comix underground al que Greg Irons pertenece, las páginas están repletas de tinta negra. Los únicos espacios en blanco que hay en las páginas, dentro de las viñetas, corresponde a aquellos elementos en los que incide la luz, las demás partes del dibujo tienen un recargado pero cuidado y medido grafismo de líneas onduladas y orgánicas y pequeños trazos que confieren texturas y sombras densas cuyo resultado final se asemeja al conseguido con la técnica del grabado.

Según cuenta Jay Kinney:

También le pedí cuatro páginas a Greg Irons, un fantástico dibujante de comix underground, que había trabajado para el periódico clandestino *The Berkeley Tribe*, a

principios de los setenta. Greg fue al principio tatuador pero hizo una potente tira cómica ilustrando la alienación urbana y la paranoia. La conexión con el anarquismo era debatible, pero no su maestría en el arte. Trágicamente, Greg murió prematuramente tres años después, atropellado por un autobús en medio del denso tráfico de Bangkok<sup>99</sup>.

Mostrar el mundo en que viven los personajes es el objetivo narrativo de esta historieta que refleja una realidad social dura y miserable. El tono del cómic recuerda el de la novela negra. La historia se extiende a lo largo de cuatro páginas que funcionan como una introducción descriptiva, del personaje protagonista y su entorno, y finaliza mostrando cómo el único miedo que tiene el protagonista es que Jesús –el único personaje humano no-animal de la historieta- lo juzgue.

En el siguiente cómic, Dave Lester participa por primera vez en la revista, en la página cuarenta y cinco, con tres tiras cómicas que conforman la totalidad de una página de cómic<sup>100</sup>. Todas las tiras cómicas presentadas por Lester están en clave de humor y de autocrítica, que algunas veces rallan en el cinismo. Lester pone de manifiesto una cuestión latente en los movimientos libertarios del momento, que perdura aún en la actualidad, a saber, los hombres anarquistas heterosexuales se reivindican feministas pero reproducen actitudes micro-machistas y tienen una mentalidad fuertemente anclada en la norma hetero-patriarcal. Esta es una novedosa aportación a la revista, si bien Melinda Gebbie ya participó en una historieta anarco-feminista en el primer número (“The Quilting Bee”, Kinney, y otros, 1978, págs. 11-14), esta vez Lester propone en sólo una página, una línea temática que no había sido abordada hasta el momento en esta revista de cómics en la que la mayoría de autores que publican son hombres y, en todo caso, no demuestran interés alguno por profundizar en cuestiones feministas o de crítica a la normalidad hetero-patriarcal.

La primera tira cómica compuesta por tres viñetas se titula “Men March On”, en ella participan dos personajes masculinos. Uno de ellos, con el pelo rizado y con una chapa con el símbolo feminista en su camisa, incita a su amigo caracterizado con unas gafas de sol y pelo liso y barba copiosa a participar en un grupo político formado sólo por hombres, se sobreentiende pues, que se refiere a un grupo feminista de hombres. Su amigo tiene sus dudas. Finalmente el primero lo convence diciéndole que así podrán hablar de las mujeres a sus espaldas, su interlocutor accede, y el primero empieza a abrazarle y besarle agradecido, cosa que provoca la sorpresa del hombre de la barba que le pide

---

99 Traducción del original en la Introducción de *Anarchy Comics: The Complete Collection*: “I also solicited a four-pages from Greg Irons, one of the underground comix greats who had served this time as staff artista for the ultimate gonzo underground paper, *The Berkeley Tribe*, in the early ‘70s. Greg was now primarily a tatto artista, but he produced a powerful strip illustrating urban alienation and paranoia. The connection to anarchism was debatable, but there was no debating the mastery of the art. Tragically Greg died prematurely three years later, hit by a bus amid heavy street traffic in Bangkok.” (Kinney, y otros, 2012, pág. 18)

100 “Dave Lester, un artista canadiense que había hecho tiras cómicas anarco-feministas para publicaciones radicales canadienses, mandó un montón de tiras, tres de las cuales fueron incluidas en *Anarchy #3*”. Traducción del original en la Introducción de *Anarchy Comics: The Complete Collection*: “Dave Lester, a Canadian artista who had been producing anarcho-feminist satirical strips for Canadian radical publications, sent along a batch of strips, three of which were featured in *Anarchy #3*.” (Kinney, y otros, 2012, pág. 18)



Fig. 61. "Men March On" de Dave Lester. (Kinney, y otros, 1981, pág. 45)[Detalle]

La segunda historieta se titula "The Amazing Colossal Men", en ella, intervienen los mismos personajes. El del pelo rizado, aún con la chapa con el símbolo feminista, se queja de un problema personal que tiene, y es que su compañera le pide que le dedique más tiempo al cuidado de los niños pequeños que tienen en común. El de la barba, que ahora luce una "A" circulada, el símbolo anarquista, en su camisa, le responde diciéndole que no haga caso, que Bakunin nunca se ocupó del cuidado infantil. El primero le dice que ya se lo ha dicho él a su compañera pero ésta no ha tomado la excusa por buena. Entonces el personaje de la barba y la etiqueta anarquista le dice que su problema es que es más feminista que anarquista. Aunque el primero manifiesta su disconformidad con la frase de su amigo, le da las gracias abrazándole. El de la barba sigue manifestando su voluntad de impedir los abrazos y besos de su amigo.

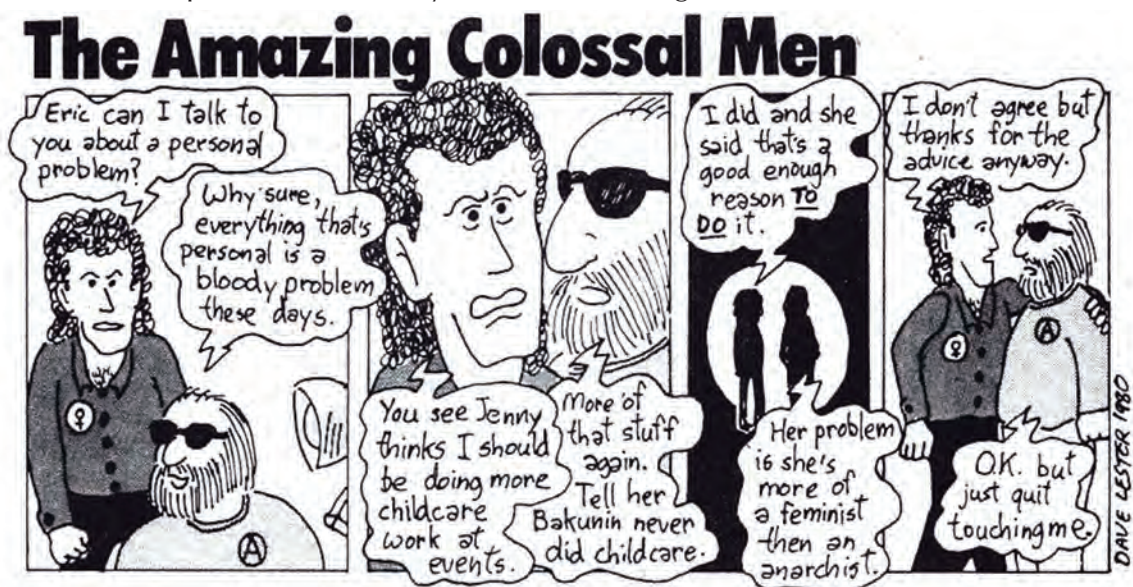


Fig. 62. "The Amazing Colossal Men" de Dave Lester. (Kinney, y otros, 1981, pág. 45)[Detalle]

La última tira cómica se titula “The March of Men”, y otra vez interactúan los mismos personajes. Esta vez el personaje de gafas, pelo liso y gafas de sol sujeta por las piernas boca abajo a un niño, quien presumiblemente se trata de su hijo. Dice que nadie puede cuidar bien a los niños y que él los cuida para quitarse de encima a las feministas. El personaje de pelo rizado, aún con la etiqueta feminista le pregunta si está seguro de estar cuidando bien al niño, y su interlocutor no tiene duda al respecto. Después, le pregunta si ha cambiado de parecer con respecto a su opinión sobre el cuidado infantil manifestada en la anterior tira cómica, y el personaje de gafas de sol le dice que no ha cambiado, solo que ahora está pensando más estratégicamente.

## The March Of Men



Fig. 63. “The March Of Men” de Dave Lester. (Kinney, y otros, 1981, pág. 45)[Detalle]

El cinismo de Lester a la vez que crítico es también autocrítico y retrata en el mencionado tono humorístico, una penosa realidad que se suele dar dentro de ambientes que se enorgullecen de autodenominarse libertarios pero distan mucho de realizar un trabajo personal profundo del que, en líneas generales, las feministas, presentes sin duda también en los ambientes libertarios, tienen muchísimo más trabajado que determinadas personas que conforman, siempre en líneas generales, la realidad de un grupo político libertario común.<sup>101</sup>

101 A propósito de los micromachismos y de críticas y autocríticas desde una óptica feminista dentro del espectro libertario, proponemos los siguientes trabajos referenciados en la bibliografía: (A., 2014) (Alba Goveli & Alba Martínez, 2014) (Bonino, Los Micromachismos, 2004) (Bonino, Micromachismos, 2014, págs. 119-145) (Bonino & Szil, Every Day Male Chavimism. Intimate Partner Violence Which Is Not Called Violence, 2007) (Gelderloos, 2011) (Gràcia, 2015) (Granier, 2004) (Iobas, ¡Qué pereza los espacios libertarios!, 2016, págs. 146-149) (Martínez Portugal, 2015) (Sabadell, 2015) (Vasallo & Pujol, 2013) (V.V.A.A., La gota que fa vessar el got, 2009) (V.V.A.A., Tijeras para todas. Textos sobre Violencia Machista en los Movimientos Sociales, 2009) (W.I.T.C.H., 2013). Por otra parte, existen diferentes propuestas de grupos de hombres feministas, así como publicaciones como el Fanzine Falo (Anónimo, 2004). Cabe mencionar que en ambientes pretendidamente libertarios existe el machismo y también han sucedido violaciones como la reconocida en 2009 por Jokin Castilla, el cantante del grupo de Anarkopunk Asto Pituak. Consúltese el blog <http://sinfeminismonohayanarquia.blogspot.com.es/>



La página cuarenta y seis la comparten los cómics de Marian Lydbrook y el de Jay Kinney, titulados "At Home With..." y "Close Encounter" y "New Age Políticos" respectivamente (Kinney, y otros, 1981, pág. 46).

Lydbrook<sup>102</sup>, con sus dos propuestas, un cómic de dos viñetas y otro de una sola viñeta, vuelve a poner el acento en la situación de la mujer. En la primera historia, mientras la mujer está fregando los platos, su marido le cuenta sus chismes y luego sale de casa para trabajar como policía, para arrestar algún anarquista<sup>103</sup>.

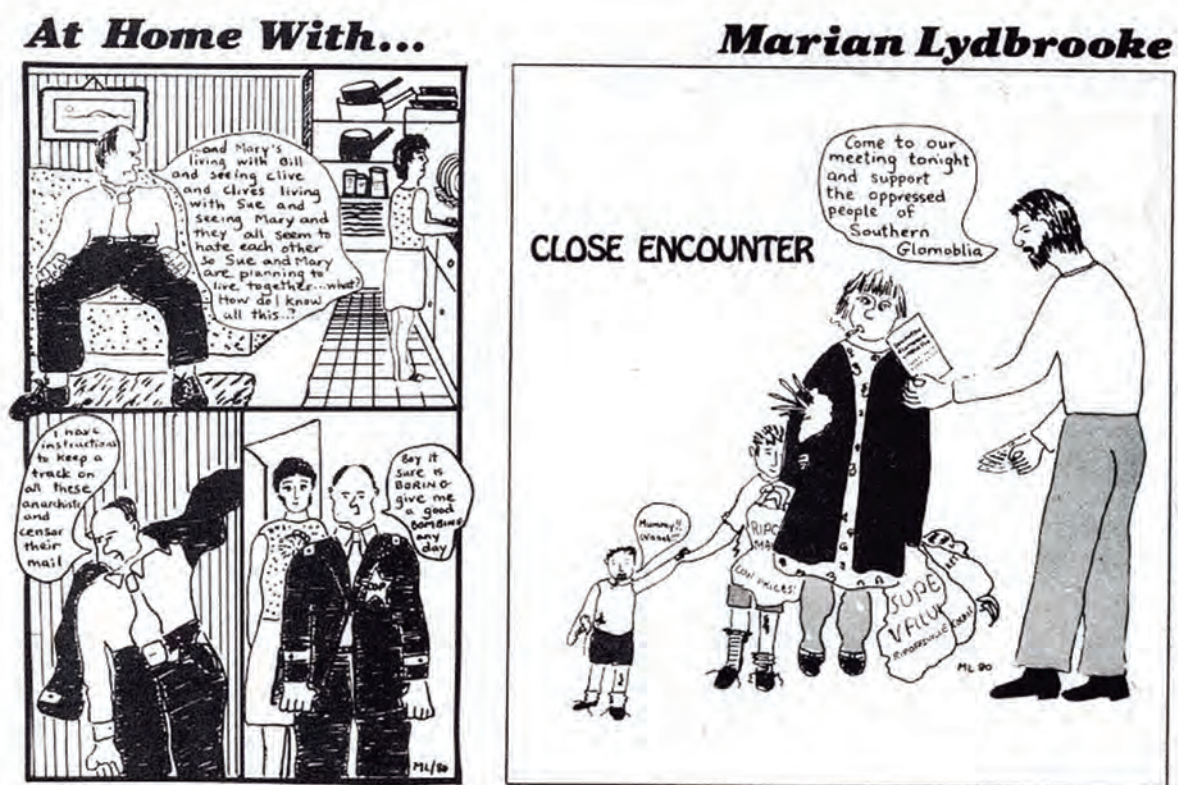


Fig. 64. "At Home With..." de Marian Lydbrooke. (Kinney, y otros, 1981, pág. 46)[Detalle]

La otra viñeta muestra una mujer cargada con la compra y sus dos hijos pequeños que contempla, apabullada, el pasquín de propuesta solidaria con la gente oprimida del Sud de Glomoblia que le entrega un activista. Situándose en el punto de vista cotidiano de la mujer, la autora expone en la primera historieta la situación de una mujer esposa de un policía y en la otra historia muestra como la desbordante tarea del cuidado infantil o el hecho de siempre tener que hacer la compra la distancia enormemente de lo que le pueda decir en plena calle cualquier activista que le proponga posicionarse sobre cues-

(Consultada el 31 de mayo de 2017)

102 "La última nueva voz fue Marian Lydbrook, una artista canadiense proveniente del entorno anarco-feminista, que envió muchas tiras cómicas de entre las cuales elegí dos". Traducción propia de la Introducción de *Anarchy Comics: The Complete Collection*: "The final new voice was Marian (now brooke) Lydbrooke, a Canadian artista in the anarcho-feminist milieu, who sent along some strips to reprint, from which I chose two." (Kinney, y otros, 2012, pág. 18)

103 Traducción del original parafraseada del original: "I have instructions to keep a track on all these anarchists and censor their mail" (Kinney, y otros, 1981, pág. 46)

tiones tan alejadas de su situación y su cotidianeidad.

La historieta de Kinney, por su parte, está formada por cuatro viñetas y tiene, como siempre, una finalidad humorística con marcados tintes autocríticos tendentes a lo absurdo. Es un diálogo entre dos personajes, una mujer y un hombre. Ella le dice que los colores asociados a los revolucionarios, el rojo y el negro, tienen connotaciones intrínsecas a la naturaleza de esos colores de las que los revolucionarios no pueden huir, y esto los condiciona inevitablemente y, respondiendo a la pregunta de su interlocutor, propone nuevos colores como el Baby Blue (azul bebé) o el Chartreuse (suerte de verde amarillento).

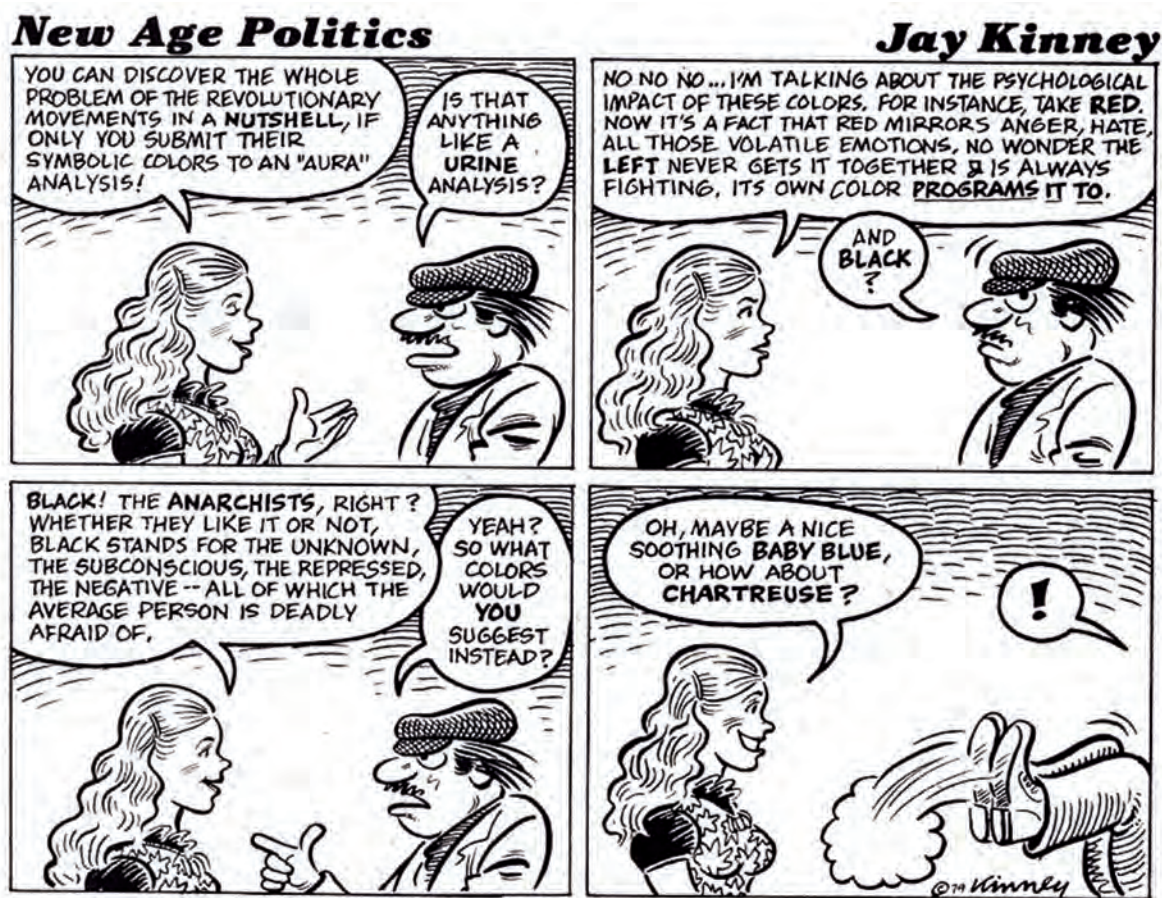


Fig. 65. "New Age Politics" de Jay Kinney. (Kinney, y otros, 1981, pág. 46)[Detalle]

La última historieta de este tercer número de la revista *Anarchy Comics* es una fábula y se titula "Pest Control" (Kinney, y otros, 1981, págs. 47-50). Está realizada por Matt Fezell.

Matt Fezell, un joven artista sureño, contactó conmigo y le di un voto de confianza ofreciéndole un espacio de cuatro páginas [en la revista]. Participó con "Pest Control", una metáfora política protagonizada por insectos insurgentes<sup>104</sup>.

104 Traducción del original de la Introducción original de *Anarchy Comics: The Complete Collection*: "Matt Fezell, a Young southern artist, contacted me and I took a chance on offering him a four-page slot. He came through with the droll "Pest Control", a political metaphor casting insects as insurgents." (Kinney, y otros, 2012, pág. 18)



Fig. 66. "Pest Control" de Matt Feazell. (Kinney, y otros, 1981, pág. 47)[Detalle]

Un matrimonio de clase media norte-americano tiene problemas con los insectos de su casa, ya que, después de fumigar con diversos insecticidas, tanto las cucarachas de la casa como las hormigas del jardín han mutado y son especialmente peligrosas. El marido, llamado Edgar, consigue gracias a sus artimañas mantener a raya a las cucarachas, y lo consigue armando un ejército de hormigas a las que primero subordina amenazándolas con batallones de abejas y hasta utilizando la electricidad de una batería conectada de tal forma que pueda descargar electricidad en el hormiguero. De esta manera domestica las hormigas y lidera un ejército de hormigas con el que desata una guerra en casa contra las cucarachas. La esposa, llamada Madge, se dispone a abandonar la casa y a su marido, después de comprobar lo que está sucediendo, entonces las hormigas y las cucarachas se unen para apoderarse del hogar. El matrimonio vivirá desde ese momento fuera de su casa, yendo en el coche de un lugar a otro, mientras que las hormigas y las cucarachas han conseguido entre ellas un equilibrio para vivir en el edificio. Las cucarachas enseñan a las hormigas a pensar por ellas mismas y las hormigas enseñan a las cucarachas la cooperación. Los vecinos sólo esperan que ese sistema no se extienda.<sup>105</sup> Utilizando el recur-

105 Traducción del original del texto original de la última viñeta de la historieta "Pest Control" de Matt Feazell: "The ants teach the cockroaches cooperation. The cockroaches teach the ants to think for themselves. The neighbors can only hope the System doesn't spread." (Kinney, y otros, 1981, pág. 50)

so de lo absurdo -como tantos otros autores en la revista *Anarchy Comics*-, Matt Feazen sitúa en el centro de su cínica crítica la existencia misma de la clase media norteamericana, cuyos más graves problemas son las hormigas o las cucarachas. Utilizando el recurso del cliché, su cómic reproduce roles de la sociedad heteropatriarcal binaria. La función del hombre es ser un “manitas” en casa y solventar unos problemas que la mujer no debe pretender solucionar por su mera condición de mujer. La esposa comprueba cómo lo que debiera ser un buen marido “manitas” se convierte en un adulto infantil que juega a la guerra con los bichitos, por lo que decide abandonarlo. El elemento surrealista aparece en el momento en el que, efectivamente, los insectos toman el control de la casa. En la propuesta de Melinda Gebbie para este número, ya se hablaba de surrealismo con los poemas ilustrados de Benjamin Péret. Matt Fezell colabora en este número con una historieta cuyo guion es claramente surrealista<sup>106</sup>. Por otra parte, los discursos animalistas han calado hondo en determinados ambientes libertarios, y se puede interpretar la propuesta de Fezell también desde este punto de vista de la crítica<sup>107</sup>.

Como sucede en los números precedentes de la revista, la última página de la publicación está dedicada a la propaganda tanto de comix underground como de proyectos anarquistas, y cabe destacar que estos últimos no se repiten en los anteriores números de la revista, aportando por tanto una mayor diversidad al conjunto.

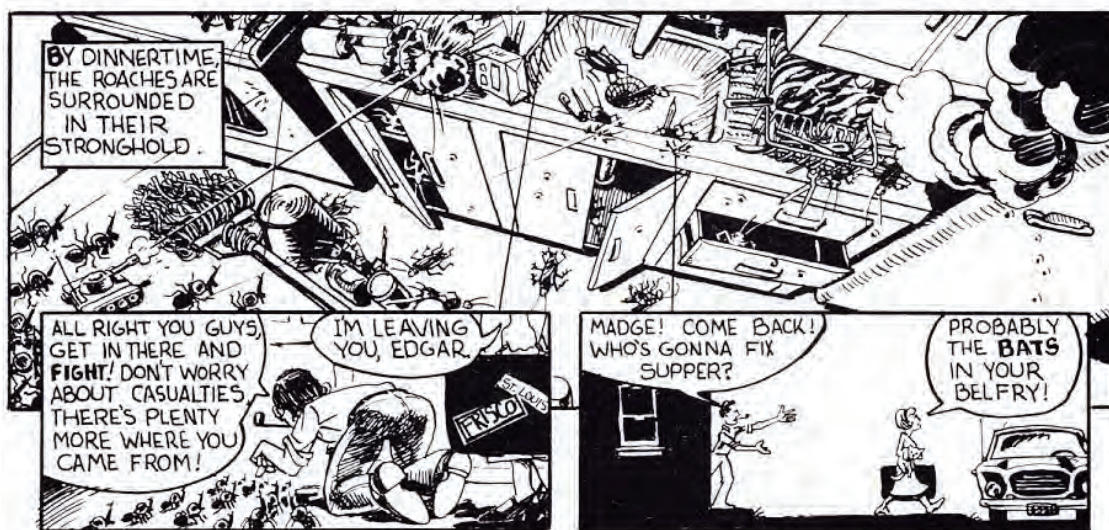


Fig. 67. “Pest Control” de Matt Fezell. (Kinney, y otros, 1981, pág. 50)[Detalle]

Este tercer número de la revista, particularmente completo y diverso, fue el “canto de cisne” de su editor Jay Kinney, quien asegura que experimentó un importante cambio personal a principios de 1981, (en parte debido, a su ingestión de galletas de cannabis

106 Recomendamos la siguiente relación de referencias bibliográficas para profundizar en la cuestión del anarquismo y el surrealismo: (Benjamin, 2013) (Breton, 2013) (Chicago, 2008) (Corrales, 2011) (Dupuis, 2004) (Pariante, 2014)

107 Consultar las siguientes referencias en materia de anti-especismo incluidas también en la sección específica de bibliografía sobre vegetarianismo, veganismo y liberación animal al final de nuestra investigación: (Cotelo, 2013) (Lemes, 2014) (Singer, 2009) (V.V.A.A., R-209 Habla el Frente de Liberación Animal, 2009) (V.V.A.A., Manual para una dieta vegana, 2009) (V.V.A.A., Liberación Animal. Más que palabras., 2010) (V.V.A.A., Contra todo pronóstico, 2009) (V.V.A.A., ¡Viva la naturaleza! Escritos libertarios contra la civilización, el progreso y la ciencia (1894-1930), 2008)

que le regalaron en Navidad y también de otra experiencia mística posterior inesperada, no relacionada con ninguna galleta, que no detalla) que le hizo sentir fuera de la órbita de la subcultura anarquista, en gran medida atea.

También me harté de las idioteces de algunos “soy más revolucionario que tu”, balas perdidas en las escena anarquista local (...). Mi cambio de perspectiva procedió gradualmente, culminando en un retiro de la política y un crecimiento de los intereses espirituales<sup>108</sup>.

Kinney terminó editando, de forma sublime, además, en 1981, el tercer número de *Anarchy*, y asegura que “estaba satisfecho con el resultado”<sup>109</sup>.

En cuanto a la contraportada, Jay Kinney recuerda su encuentro con Pepe Moreno:

Siguiendo con la línea internacionalista, me encontré con el dibujante español Pepe Moreno cuando se trasladó al Área de la Bahía [de San Francisco]. Simpatizaba con el Proyecto *Anarchy Comics* y contribuyó con una cubierta de contraportada que era un simulacro de anuncio que representaba los dos oponentes de la Guerra Fría como mosquitos gigantes chupando del Planeta seco<sup>110</sup>.

108 Traducción del original en parte parafraseada y en parte literal, de las palabras de Jay Kinney en la Introducción de *Anarchy Comics: The Complete Collection*: “Alas, *Anarchy Comics* #3 was largely my swan song for the Project. I’d undergone a major shift in outlook at the start of 1981, in part due to a mind-blowing bite of a cannabis cookie given to me as a Christmas present, and a subsequent unexpected mystical experience (not cookie-related) that left me feeling out-of-sync with the largely atheist anarchist subculture. I also got fed up with the antics of some “more revolutionary than thou” loose cannons in the local anarchist scene –a rant I’ll save for some other occasion. My change of perspective proceeded gradually, culminating in a retreat from politics and a growth in spiritual interests. (Kinney, y otros, 2012, pág. 19)

109 “Por desgracia, había perdido en gran medida la fe en la revolución social anarquista que había promocionado en *Anarchy* #1. (...) Había llegado a la conclusión, después de diez años de tratar de hacer que funcione, que la edición y el dibujo del comix underground era una forma terrible de pagar el alquiler. Teniendo en cuenta la cantidad de tiempo y energía que se tardaba para confeccionar un número de *Anarchy Comics*, estaba cortejando con el suicidio financiero.” Traducción del original de las palabras de Jay Kinney en la Introducción de *Anarchy Comics: The Complete Collection*: “However back in 1981, I loyally finished editing *Anarchy* #3 and was pleased with the result. Unfortunately, I had largely lost faith in the prospects for the anarchistic social revolution that I had touted in *Anarchy* #1. On a more practical note, I had also concluded, after some ten years of trying to make it work, that editing and drawing underground comix was a terrible way to pay the rent. Considering the amount of time and energy it took to pull together an issue of *Anarchy Comics*, I was courting financial suicide.” (Kinney, y otros, 2012, págs. 19-20)

110 Traducción del original de las palabras de Jay Kinney en la Introducción de *Anarchy Comics: The Complete Collection*: “Also on the international front, I met spanish cartoonist Pepe Moreno when he moved to the Bay Area. He was sympathetic to the *Anarchy Comics* Project and contributed a back cover mock ad characterizing both sides of the Cold War as giant mosquitos sucking the planet dry” (Kinney, y otros, 2012, pág. 18)

BULLETIN BOARD



WAKE UP THIS IS AMERICA TODAY!

**U.F.O.'s, FORTEAN ALIENS, REALITY ENGINEERING, LONGEVITY, DNA REPLICATION, BOOKS, XEROX INFO, NEUROLOGIC MAGAZINE**

FOR MORE INFO SEND 2 FIRST CLASS STAMPS TO:

**THE NETWORK**  
P.O. BOX 317,  
BERKELEY, CA 94701

Hasty is too hasty. Indifference is too indifference. Sin, obey the Lord. In Christ in blood, Luke

*Anarchist Media etc.*

- SOIL OF LIBERTY (Anarchist journal) \$4/YR. P.O. BOX 7056, POWDERHORN STA. MINNEAPOLIS, MN 55407
- WIN MAGAZINE (Radical-nonviolent) \$20/YR. 326 LIVINGSTON ST., BROOKLYN, NY 11217
- ON THE LINE (Anarcho-Syndicalist) \$1/6 issues P.O. BOX 692, OLD CHELSEA STA., NY, NY 10113
- FRONT LINE (Anarchist Tabloid) \$5/YR. BOX 21071, WASHINGTON, D.C. 20009
- WORK & PAY (Anarchist Haight sheet) FREE 6/6 HAIGHT ASHBURY SWITCHBOARD 1338 HAIGHT ST., SAN FRANCISCO, CA 94117
- SOCIAL ANARCHISM (New journal) \$3.50/YR. Atlantic Center for Research and Education 2743 MARYLAND AVE., BALTIMORE, MD 21218
- SEE ANARCHY COMICS #1+2 FOR MORE LISTINGS...

**NEW SOURCES OF OBSCURE & SIGNIFICANT INFORMATION**

- RE/SEARCH (POST NEW WAVE PRINT BARRAGE) 20 ROMOLO B., SAN FRANCISCO, CA 94133 SUB: \$10/6 ISSUES. \$2 SINGLE COPIES
- CRITIQUE (CONSPIRACY THEORIES & MORE) 2364 VALLEY WEST DR., SANTA ROSA, CA. 95401 SUB: \$9/YR., \$2.50 SINGLE COPIES
- SPIRAL NEWS NETWORK (COSMIC EXPOSÉS—BEYOND PARANOIA) P.O. BOX 2799, HENDERSONVILLE, N.C. 28793 SUB: \$18/YR., \$2 INFO PACKET.
- SLUGGO (MULTI-COLOR MIND-FUCK) P.O. BOX 4862, SAN FRANCISCO, CA 94101 SUB: \$7.50/YR. \$2.50 SINGLE COPIES

SUPPORT CULTURAL MUTATION!!

**Explore Your REINCARNALITY!**

Eliminate or implant Sex Reversions and Lust Impulsions.

Worship is quickly becoming fashionable. You stand out from the crowd. You are the only answer. You are the only one who can help. You are the only one who can help. You are the only one who can help.

The Church of the SubGenius  
P.O. Box 14898  
Dallas, TX 75214  
U.S.A.

**PHILO + COOKIE**

A FEVER

*Free Kittens!*



TAKE ONE

**RAW**

GRAPHIC IN A PANELULAR VEIN...

\$5/COPY PP. FROM  
RAW BOOKS, 27 GREENE  
NEW YORK, N.Y. 10013

COMIX FOR SALE

ANARCHY #1, #2	BACK ISSUES	1.25
ZIPPY #3	BILL GRIFFITH	2.25
*COMMIES FROM MARS #3		1.50
DR. ATOMIC #6	LARRY TODD	1.50
*WEIRDO #1, #2	NEW CRUMB	2.25
CLASS WAR #1	CLIFF HARPER	1.25
*FRESCA ZIZIS	MELINDA GEBBIE	1.25
*TITS & CLITS #6	ALL-WOMEN	1.50
SLOW DEATH #10	CANCER ISSUE	1.50
*YOUNG LUST #6	ALL-NEW!	2.25

Postage: add 50¢/ONE BOOK; \$1.00 TWO OR MORE. You must be over 18 to order titles with Asterisks (\*). Check or Money Orders please.

LAST GASP

P.O. BOX 212, BERKELEY, CA 94705

We Want your comments

LETTERS, MAGAZINES, COMIX, WEIRD COMMUNIQUEs, PRAISE, CRITIQUES, AND OTHER JUNK ARE ALWAYS APPRECIATED. WE READ 'EM ALL AND EVEN ANSWER SOME.\*

Send 'em to:

JAY KINNEY, EDITOR  
ANARCHY COMICS  
% LAST GASP  
P.O. BOX 212,  
BERKELEY, CA. 94705

4861-999  
4861-999  
4861-999

Fig. 68. Propaganda en la última página del tercer número de Anarchy Comics. (Kinney, y otros, 1981, pág. 51)

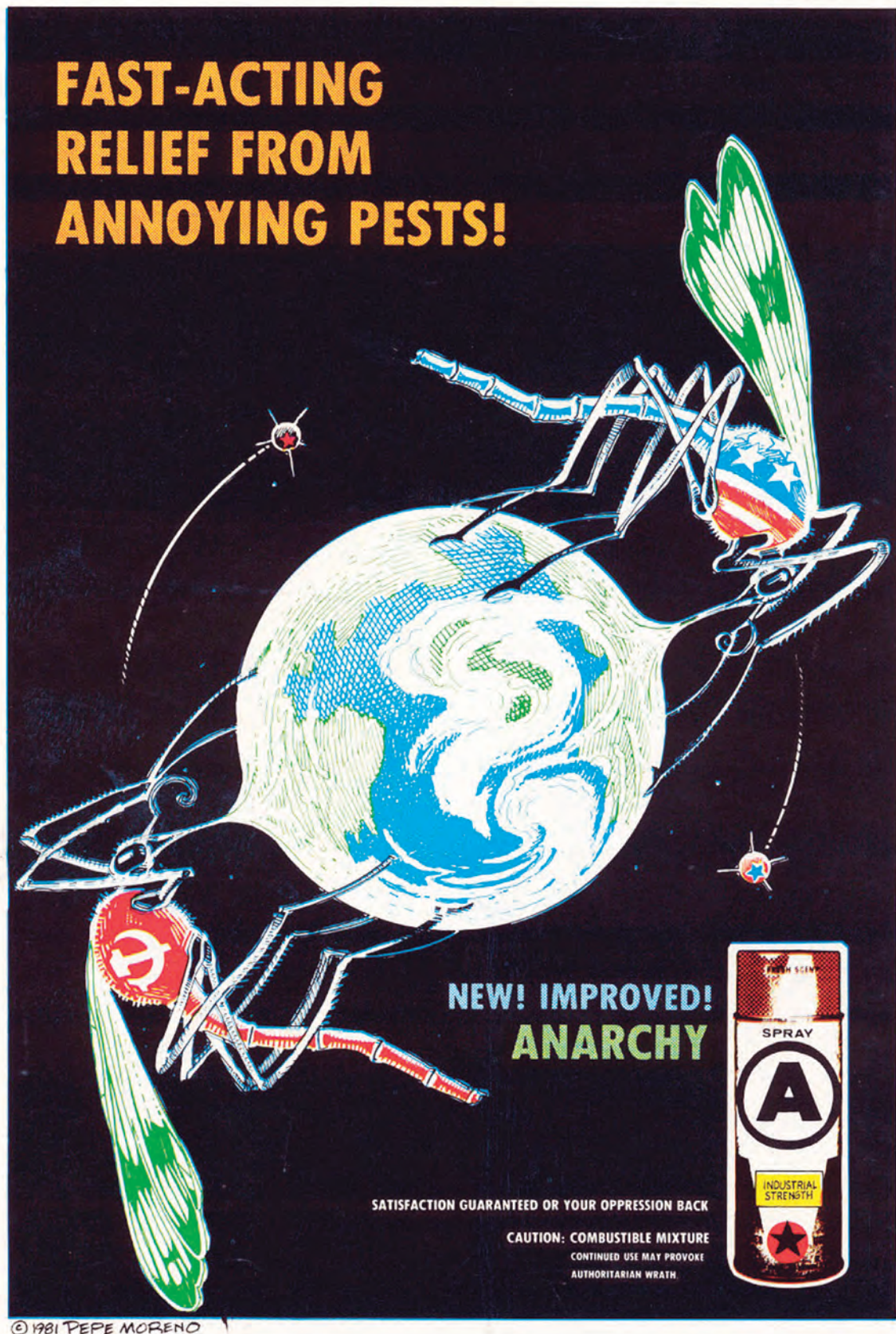


Fig. 69. Contraportada de Pepe Moreno. (Kinney, y otros, 1981, pág. Contraportada.)

## 2.2.4. Anarchy Comics nº4

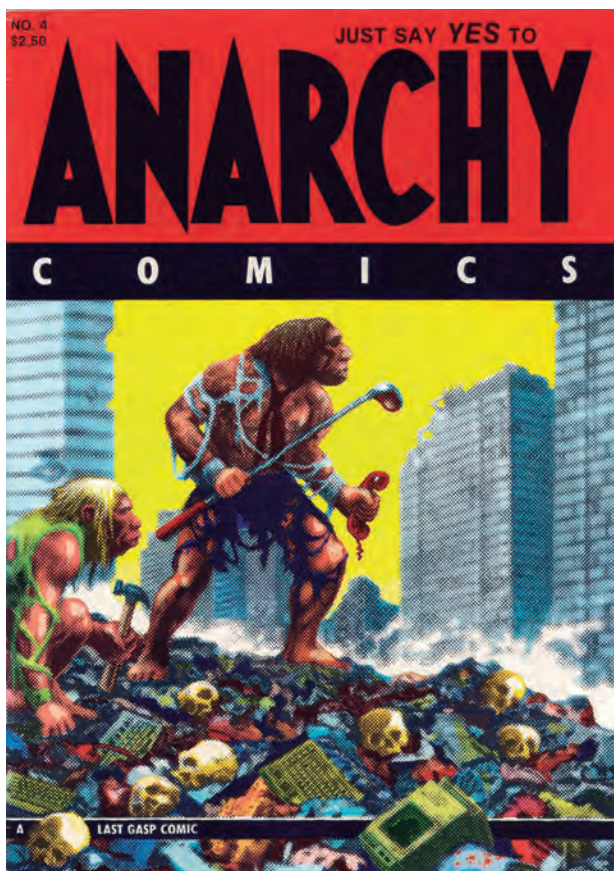


Fig. 70. Portada de Anarchy Comics #3. Obra de Peter Pontiac y Guy Colwell. (Kinney, y otros, 1981, pág. Portada.)

El cuarto y último número de la revista Anarchy Comics tiene por editorial una falsa denuncia por conspiración, y, de forma numerada como si de una sentencia judicial se tratara, presenta a los artistas que conforman este cuarto número (Mavrides, y otros, 1987), que son: Melinda Gebbie, Norman Dog, Spain, Hal Robins, R. Diggs, S.Zorca, Cliff Harper, Byron Werner y Paul Mavrides y Jay Kinney, siendo Mavrides esta vez editor y Kinney editor asociado. Hay un total de doce historietas, cabe remarcar la intermitencia de la publicación, sobre todo en este cuarto y último número, ya que se distancia en seis años del tercero. Del primero al segundo hubo un año de diferencia, del segundo al tercero hubieron dos<sup>111</sup>.

Los artistas que participaron de todos los números en la historia de la revista fueron Jay Kinney, Paul Mavrides, Spain Rodriguez, Melinda Gebbie y Clifford Peter Harper.

El cuarto número incorpora trabajos de artistas que en ninguno de los números

precedentes habían publicado, como es el caso de Norman Dog, S.Zorca, R.Diggs, Hal S. Robbins y Byron Werner.

La primera historieta se titula “Armageddon Outtahere!” (Mavrides, y otros, 1987,

111 “Todavía había una demanda que pedía más números de Anarchy Comics y yo no quería interponerme en ese camino, por lo que me retiré como editor y le pasé el testigo a Paul Mavrides, mi colaborador en muchas tiras cómicas y editor asociado en Anarchy #3. Yo me quedé como editor asociado y asesor de Anarchy #4, que no se concretó hasta 1987. En esos tiempos, el concepto de un proyecto político internacional de cómic se había perdido confusamente, y Clifford Harper fue el único artista no estadounidense en el #4. El cómic sobre la Comuna de París de Spain Rodriguez, titulada “1871” fue la historieta que más alto apuntaba en cuanto a ambientación histórica se refiere, mientras que el resto de nosotros nos centramos en cuestiones políticas y sociales contemporáneas”. Traducción del original en la Introducción de Anarchy Comics: The Complete Collection: “There was still a demand for further issues of Anarchy Comics and I didn’t wish to stand in the way of the comic continuing, so I bowed out as editor and turned over the title to Paul Mavrides, my collaborator on many underground strip and associate editor on Anarchy #3. I remained as associate editor and advisor for Anarchy #4, the title’s final issue that took until 1987 to finally manifest. By this time, the concept of the comic as an international political Project had gotten lost in the shuffle, and Clifford Harper was the only non-American artista in #4. Spain Rodriguez’s powerful account of the Paris Commune, titled “1871”, was the most historically directed story, with the rest of us mostly riffing to contemporary political and social issues.” (Kinney, y otros, 2012, pág. 20)



págs. 3-12), es la historieta más larga en cuanto a número de páginas se refiere, y está firmada nuevamente por el dúo Kinney y Mavrides, quienes también participarán juntos en la página cuarenta y tres en la historieta que lleva por título “Cover-up Lowdown”.

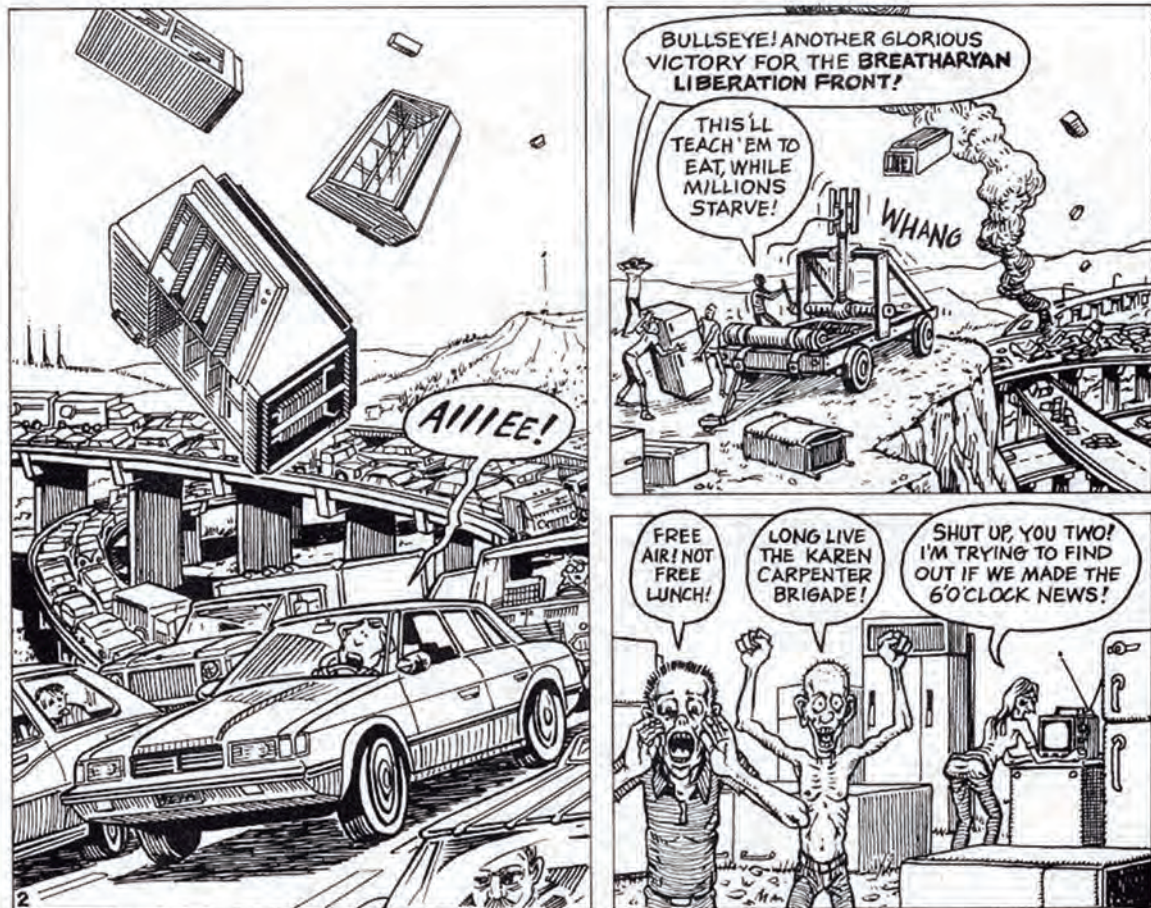


Fig. 71. “No exit” de Paul Mavrides y Jay Kinney (Kinney, y otros, 1981, pág. 4 [Detalle])

Este primer cómic utiliza nuevamente lo absurdo y lo exagerado para tratar una historia cuya temática principal es la conspiración paranoica. Está protagonizada por Bud Tuttle, un paranoico que vive en un refugio excavado en el suelo comiendo cereales de muesly esperando el desastre universal. El segundo personaje principal es Dritz Bodkin, un personaje que tiene un buen puesto de trabajo como técnico espacial en un laboratorio del país. De vuelta a casa, en un atasco de tráfico, el “Frente de Liberación Respiacionista”<sup>112</sup> se dedica a lanzar con la ayuda de una catapulta, frigoríficos al grueso de los vehículos detenidos. Bud Tuttle, está viendo la televisión que presenta los personajes de Cristo y del Anti-Cristo, que saldrán más adelante en la historia. Decide salir a la calle

112 Traducción del original de “Armageddon Outtahere!” de Kinney y Mavrides: “Breatharyan Liberation Front” (Mavrides, y otros, 1987, pág. 4). Este elemento se puede entender como una crítica satírica a los grupos E.L.F & A.L.F. (Earth Liberation Front y Animal Liberation Front). Recomendamos las siguientes referencias: (Coronado, 2011) (Cullman, Curry, Bannatyne, Carver, & Gallagher, 2011) (Front, 2001) (Lescure, y otros, 2012) (Mann, 2009) (V.V.A.A., Encendiendo la llama del ecologismo revolucionario, 2008) (Young, 2010).

porque de repente se corta la señal de antena de su televisor. El coche de Dritz Bodkin, con un frigorífico estampado encima, se ha estrellado contra su antena parabólica. En ese momento, la banda de punk-rock del hijo de Bodkin empieza a ensayar sus temas musicales y los personajes protagonistas creen que es el anuncio del apocalipsis, por lo que corren a refugiarse bajo tierra donde vive Bud Tuttle. Los dos protagonistas pasarán allí diez largos años, hasta que saldrán porque oyen unos ruidos extraños. En el exterior, comprueban como encima del refugio hay construido un restaurante donde los clientes compran aire embotellado. Ellos han salido con el paquete de cereales de muesly, que ofrecen amistosamente a la gente del restaurante pues les parece que tienen hambre ya que tienen una apariencia cadavérica. Pero los clientes huyen aterrorizados llamando a la policía porque les han ofrecido comida. Los dos protagonistas huyen desconcertados del restaurante y se topan con un coche subido al cual se encuentran tres atracadores de bancos que resultarán ser Cristo, el Anti-Cristo y María Magdalena conduciendo. Entran todos en el auto y huyen entre disparos a la policía. En este momento, les cae una vaca del cielo encima del coche, obra de los terroristas *Foodfaddists!*<sup>113</sup>

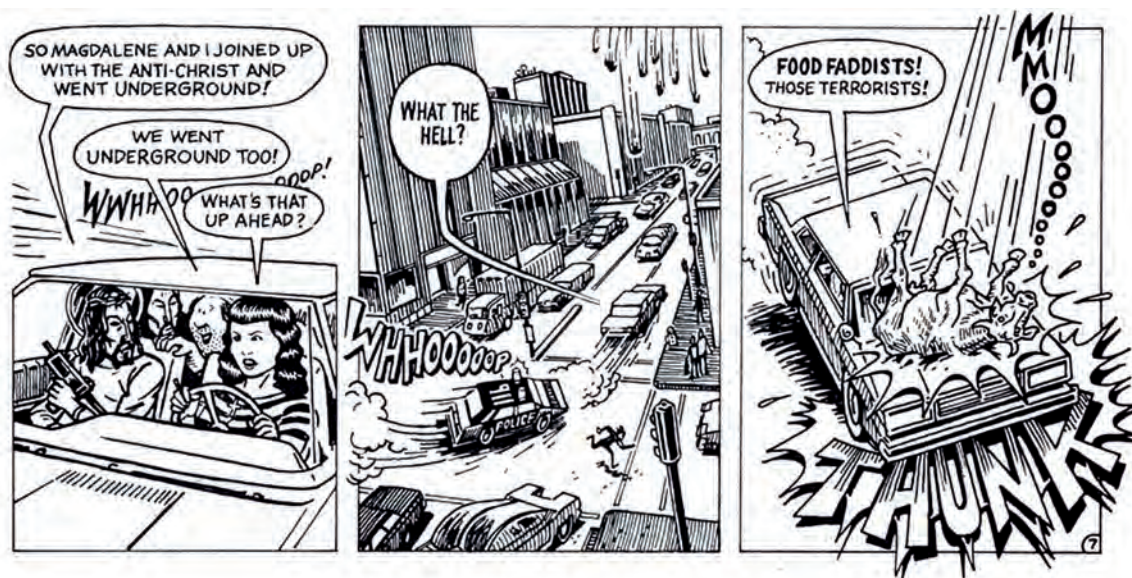


Fig. 72. "No exit" de Paul Mavrides y Jay Kinney (Kinney, y otros, 1981, pág. 9 [Detalle])

A partir de este momento se concatenarán de forma aún más vertiginosa los acontecimientos inverosímiles. Los cristianos salen volando hacia el cielo, porque el fin del mundo se acerca. Jesús y María Magdalena no son cristianos, aseguran que son judíos, y el anti-cristo se proclama materialista dialéctico y es por esto que no salen volando. Una vez los "frikis de Jesús"<sup>114</sup> se han ido volando, un grupo de asiáticos con indumentaria del ejército rojo chino comunista proclama el fin de la prehistoria y se alegran del fin de la sociedad de clases. El dinero robado por el trío Cristo, Anti-Cristo y María Magdalena ya no sirve de nada. Pero en este momento el anti-cristo envía una plaga de insectos vola-

113 Término original, en "Armageddon Outahere!" de Mavrides y Kinney. (Mavrides, y otros, 1987, pág. 9)

114 Traducción del término original en "Armageddon Outahere!" de Mavrides y Kinney: "Jesus Freaks" (Mavrides, y otros, 1987, pág. 10)

dores con rostro humano y forma de alacrán, que hace que los chinos comunistas salgan huyendo. Por su parte, el trío religioso empezará una pelea, ya que Cristo se muestra especialmente molesto porque ha sido el Anti-Cristo quien ha enviado la plaga de insectos. Mientras tanto, un grupo de personajes se manifiestan con hachas e indumentaria nazi proclamando el tiempo de Ragnarokk. Justo después, un personaje mitológico, la “Serpiente de Midgard” sale del subsuelo y empieza a comerse a este grupo de personajes. Seguidamente, aparecerá un gigante Shiva, dios de la guerra del Hinduismo, y después una serpiente gigante. Mientras los seres gigantescos mitológicos luchan entre sí, acuden seres del espacio exterior, que serán aplastados a su vez por más monstruos gigantes que no cesan de aparecer. Atónitos, los dos protagonistas de esta historieta arrastran la vaca que les lanzaron al coche y deciden volver al refugio nuclear.



Fig. 73. “No exit” de Paul Mavrides y Jay Kinney (Kinney, y otros, 1981, pág. 12 [Detalle])

Una vez dentro, se sienten seguros de los peligros del exterior y, además, ya tienen leche para los cereales de muesly. Este comic es una mofa deliberada por parte de sus autores de las teorías conspiracionistas. Como siempre, en clave de humor absurdo, grotesco y exagerado. Cabe destacar la decisión tomada por los artistas en lo que respecta el aspecto gráfico elegido. En sus anteriores aportaciones a la revista, ya sean conjuntas o por separado, tanto Mavrides como Kinney han demostrado un marcado interés por jugar con el cambio de los estilos gráficos subordinándolo, generalmente, a finalidades narrativas concretas. En esta propuesta, en cambio, han optado por un estilo gráfico realista clásico, que nos recuerda hasta a la bande dessinée franco-belga tradicional en su factura gráfica, la disposición y formato de las viñetas y hasta la realización de fondos y escenarios. Es, a su manera, un bello ejercicio gráfico que aúna la estética underground manifestada en el acabado de algunos de los personajes, y la estética del cómic clásico, con todo lujo de detalles a nivel de escenografía y de ambientación, y con una cuidada gráfica en general que se manifiesta también por ejemplo en el depurado tratamiento de las onomatopeyas. Sin duda alguna, la elección del estilo gráfico no es arbitraria, como demuestran las indagaciones de ambos artistas en cuanto a variaciones estilísticas se refiere. El uso de un estilo clásico para tratar una historia tan rocambolesca como la ana-

lizada, tiene una evidente razón de ser, narrativa y también provocativa que contribuye a reforzar el carácter inverosímil de la obra.

La siguiente historia es de Clifford Peter Harper, y se titula “Two Petrol Bombs” (Mavrides, y otros, 1987, págs. 13-16). En ella, la estética del grabado habitual de Harper se vuelve mucho más expresionista. Efectivamente, este autor ha participado en Anarchy Comics con cuatro historietas y con dos estilos gráficos claramente diferenciados, fruto de la técnica del grabado. Si la historieta que propone en este número cuatro de la revista y la que propuso en el segundo (“The Black Freighter”, Stiles, y otros, 1979, págs. 17-20) se asemejan porque es evidente que han estado realizados con gubias utilizando como matrices linóleos, en cambio, las historietas con las que participó en el primer número y el tercero “Owd Nancy’s Petticoat” (Kinney, y otros, 1978, págs. 28-29) y “What is Government?” (Kinney, y otros, 1981, págs. 18-21), respectivamente, tienen un acabado más recuerda más a las litografías.<sup>115</sup> En *Two Petrol Bombs* Harper rinde homenaje a Jimmy Heather-Hayes, un joven que la noche del 3 de marzo de 1982 lanzó dos bombas de petróleo en un local de la policía en el suburbio de Londres de Teddington, sin causar nada más que daños materiales. El 6 de Julio fue juzgado culpable. El día siguiente Jimmy se suicidó. La historieta incluye una carta de Jimmy Heather-Hayes redactada en la Prisión de Ashford, en 1982<sup>116</sup>.

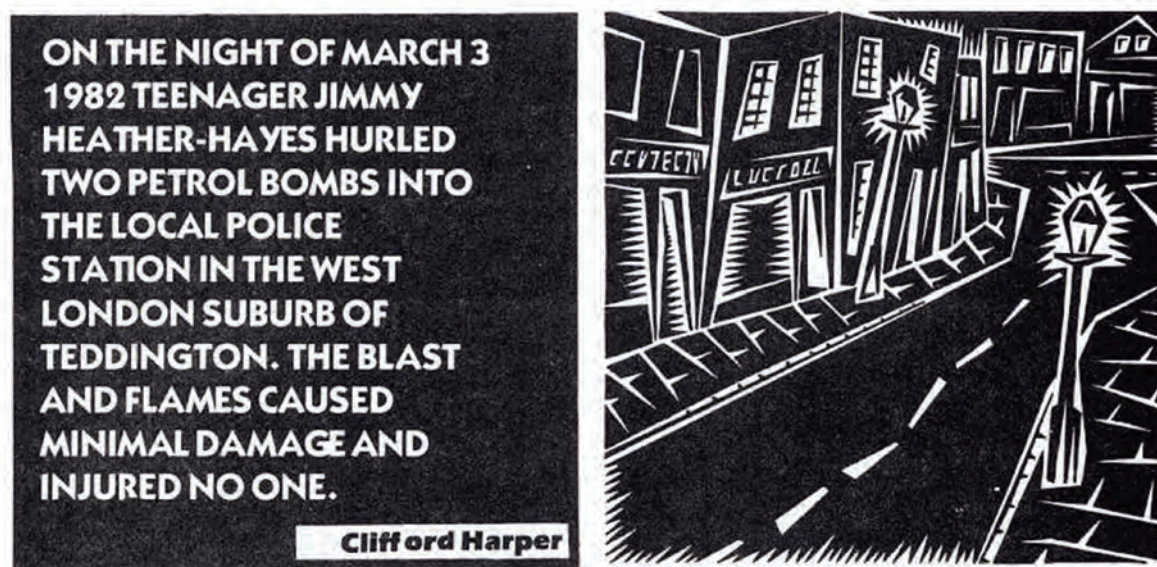


Fig.74. “Two Petrol Bombs” de Clifford Harper (Mavrides, y otros, 1987, pág. 13. [Detalle])

La siguiente historieta se titula “You rule the World” (Mavrides, y otros, 1987, págs. 17-20) es obra de Norman Dog. Un subtítulo nos indica “Choose-Your-Own-Cartoon”, (Escoge tu propio muñeco). Cada viñeta está numerada y contiene además una leyenda

115 En una entrevista, el autor afirma que empezó con técnicas directas de dibujo, con lápiz, pluma y tinta, pero que [actualmente] su trabajo está realizado con técnicas de impresión offset litográficas Traducción del original: “(...) I began with straightforward drawing techniques –pencil, pen and ink, etc. All my work is done for offset lithe printing. I’ve never worked in woodcut.” (Harper, 2016)

116 La acción directa y la crítica al sistema penitenciario son dos temáticas tradicionalmente tratadas desde el anarquismo, es tal la vastedad de referencias bibliográficas posibles al respecto que nos limitaremos a remarcar sólo las siguientes: (Cleyre, 2013) (Collective, 2002) (Pineda & Oliver, 2002) (V.V.A.A., Cárceles y anarquismo, 2015)

en la parte inferior que propone al lector lecturas suplementarias que generalmente aceleran algunos de los acontecimientos narrados pues proponen saltos que eluden ciertas viñetas indicando el número de la viñeta propuesta en la mencionada leyenda. El guion de la historieta, aun pudiéndose leer alterando el orden de lectura habitual, sigue en la línea de este cuarto número y de la historieta propuesta por Kinney y Mavrides, la conspiración paranoica. El absurdo se repite constantemente en esta historieta de cuatro páginas. Los dos posibles finales que tiene la historieta, que dependen de las elecciones del lector o la lectora, son: o todo el mundo explota, o el personaje protagonista se queda solo en todo el planeta. Norman Dog participa por primera vez en la revista *Anarchy Comics* y plantea explorar una cuestión que hasta el momento no había sido abordada por ningún artista en las páginas de la revista, la narración multi-lineal. Su aportación la podemos catalogar pues entre las de los artistas que han participado en *Anarchy Comics* con aportaciones de carácter formalista, entre quienes destacan claramente y desde un primer momento Jay Kinney y después sus propuestas junto con Paul Mavrides. Con sus dos posibles finales totalmente desastrosos Norman Dog inscribe la temática de su historieta en consonancia con el tema general sobre el que gira este último número de *Anarchy comics*, las teorías conspiracionistas y catastrofistas. El autor, se mofa en clave satírica de toda (falsa) teoría tendenciosa que preconice un final apocalíptico de la existencia humana, al igual que lo hacen Kinney y Mavrides en su primera historieta.

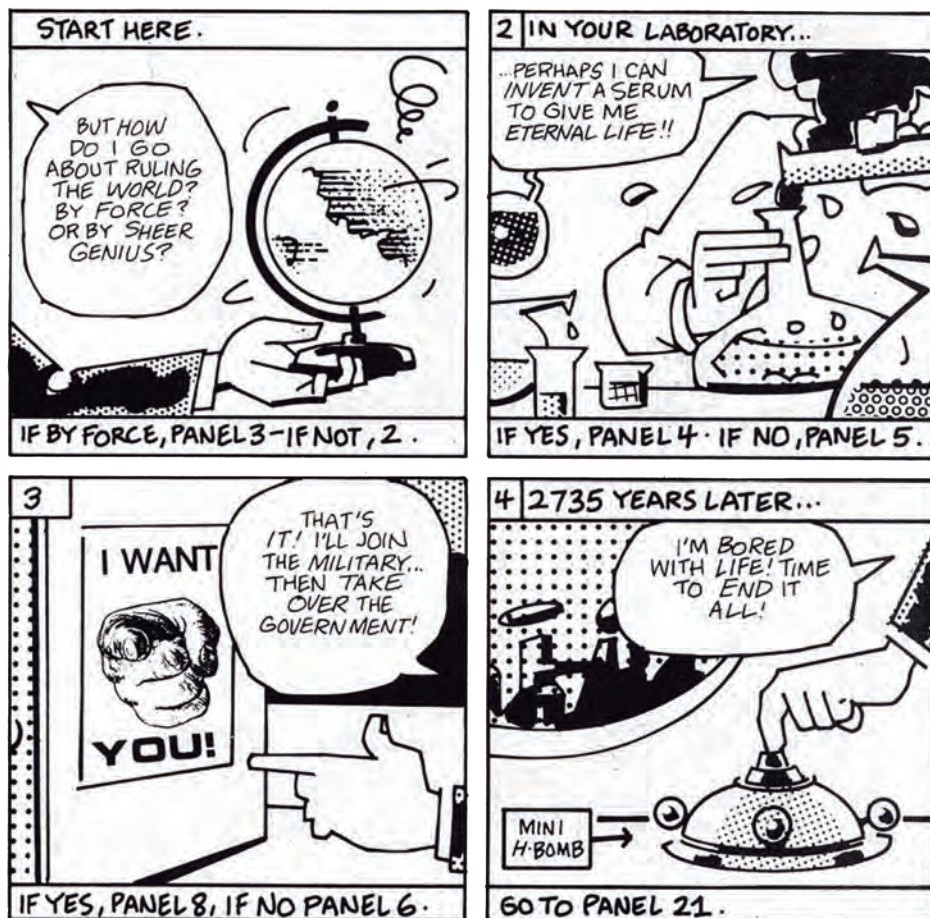


Fig.75. "You rule the world" de Norman Dog (Mavrides, y otros, 1987, pág. 17)

Kinney escribirá lo siguiente sobre esta aportación:

El dibujante del Área de la Bahía [de San Francisco] Norman Dog, participó con un cómic de cuatro páginas titulado "You rule the World" y con una historieta de dos páginas que re-imprimimos, "Mr. Helpful", los cuales proporcionaron unas muy bienvenidas carcajadas, pero no mucha profundidad política<sup>117</sup>.



Fig.76. Spain Rodriguez "1871" (Mavrides, y otros, 1987, pág. 21)

El siguiente cómic es una historieta de ambientación histórica titulada "1871" (Mavrides, y otros, 1987, págs. 21- 30) que está realizada por Spain Rodriguez, un autor que siempre ha participado en la revista principalmente mediante cómics históricos.<sup>118</sup> 1871 fue el año de la Comuna de París, pero de forma claramente premeditada, Spain no titula su cómic "1871. La Comuna de París", pues la intención narrativa consiste en que el lector o la lectora descubra, en caso que no lo supiera, que 1871 fue el año de la Comuna de París. Hacia la mitad del relato estalla la revuelta, y al final, como se sabe fracasará. Como es habitual en Spain, y en el cómic de ambientación histórica en general, existe un pretendido interés didáctico en la obra que subyace como hilo narrativo secundario. El autor utiliza a determinados personajes históricos con el fin de dotar su trabajo de consistencia y rigor. Podemos ver dibujados o citados textualmente a Napoleon III, Leon Gambetta, político republicano francés, representado en el cómic a bordo del primer globo aerostático de la historia, o el pintor realista Gustave Courbet, quien incitó a los parisinos a tumbar la Columna de Vendôme, "símbolo de odiado militarismo"<sup>119</sup>. También cita textualmente a Louise Michele, cuando en el cómic aparece el nombre de una comunera llamada Claire Laporte que sirve de prelude para presentar en la siguiente viñeta el destacamento femenino de

jados o citados textualmente a Napoleon III, Leon Gambetta, político republicano francés, representado en el cómic a bordo del primer globo aerostático de la historia, o el pintor realista Gustave Courbet, quien incitó a los parisinos a tumbar la Columna de Vendôme, "símbolo de odiado militarismo"<sup>119</sup>. También cita textualmente a Louise Michele, cuando en el cómic aparece el nombre de una comunera llamada Claire Laporte que sirve de prelude para presentar en la siguiente viñeta el destacamento femenino de

117 Traducción del original de la Introducción a Anarchy Comics: The Complete Collection: "Bay Area cartoonist "Norman Dog" provided a four-page strip "You Rule the World!" and let us reprint a two-pager, "Mr. Helpful", both of which provided very welcome chuckles, but not much political depth." (Kinney, y otros, 2012, pág. 21)

118 "Nestor Makhno"(Kinney, y otros, 1978, pág. 8 y 9.) y "Blodd & Sky" (Kinney, y otros, 1978, págs. 15-21) en Anarchy Comics #1. "Durruti" (Stiles, y otros, 1979, págs. 21-25) en Anarchy Comics #2. "Roman Spring" (con guión de Jay Kinney y Adam Cornford) (Kinney, y otros, 1981, págs. 23-28) en Anarchy Comics #3.

119 Traducción del original de un fragmento del texto del cómic de Spain 1871. El texto completo es el siguiente: "Another great painter, Gustave Courbet encouraged parisians to topple a symbol of hated militarism, the vendome column, in a final gesture of defiance." (Mavrides, y otros, 1987, pág. 28)

La Commune. Auguste Blanqui, un reconocido revolucionario, aparece citado en la página veintisiete. Aparecen nombres como el del pintor Auguste Renoir, llamado en el cómic Monsieur Renoir. El grueso de personajes anónimos que hicieron de la Comuna de París una realidad, está representado por los dos protagonistas, personajes ficticios, llamados Jacques y Raymond. Asimismo, en la última viñeta de la página veintiocho vemos retratado el grupo “The Lost Children” quienes, asegura Spain “luchaban más por defender su vecindario que por la Comuna”<sup>120</sup>. El personaje llamado Raoul, fácilmente podría hacer referencia o basarse en la vida de Raoul Rigault, una personalidad política destacada por su rol en la Commune de París. El General La fleur, asesinado por el personaje protagonista, el anarquista Raymond, no es un personaje que Spain haya concebido con el mismo rigor veraz empleado en los anteriores, sino que contribuye a la historieta cumpliendo un papel concreto, ficticio y narrativo.<sup>121</sup> El uso de cartuchos o apoyaturas de texto resulta indispensable en las obras propuestas por Spain. Son recursos narrativos muy recurrentes en la narración de ambientación histórica y funcionan además como hilo conductor de los acontecimientos. Los bocadillos, en cambio, contribuyen en el relato a presentar a los personajes y también a clarificar cuestiones o aportar más información que complementa el dibujo. En esta historieta de la Comuna de París, Spain se sitúa en un nivel comparable a la obra de Jacques Tardi y Vautrin, “El grito del pueblo” (Tardi & Vautrin, 2011), aunque no precisamente por extensión de páginas, sino en cuanto se refiere a calidad, factura y rigor y, por supuesto, por la temática tratada.

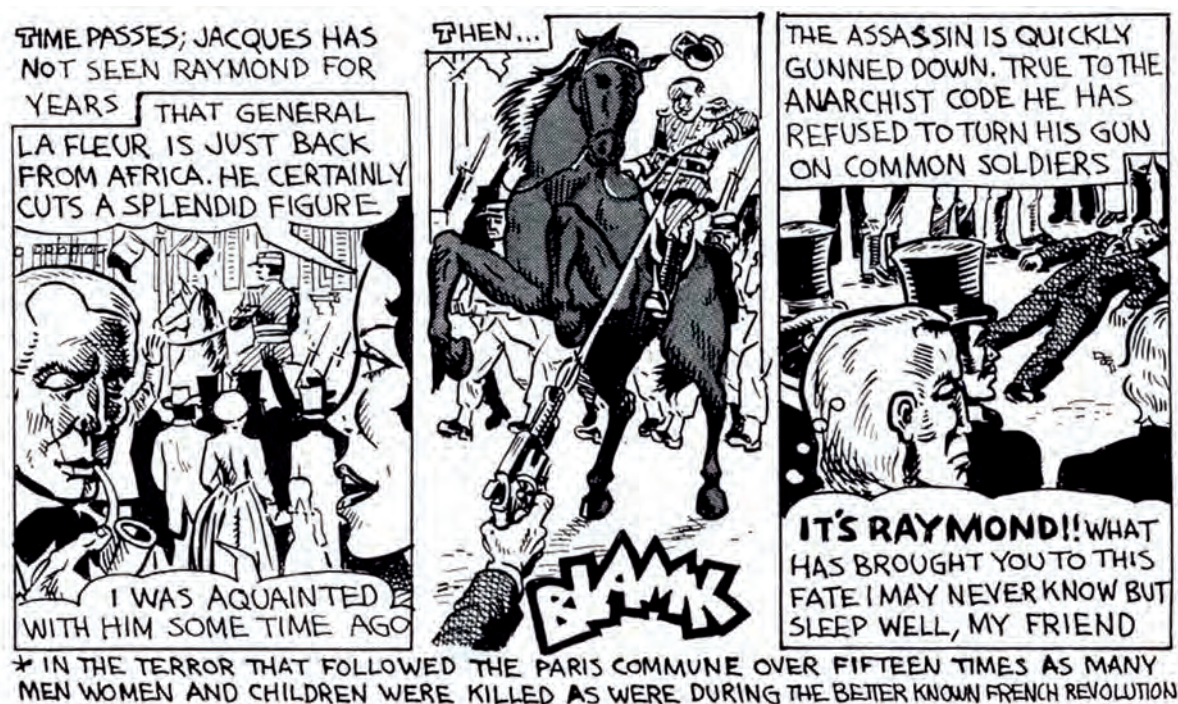


Fig. 77. “1871” de Spain Rodríguez. (Mavrides, y otros, 1987, pág. 30.)

120 Traducción del original: “Paris fought back group like “the lost children” battled more their own neighborhoods than the Commune itself.” (Mavrides, y otros, 1987, pág. 28)

121 Para más información sobre la Comuna de París, recomendamos los siguientes títulos referenciados en la bibliografía: (Creamanos, 2014) (Hippolyte & Lissagaray, 2004) (Koetchlin, 2014) (Michel, 1886) (Montseny, 2007) (Vallès, 2007) (Welsh, 2000)

El siguiente cómic es obra de Melinda Gebbie y se titula "Public Enemy" (Mavrides, y otros, 1987, págs. 31-33).



Fig. 78. "Public Enemy", de Melinda Gebbie (Mavrides, y otros, 1987, pág. 32)

En esta obra, la autora deforma su característico estilo sinuoso proponiendo una estética, en cuanto a personajes, complementos y decorados se refiere, que tiene continuas relaciones gráficas con lo oriental, quizás con referencias al estilo gráfico que en-



contramos en los dibujos de los Kama-Sutra de Vatsyayana por lo que se refiere a ciertas representaciones esquemáticas de los personajes. También aparecen referencias a los samuráis japoneses. “Melinda Gebbie, que vivía en ese momento en Inglaterra, participó [en Anarchy #3] con un cómic de tres páginas sobre su encontronazo con las autoridades británicas, que juzgaron “obscenos” sus trabajos de cómic”<sup>122</sup>.

Es una historia en la que la autora cuenta como el hijo de un juez se montó una tienda de discos donde vendía también cómics. Dicho juez leyó un cómic de una joven, que es en realidad la propia autora, que juzgó obsceno. Ella en cambio se limitó a representar la vida y las relaciones entre los hombres y las mujeres según su particular punto de vista, una mujer que había sido violada. Gebbie aborda en esta historieta tanto la cuestión de la censura como cuestiones tradicionalmente tratadas por el feminismo, siguiendo en su línea militante, que han causado históricamente discordancias hasta dentro del mismo movimiento feminista, como por ejemplo la cuestión de la pornografía<sup>123</sup>.



Fig. 79. Norman Dog. “Mr. Helpful” (Mavrides, y otros, 1987, pág. 34 [Detalle])

Norman Dog, por su parte, propone otro cómic también satírico y auto-crítico, titulado “Mr Helpful!” (Mavrides, y otros, 1987, págs. 34- 35). Lo protagoniza un personaje que pretende ayudar a los más necesitados pero fracasa en su intento, pues no son más que meras palabras. A rasgos generales, es una sencilla crítica o auto-crítica en clave de humor al ser pequeño-burgués. Cabe destacar que en esta segunda historieta propuesta por Norman Dog no existe ningún interés de carácter formal en cuanto al medio cómic se refiere, como sí lo hubo en su primera historieta ya estudiada

“*You rule the World*”, sí que mantiene, en cambio, su particular estilo gráfico extremadamente infantil y simple.

El siguiente cómic es una fábula metafórica titulada “Korporate-Rex” (Mavrides, y otros, 1987, págs. 38-39), de R. Diggs.

En ella, Diggs representa de forma metafórica, a través de unos dinosaurios, los problemas políticos de nuestra sociedad concerniente a los gobiernos y las grandes corporaciones transnacionales cuyos intereses van siempre de forma inevitable interrelacionados. La historia se centra en una fantástica manera de explicar el origen del capitalismo –a saber, el dinosaurio grande se come al dinosaurio pequeño-, para después pasar a representar el neoliberalismo – Un dinosaurio nacido de un huevo en cuya cáscara podemos

122 Traducción del original de la Introducción de Anarchy Comics: The Complete Collection: “Melinda Gebbie, now living in England, turned in a three-page strip about her run-in with the British authorities over her allegedly “obscene” comix work.” (Kinney, y otros, 2012, págs. 20-21)

123 “Si la verdad es pornográfica, cuando es interpretada por las artes, no hay que culpar a los artistas” Traducción del original: “If truth is pornographic when depicted in the arts don’t blame the artist” en “Public Enemy” de Melinda Gebbie. (Mavrides, y otros, 1987, pág. 33)

leer Wall Street (el centro financiero de Estados Unidos), es capaz de comer a dinosaurios más grandes que él-. Finalmente, dos grandes dinosaurios “Rex”, -uno con la bandera estadounidense y otro con la china- se dispondrán a empezar una batalla mientras unos pequeños seres humanos –que son anarquistas, por la “A” circulada que exhibe uno de ellos-, dejan que los dos “Rex” luchen a muerte, mientras ellos se juntan y escapan de allí. El simbolismo es el elemento determinante de esta historieta que sigue en la línea del absurdo trabajada por autores como Kinney, Mavrides, Dog, Feazell, y otros, como ya hemos visto, como también sucederá en la siguiente propuesta.

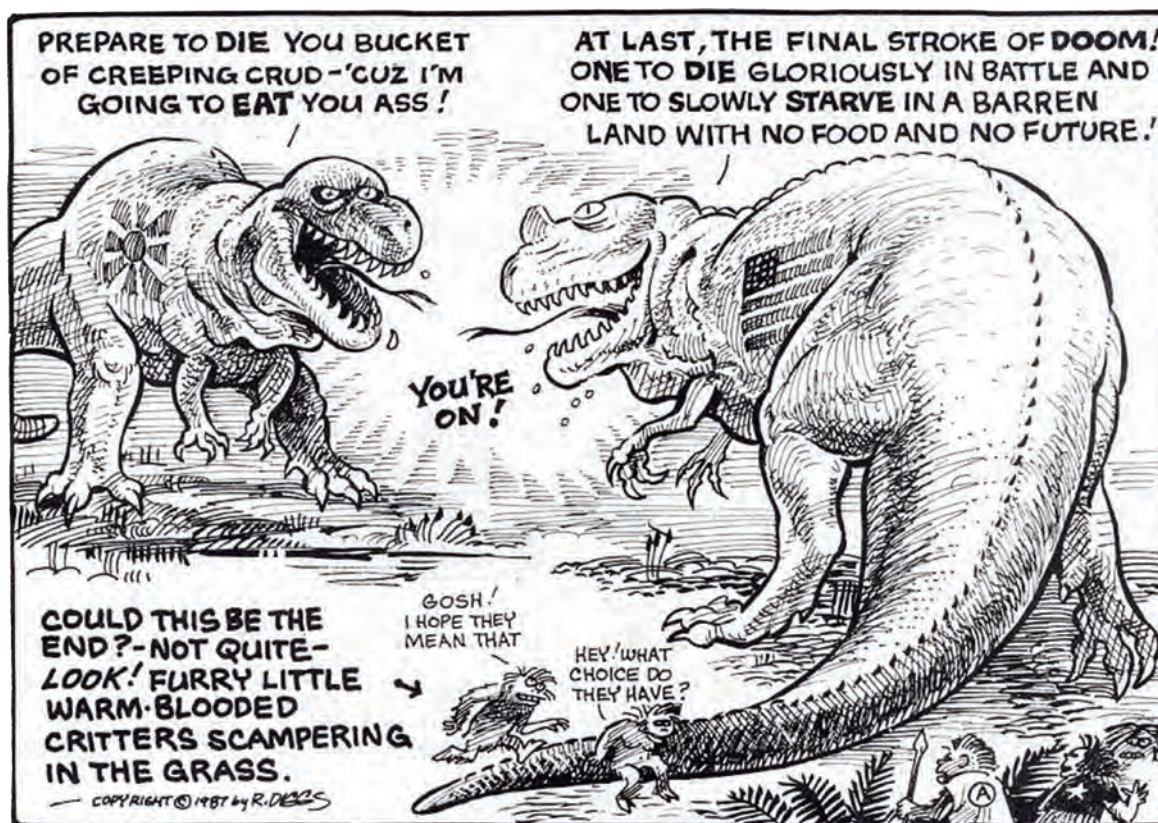


Fig. 80. “Korporate Rex” de R. Diggs. (Mavrides, y otros, 1987, pág. 39.)

La historieta titulada “Anarchy=Panarchy” (Mavrides, y otros, 1987, págs. 40-41), de Harry S. Robins, es planteada por el autor como una explicación del concepto ideológico del anarquismo explicado por un erudito intelectual, el “Viejo profesor anarquista,”<sup>124</sup> pero Robins utiliza, en boca del erudito intelectual, el juego y el recurso del humor para explicarnos qué significan las palabras “anarquía” y “pan-anarquía”. El autor ha querido jugar con el sentido de la palabra pan-anarquía, que, aunque sería un concepto inventado, etimológicamente hablando, se referiría a “la anarquía de la totalidad” o “en su totalidad”, característica semiológica atribuida al prefijo “pan”. Pero lo que Robins utiliza como prefijo no tiene sentido etimológico alguno, pues se refiere al “frying-pan”, es decir, la sartén. En la historieta, el personaje protagonista utilizará una sartén para defenderse atacando a los miembros de los servicios secretos del estado que le persiguen por sus actividades subversivas.

124 Traducción del original: “The old anarchist professor” (Mavrides, y otros, 1987, pág. 40)

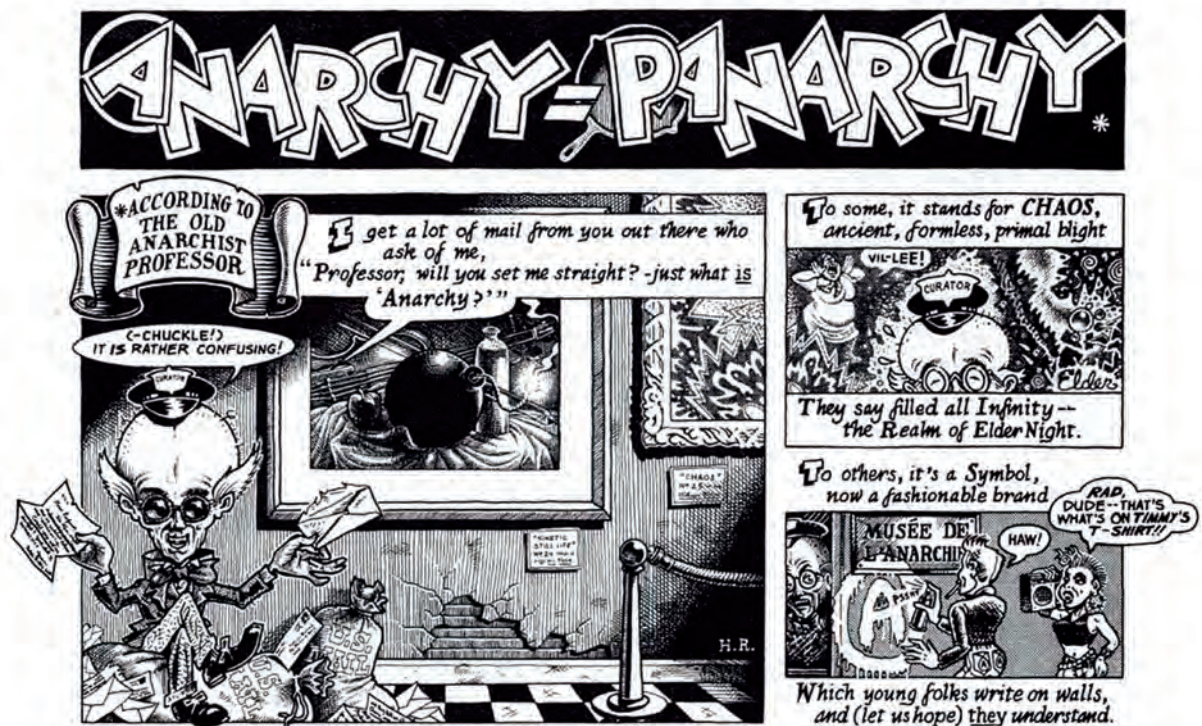


Fig. 81. "Anarchy=Panarchy" de Harry S. Robins (Mavrides, y otros, 1987, pág. 40.)

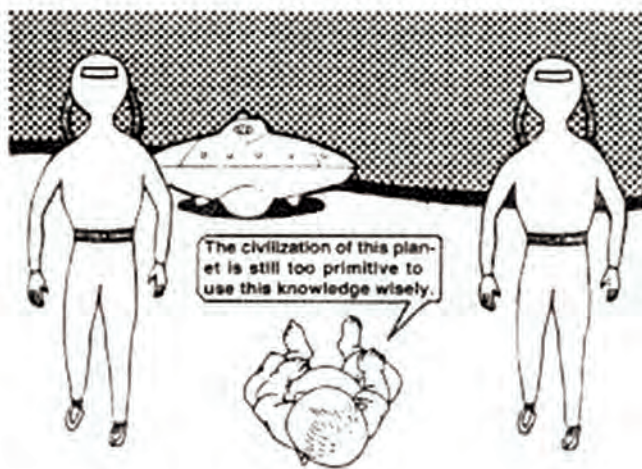


Fig. 82. Cómico sin título de Byron Werner (Mavrides, y otros, 1987, pág. 42. [Detalle])

Por su parte, Byron Werner, participa en este último número de Anarchy Comics con una historieta de una sola página y sin título (Mavrides, y otros, 1987, pág. 42), casi muda, por el poco texto que contiene, cuya acción se desarrolla en todo momento en un mismo plano fijo. Un bebé yace tumbado boca arriba en el cielo. Llega una nave espacial alienígena que ofrece a la humanidad la tecnología de miles de mundos, y, en una posición central en la página, el bebé dice: "La civilización de este planeta es aún demasiado primitiva para usar el conocimiento sabiamente. Por favor, volved en otra fecha."<sup>125</sup>

La última historieta ocupa el espacio de una sola página, la firman nuevamente Kinney y Mavrides, y se titula "Cover-up Lowdown" (Mavrides, y otros, 1987, pág. 43). En este cómic, Kinney y Mavrides utilizan el personaje –camuflado– de Gilbert Shelton, Fat

125 Traducción del original: "The civilization of this planet is still too primitive to use the knowledge wisely. Please return at a later date." (Mavrides, y otros, 1987, pág. 42)

Freddy, para protagonizar una historia antibelicista, aun cuando no por ello dejan de utilizar, como viene siendo habitual en los autores, el recurso del humor, la sátira y el absurdo. El desastroso personaje de Fat Freddy, a quien reconocemos detrás del traje de militar, la gorra y las gafas de sol, es el encargado de renovar el armamento militar del estado, es por eso que se dirige al Death"R"Us (refiriéndose satíricamente a la tienda de juegos infantiles "Toys"R"Us") y compra todo el armamento posible, aprovechando todas las ofertas disponibles. La crítica antibelicista se centra en esta historieta en el hecho de que un personaje sin moral alguna, proveniente del movimiento hippie norteamericano, como es Fat Freddy, puede comprar todo el arsenal militar que quiera. Subyace por tanto un segundo nivel de crítica, muy patente en la realidad social de los estados unidos, donde la venta de armas a civiles está regulada, permitida y alentada por el Gobierno.



Fig. 83. "Cover-up Lowdown" de Kinney y Mavrides. (Mavrides, y otros, 1987, pág. 42. [Detalle])

Cabe destacar que este último número de *Anarchy Comics* no incluye, al final de la misma, al contrario que los números precedentes, un listado seleccionado de comix y publicaciones de carácter propagandístico anarquista.

Afirma Kinney, que este fue el último número de *Anarchy* por diversas razones, entre ellas, que no había nuevos editores dispuestos a coger el relevo, ya que él estaba involucrado en otros proyectos<sup>126</sup> y Paul trabajando con Gilbert Shelton en los cómics de los Freak Brothers.

Durante este período, me fui distanciando del trabajo de dibujante para centrarme en la edición y publicación de material sólo ocasionalmente político. Dicho componente político tiene que ver, más que otra cosa, con la búsqueda de un nuevo espacio político más allá de la vieja dicotomía “izquierda vs derecha”. El anarquismo doctrinario me llamó cada vez más la atención como un sueño noble, poco probable de realizarse excepto en proyectos temporales a pequeña escala<sup>127</sup>.

Para cerrar el cuarto y último número de *Anarchy Comics* Paul Mavrides se encargó de realizar la contraportada, una parodia de postal de Hiroshima después del ataque atómico estadounidense.



Fig. 84. *Anarchy Comics* #4 Contraportada de Paul Mavrides. (Mavrides, y otros, 1987, pág. Contraportada.)

126 Se refiere concretamente a *Whole Earth Magazine* y *CoEvolution Quarterly* entre 1983-84 y *Gnosis: A Journal of the Western Inner Traditions*, entre 1985-1999. (Kinney, y otros, 2012, pág. 21)

127 Traducción del original en *Anarchy Comics: The Complete Collection*: “During this period, I left cartooning behind and concentrated on editing and publishing material that was only occasionally political. What political writing I did generate was, more often than not, concerned with finding some new political space beyond the old “left vs right” dichotomy. Doctrinaire anarchism increasingly struck me as a noble dream, unlikely to ever be realized except in small-scale temporary projects.” (Kinney, y otros, 2012, págs. 21-22)

### 2.2.5. Consideraciones de carácter general y conclusiones después del análisis de ANARCHY COMICS

Jay Kinney, el editor de los tres primeros números de la revista *Anarchy Comics* y co-editor del cuarto, en la Introducción incluida en el recopilatorio "Anarchy Comics: The Complete Collection" (2012), escribe:

No concebía Anarchy Comics como un ejercicio propagandístico estrictamente doctrinario, (...) más bien quería proporcionar un espacio para la amplia variedad de ideas de la izquierda libertaria a través de dos grandes líneas de cómics, tanto históricos como satíricos. Todos nuestros diez contribuyentes de la primera edición estábamos de acuerdo y había simpatía entre nosotros, pero si nos hubiéramos impuesto un mismo test de pureza doctrinaria, el proyecto entero se habría descompuesto<sup>128</sup>.

En una carta que el propio Kinney le escribió al dibujante alemán Albo Helm, datada del 8 de abril de 1980, agudiza aún más dicha definición:

Veo Anarchy Comics como un lugar de encuentro no dogmático, donde se puede publicar el arte que promueve y apoya el movimiento libertario-socialista-anarquista en general. No veo este movimiento como seguidor de una única doctrina. Los Situacionistas, la CNT, los Consejistas, los Yippies, los anarquistas tradicionales, todos tienen cosas valiosas que aportar. Si tuviera que restringir los cómics en base a una sola doctrina pronto se convertiría en una cosa especializada y reduccionista<sup>129</sup>.

Efectivamente, existen dos grandes líneas definitorias que atraviesan *Anarchy* a lo largo de todos sus números. Por un lado, una línea de historietas de ambientación histórica, donde destacan sobre todo las obras de Spain Rodriguez, Épistolier & Volny y Épistolier & M.Trublin, Clifford Harper, Steve Stiles y Sharon Kahn Rudahl. Por su parte, de Melinda Gebbie podríamos decir que también trabaja en clave histórica en algunos de los cómics que publicó en *Anarchy* por lo que se refiere a los cómics en los que ilustra textos de relevantes personalidades históricas anarquistas como fueron el surrealista Benjamin Péret o la anarco-feminista Emma Goldman.

La preocupación primordial de Jay Kinney en los cómics que propone para la revista que edita sobrevuela en todo momento por encima de estas cuestiones genéricas y sitúa, por lo general, sus preocupaciones en resolver problemas de carácter formal, del ámbito de la narrativa específica del medio cómic, y además, de un modo experimental y cambiante en cada propuesta. Ya sea en sus obras individuales o en las realizadas de forma

---

128 Traducción del original en la Introducción de *Anarchy Comics: The Complete Collection*: "I didn't conceive Anarchy Comics to be a strictly doctrinaire exercise in propaganda, (...) I wanted to provide an opening to a wide-ranging set of left-libertarian ideas through both satirical and historical pieces. All of our ten contributors in the first issue were in broad agreement and sympathy with each other, but if we were put ourselves to some test of doctrinal purity, the whole Project would have unraveled." (Kinney, y otros, 2012, pág. 11)

129 Traducción del original: "I see Anarchy Comics as a place of non-dogmatic encounter, where you can publish the art that promotes and supports the libertarian-socialist-anarchist movement in general. I do not see this movement as a follower of a single doctrine. The Situationists, the CNT, the Councilors, the Yippies, the traditional anarchists, all have valuable things to contribute. If I had to restrict comics based on a single doctrine it would soon become a specialized and reductionist thing." (Kinney, y otros, 2012, pág. 11)

conjunta junto con Paul Mavrides principalmente, siempre expresa una característica sensibilidad hacia la forma del cómic. Sólo cuando Kinney deja la directiva editorial en el cuarto y último número, el artista Norman Dog revela en su primera historieta también similares inquietudes de carácter formal. Por lo general, todas ellas serán ejercicios claramente representativos de la gran línea genérica de la revista, la satírica.

Jay Kinney junto con Adam Cornford realiza también el guion de la historieta “Roman Spring”, ilustrada por Spain Rodríguez. Este es el único cómic en que participa Kinney que se distancia de la línea satírica y adopta el tono y rigor histórico propio de la línea de historietas de ambientación histórica que define también *Anarchy Comics*. “(...) Como resultado, gran parte del trabajo parece inacabado, fragmentado o abandonado, aunque a veces también ofrece una atrevida, experimental, espontánea sensación, similar a un rayo de pura energía creativa, brillante por un momento, pero imposible de sostener”<sup>130</sup>.

Kinney reconoce (Kinney, y otros, 2012, pág. 13), como hemos visto anteriormente en nuestro análisis, que en el primer número de *Anarchy* hubo dos participaciones, que además las había promovido él mismo, que no le convencieron nada, que son la de John Burnham y la de Gilbert Shelton. Estos son dos claros ejemplos a los que se refiere sin duda Williams en el citado fragmento de su artículo.

Si Kinney sostiene que *Anarchy* es inclusiva por abrirse al abanico de tendencias del espectro libertario, existen historietas de la revista que, en líneas generales, demuestran una evidente falta de lucidez en cuánto al análisis ideológico se refiere que no se puede excusar en los argumentos de su editor, de no-especialización en ninguna corriente de pensamiento en concreto y de apertura a todo tipo de tendencia revolucionaria. Esta notable carencia, que podemos observar en las historietas de los dos artistas antes citados, -pero también en muchos otros, desde la primera propuesta individual de Mavrides hasta la obra, (por lo demás muy innovadora y expresionista en cuánto al estilo gráfico se refiere) del mismo Gary Panter.- no revela más que superficialidad y poco rigor a nivel ideológico, y contrastan con el modo en que están tratadas las historietas de ambientación histórica, mucho más trabajadas, estudiadas y coherentes.

Es sin duda la línea satírica la que se sitúa en un nivel inferior con respecto al compromiso social latente en la línea de cómics de ambientación histórica, ya que, como apunta Williams, quedan cojas, faltas de un discurso suficientemente robusto como para sustentarse. Pero hay en cambio excepciones muy interesantes.

Por un lado, la historieta de Kinney y Mavrides con la que empieza el cuarto número, “Armageddon Outtahere!” (Mavrides, y otros, 1987, págs. 3-12) es una trabajada historieta en clave de humor que tiene un elevado y trabajado nivel de sofisticación. Sencillamente, porque resiste un primer análisis superficial, examen que no pueden resistir muchas otras historietas en clave satírica de la revista, como hemos ido analizando pormenorizadamente en el presente trabajo. Destacaremos también la última historieta del tercer número, “Pest Control” (Kinney, y otros, 1981, págs. 47-50), de Matt Fezell, pues su propuesta se acerca al surrealismo y con esto se robustece la irónica propuesta.

Quisiéramos manifestar nuestro reconocimiento favorable a otro autor que trabaja en clave satírica y lo hace además de forma rigurosa y llena de matices sutiles, directos

130 Traducción del original de Kristian Williams en “The legacy of Anarchy Comics”: As a result, much of the work seems unfinished, fragmented or abandoned, though this effect sometimes also provides a daring, experimental, spontaneous feel—like a flash of pure creative energy, brilliant for a moment but impossible to sustain. (Williams, 2013)

y desgarradores. Nos referimos a Dave Lester (Kinney, y otros, 1981, pág. 45) y sus tiras cómicas de crítica a los comportamientos machistas en ambientes supuestamente libertarios. Del mismo modo, podríamos incluir a Marian Lydbrook (Kinney, y otros, 1981, pág. 46) en este grupo de autores y autoras de los cómics de *Anarchy* que son satíricos pero no por ello vacíos de contenido.

Existen un grupo de historietas satíricas cónicas que son claros representantes de las carencias a las que hacemos referencia. Tanto en la historieta "Gilbert's Shelton's Advanced International Motoring Tips" (Kinney, y otros, 1978, pág. 22) como en "Some Straight Talk about Anarchy" (Kinney, y otros, 1978, págs. 31-34), de Paul Mavrides, ambas del número primero, como en la primera historieta del número tercero titulada "No Exit" (Kinney, y otros, 1981, págs. 3- 10) de Kinney y Mavrides, se pone de manifiesto una evidente falta de herramientas de crítica que se traduce en un deslucimiento de las potencialidades de lo satírico, banalizándose tanto el mencionado género absurdamente como la ideología anarquista. Generalmente, la huida hacia lo absurdo en muchos de los cómics satíricos de *Anarchy* se usa como salida de emergencia a una situación que se hubiera podido plantear de modo más ingenioso si los autores hubieran tenido lo suficientemente trabajadas las herramientas para afilar su propia crítica personal a las cuestiones políticas y sociales que tratan en sus páginas. El cómic propuesto por Byron Werner, en su historieta sin título del número cuarto (Mavrides, y otros, 1987, pág. 42), es un claro exponente de la línea de pensamiento causante del desmoronamiento del andamiaje de las tres anteriores historietas, es decir, la fe ciega en el progreso tecnológico e industrial y la ausencia de crítica al respecto<sup>131</sup>.

Hemos elegido estas tres obras porque tanto en la historieta de Shelton como en la de Mavrides, los mismos autores aceptan en sus propios comentarios insertados en estos cómics que no saben qué hacer o qué proponer como alternativa en una sociedad anarquista para el problema específico del tráfico. Ambos autores utilizan elementos propios de la sátira para eludir de una forma pretendidamente graciosa, generalmente haciendo uso del recurso del absurdo, una respuesta a una pregunta concreta de la cual no saben proponer ninguna alternativa viable. Aquí se encuentran pues dos claros ejemplos de una utilización mediocre de los que podrían ser potentes recursos de los que dispone la sátira. En *No exit*, Mavrides y Kinney no imaginan otro futuro libertario posible que el nacido del culto a la tecnología y la fe en la ideología del progreso, Byron Werner, por su parte, en su satírica ficción sobre extraterrestres más tecnológicamente avanzados llegados a la tierra, escribe que: "La civilización de este planeta es aún demasiado primitiva para usar el conocimiento sabiamente. Por favor, volved en otra data."<sup>132</sup>

Afirmamos que la mediocridad a la hora de aplicar correctamente los diversos recursos satíricos, por parte de determinados autores y editores de *Anarchy* se debe a que ni los autores, ni los editores de la revista, han profundizado lo suficientemente tanto a nivel individual como colectivo en la línea de pensamiento que sí aborda concretamente y en profundidad estas cuestiones. En la lista de contactos anarquistas de la parte trasera

---

131 Citaremos las siguientes referencias a modo de ejemplo, hemos apuntado otras a lo largo del presente análisis, en esta ocasión incluiremos las siguientes: (Amorós M. , *Desarrollismo, energía y territorio*, 2012, págs. 28-32) (Amorós M. , *Medianoche en el siglo: Apuntes contra el progreso*, 2013, págs. 55- 61) (Noble, 2000) (Semprun, 2006) (opositoras/as, 2013, págs. 18-23) (opositoras/es, 2013, págs. 20-26)

132 Traducción del original: "The civilization of this planet is still too primitive to use the knowledge wisely. Please return at a later date." (Mavrides, y otros, 1987, pág. 42)



de la contraportada del primer número de la publicación, encontramos una referencia a un claro representante de esta línea de pensamiento que, aparte de no estar representada por ningún autor o autora en los cómics de *Anarchy*, podría perfectamente conformar una de las herramientas de crítica del momento que hubiera ayudado a sostenerse más sólidamente al elemento satírico de las historietas como las anteriormente mencionadas. Nos referimos al periódico *Fifth Estate*, que en los contactos de *Anarchy* #1 la describe como representante de la línea de pensamiento "Anti-civilización". Es muy probable que las mencionadas herramientas ideológicas que hubieran podido agudizar la crítica planteada por estos artistas se hubieran fácilmente podido encontrar en las páginas de esta revista contemporánea a *Anarchy Comics*. El periódico *Fifth Estate*, que empezó a publicar en 1965, sigue hoy en día en activo.<sup>133</sup>

A parte de una evidente falta de análisis y profundización a la hora de abordar determinados temas sociales y políticos en muchas de las historietas de *Anarchy*, encontramos factible otra forma de explicar las carencias de la revista que editaba Kinney, -y Mavrides en su último número-. Nos referimos a la idiosincrasia propia de la publicación determinada por su condicionamiento espacio-temporal. Kristian Williams remarca que podemos situar *Anarchy Comics* como una especie de producto cultural que pivoteaba entre dos contra-culturas, la escena hippy amodorrada de antes y la agresión punk de después.<sup>134</sup>

El propio Kinney afirma que él no formaba parte de la escena punk<sup>135</sup> y defiende que la principal virtud de la revista fue que trascendiera cualquier categoría, ya fuera dentro de los comix underground, los fanzines punk o la propaganda anarquista.<sup>136</sup>

Efectivamente, *Anarchy Comics* estaba a caballo entre dos épocas y como tal, era un producto contra-cultural que presentaba resquicios y vicios heredados de la contracultura recientemente abandonada que chocaban con las nuevas tendencias emergentes como el punk. Lo contra-cultural, por supuesto, sobrepasa el aspecto estético, y aborda cuestiones de índole más profunda.

*Anarchy* es un producto hijo de la época en que fue concebido, con algunos elementos muy loables y otros, en cambio, nada atractivos.<sup>137</sup>

133 Se pueden consultar algunos de los artículos publicados en el periódico *Fifth Estate* de aquellos años a través del archivo de su página web: <https://www.fifthestate.org/>. (Consultada el 31 de mayo de 2017) Otras referencias de la mencionada línea de pensamiento podría ser la siguiente selección: (Ardillo, 2010, págs. 61-67) (Belbéoch, y otros, 2011) (Ludd L. a., 2009) (Ludd L. A., 2012)

134 Kristian Williams en su artículo "The Legacy of *Anarchy Comics*" escribirá: "Contributions from figures from the Underground Comix era—like Gilbert Shelton, the creator of the "Fabulous Furry Freak Brothers," Greg Irons and Peter Pontiac—give the book a sense of lineage, and help to position it at a pivot between two counter-cultures—the bleary hippy scene before, punk aggression after". (Williams, 2013)

135 Traducción del original: "No puedo decir que yo estuviera a la vanguardia de la creciente escena punk de San Francisco. Estaba metido en un grupo local de estudio anarquista, cosa que tenía su parte de los veteranos que no estaban dispuestos a bailarse un pogo, incluso si hubieran sabido lo que era." Traducción de la Introducción de *Anarchy Comics: The Complete Collection*: "I can't claim that I was at the very Forefront of the rising San Francisco Punk Scene. I was preoccupied with a local anarchist study group, wich had its share of old-timers who were not about to lea pinto a mosh pit, even if they had known what one was." (Kinney, y otros, 2012, pág. 10)

136 Traducción del original parafraseada de la Introducción de *Anarchy Comics: The Complete Collection*: "Its special virtue was that it transcended any one category: underground comix, punk zine, or anarchist propaganda." (Kinney, y otros, 2012, pág. 9)

137 "Tal y como lo vi en su momento, el comix underground en el sentido tradicional era un

Kinney afirma orgulloso que su revista incluso llegó a entrar dentro de la prisión. “Incluso incidió en las prisiones: recibimos cartas de fans de los presos políticos Janine Bertram (de la brigada George Jackson)<sup>138</sup> y Carl Arpe<sup>139</sup> (del colectivo anarquista Black Dragon, desde la penitenciaría Walla Walla de Washington)”<sup>140</sup>.

Más allá de concebir esta afirmación como un trofeo del propio Kinney al mostrar su orgullo porque la revista que editaba fuera reconocida desde dentro de las prisiones, la realidad es que a lo largo de los cuatro números de *Anarchy* los presos y las presas así como la crítica anarquista a las prisiones y al trabajo que siempre se ha llevado a cabo desde el movimiento al respecto<sup>141</sup>, no se encuentra reflejado en ningún momento en la revista con la loable excepción del cómic “Two petrol bombs” (Mavrides, y otros, 1987, págs. 13-16) que Clifford Harper le dedicó a Jimmy Heather-Hayes quien se suicidó en la Prisión de Ashford, en 1982.

Por otra parte, a nivel editorial, remarcamos notables diferencias entre los tres primeros números editados por Kinney y el último editado por Mavrides.

El cuarto número ya no aporta la dimensión Internacional que aportaban los primeros tres números, siendo Clifford Harper la única participación de fuera de los Estados Unidos. Encontramos en el último número otro retroceso ya que, al igual que el primer número, solo incluye una mujer, Melinda Gebbie.

Mavrides no incluye ya la última página de contactos de distintos grupos anarquistas

---

fenómeno en desvanecimiento del pasado reciente, pero *Anarchy Comics* mantuvo las esperanzas para un futuro cómic post-contra-cultural”. Traducción del original de la Introducción de *Anarchy Comics: The Complete Collection*: “As I saw it at the time, underground comix in the traditional sense were a fading phenomenon of the recent past, but *Anarchy Comics* #| held out hopes for a post-counter-cultural comix future” (Kinney, y otros, 2012, pág. 15)

138 La Brigada George Jackson (BGJ) fue un grupo urbano guerrillero que funcionó en Seattle desde 1975 a 1978. Recomendamos la lectura de: (Burton-Rose, 2010) (Burton-Rose, *Creating a Movement with Teeth: A Documentary History of the George Jackson Brigade*, 2010) (V.V.A.A., *Fuego Queer. La Brigada George Jackson, Hombres contra el sexismo y la lucha gay contra la prisión.*, 2014)

139 Rescatamos la siguiente cita textual: “The Anarchist Black Dragon o El Dragón Negro Anarquista, en castellano; publicación de denuncia anti-carcelaria que se produjo de 1978 a 1982, al interior de la Penitenciaría del Estado de Washington, por un colectivo de presos anarquistas, que culminó con el asesinato en prisión de Carl Harp en 1981 y el traslado a diferentes cárceles de Estados Unidos del resto de los miembros del colectivo, con la intención de separarlos y desarticular la iniciativa. Sin embargo, para 1988, Shane Green, uno de sus editores, intentó continuar la producción de la publicación desde la Penitenciaría de Utha, reimprimiendo algunos números atrasados” (Rodríguez, 2008) Recomendamos la consulta en línea de un número especial digitalizado y de licencia libre de *The Anarchist Black Dragon*. (Dragon, 1978-1982)

140 Traducción del original, en la Introducción de *Anarchy Comics: The Complete Collection*: “I even made its way into prisons: we received fan letters from political prisoners Janine Bertram (of the George Jackson Brigade) and Carl Harp (of the anarchist Black Dragon Collective in Washington’s Walla Wala penitentiary).” (Kinney, y otros, 2012, pág. 15)

141 Valga la mención de la existencia de grupos de apoyo a presos políticos como justificación de esta afirmación como son: Cruz Negra Anarquista, a nivel internacional, (consultar más información a través de la página web [www.nodo50.org/cna](http://www.nodo50.org/cna) -Consultada el 31 de mayo de 2017- ). El grupo “Tokata”, ubicado en Valencia (España) y su boletín. (Más información en [www.tokata.info](http://www.tokata.info). (Consultada el 31 de mayo de 2017- ) o el colectivo “Salhaketa”, asociación anti-carcelaria y anti-punitivista, fundada en Navarra en 1988. Ver su página web: <http://www.salhaketa-nafarroa.com> (Consultada el 31 de mayo de 2017). Recomendamos también, a modo de ejemplo los siguientes títulos que respaldan nuestra afirmación: (Abu-Jamal, 1999) (Lavazza, 2010) (Paz, 2000, págs. 0-417) (V.V.A.A., *Antología de Musas Cautivas I*, 2007) (V.V.A.A., *Antología de Musas Cautivas II*, 2007) (V.V.A.A., *Cárcel modelo: cien años bastan. La cárcel modelo de Barcelona. 1904-2004.*, 2004) (V.V.A.A., *Panóptico nº7*, 2005)

o simpatizantes así como la propaganda de referencias de comix, una característica particularidad que contribuía a hacer de *Anarchy Comics* el híbrido motivo de orgullo para su editor.

Pero Mavrides incluye un pequeño cambio editorial para este cuarto número que, de haberse continuado, si se hubiera seguido por ese camino, quizás se hubiera podido concebir como un nuevo giro editorial a semejanza del adoptado por Ron Turner en la publicación underground *Slow Death*, contemporánea de *Anarchy Comics*. Nos referimos al sesgo temático dirigido por los editores de una determinada publicación que fomenta la especialización y profundización en determinados aspectos de una misma cuestión. Sobre todo más evidente a partir del número séptimo al undécimo de *Slow Death*, el editor Ron Turner decidió especializar cada número en una temática concreta, dentro de la tendencia general ecologista de la revista, entonces, todas las historietas que se incluían en uno de estos números giraban en torno a un único tema, ya fuera enfocando al anti-belicismo desde una óptica ecologista en el séptimo número, la liberación animal desde una óptica ecologista en el octavo, el noveno dedicado a la energía nuclear, el décimo al cáncer y el onceavo a la energía. De un modo similar, Paul Mavrides propuso el tema de la conspiración paranoica para este cuarto y último número, y, si bien es cierto que la historieta "1871" (Mavrides, y otros, 1987, págs. 21- 30) sobre la Comuna de París de Spain Rodriguez no encaja con la propuesta, las demás, de un modo u otro, sí tratan esta cuestión.

En los tres primeros números Kinney no manifestó en ningún momento esta voluntad organizadora por temáticas que parece que Mavrides decidió emprender.

En cuanto al estilo gráfico se refiere, los autores y las autoras que compartían espacio entre las páginas de *Anarchy Comics* eran muy heterogéneos.

Si bien no había homogeneidad estilística entre la treintena de artistas que participaron en *Anarchy* –en más de sesenta y cinco historietas diferentes–, lo cierto es que podemos establecer unas líneas estilísticas generales que corresponden al estilo propio del comix underground, en el cual prima la libre expresión de los artistas a la obcecación por representar fidedignamente la realidad de un modo clásico y académico. Es por ello que catalogamos a *Anarchy Comics* como una publicación que se engloba dentro del estilo general que tenían los demás comix underground que publicaba la editorial Last Gasp.

Siguiendo la caracterización general anteriormente utilizada para organizar los géneros narrativos en dos grandes grupos, el de ambientación histórica y el satírico, observamos que ambos presentan rasgos estilísticos comunes. Las historietas en clave satírica utilizan un estilo gráfico que recuerda al *cartoon*, y en aquellas sobre las que prima la narración histórica, se impone una estética más cercana al realismo clásico.

No obstante, muchas de las historietas de *Anarchy Comics* no encajan en este esquema, y son preciosos ejemplos de disidencia.

La historieta "Armageddon Outtahere!" (Mavrides, y otros, 1987, págs. 3-12) de Kinney y Mavrides, es un claro ejemplo de la mencionada disidencia, al utilizar un estilo gráfico detalladamente realista y clásico, -en contraste con las anteriores propuestas de los autores- para tratar un relato marcado claramente por lo satírico.

El característico estilo de Gary Panter no se asemeja al estilo *cartoon*, en cambio, su historieta de dos páginas del tercer número está claramente en clave satírica y cínica. Este artista aporta con su obra verdadera autenticidad y actitud a través de su estilo pro-

pio que Dan Mazur y Alexander Danner han resumido de la siguiente manera:

[Gary Panter] En su obra combina crudas y ásperas líneas con influencias de las bellas artes, la sensación de estar ejecutando un diseño preciso y un potente impulso hacia la experimentación visual y estructural para crear cómics de ascendencia punk y de escuela de artes que resultan tan alienantes por su impenetrabilidad intelectual como por sus incómodos efectos visuales.

(Mazur & Danner, 2014, págs. 184-185).

Por otro lado, se encuentran las experimentaciones formales en las historietas sobre todo de Kinney, ya sea solo o junto con Paul Mavrides, que subordinan el estilo gráfico a los intereses narrativos y no al revés, cosa que sucede en todas sus obras excepto en la que colabora con Spain en el tercer número, que es, dicho sea de paso, el mejor representante del estilo gráfico realista característicamente subordinado a los cómics de ambientación histórica.

Los y las artistas de *Anarchy* tienen, individualmente, estilos gráficos personales que se diferencian claramente entre sí unos de otros. Además, cabe remarcar que los mismos artistas varían significativamente su estilo en cada historieta. El claro exponente de dichos cambios que además los provoca con finalidades experimentales de lo más diversas, es sin duda el editor Jay Kinney.

Si bien en la historieta conjunta del cuarto número utiliza un estilo gráfico clásico, es un artista que pasa de trabajar con el collage y el *détournement* situacionista en "Too Real" (Kinney, y otros, 1978, págs. 3-7), su primera historieta, a historietas en las que el estilo gráfico evoluciona dentro del mismo relato, como son claros ejemplos de ello las otras dos historietas que firma individualmente en este primer número. "Kultur Documents" (Stiles, y otros, 1979, págs. 9-16). del segundo número que firma con Mavrides también es un claro representante de esta vía experimental en la cual el estilo gráfico evoluciona dentro del mismo relato. Ambos autores plantearán un juego de estilos en la obra conjunta con la que empiezan el tercer número, titulada *No exit*, consistente en la convivencia de un estilo con tintes más visceralmente cercanos a los del comix underground, -representados por la figura del joven punk protagonista y de su concierto de rock que termina en su propio asesinato-, con una estética cercana a la línea clara en la que están representados los personajes y el mundo que los rodea tres mil años después, quienes consiguen resucitar al joven punk protagonista.

Clifford Harper, asiduo partícipe de la revista, publica cuatro historias que podemos englobar dentro de dos estilos gráficos diferenciados en cuanto a la técnica específica utilizada, que tienen la peculiar característica de pertenecer a una misma técnica madre, la del grabado.

En casi diez años que tiene de vida la revista (1978-1987), se suceden evidentes cambios estilísticos en artistas como Melinda Gebbie o Sharon Rudahl, siendo el caso de Spain el más estático, y no por ello menos interesante.

La calidad estilística en la factura de las obras dibujadas por los franceses M.Trublin, y Volny, que trabajan con los geniales guiones de ambientación histórica de Épistolier, son equiparables, en términos de calidad, con el estilo de Steve Stiles, con cuya historieta "Wooblies" (Stiles, y otros, 1979, págs. 3-7) empieza el segundo número. Del mismo modo, Peter Pontiac, cuya historia "Romantic Anarchy" (Stiles, y otros, 1979, págs.

26-27) también del segundo número o su portada del tercero, se asemejan, en cuanto a factura gráfica se refiere, a la última obra del primer número de la revista. "Some Straight Talk About Anarchy" (Kinney, y otros, 1978, págs. 31-34), la única propuesta individual de Paul Mavrides en el primer número es otro ejemplo de calidad gráfica equiparable a los anteriormente mencionados. Estos dos últimos comparables a su vez con la indiscutible calidad gráfica del cómic sin título que Greg Irons propuso para el tercer número (Kinney, y otros, 1981, págs. 41-44).

El estilo satírico, desenfadado, cercano al *cartoon* con su consiguiente extenso abanico de matices propuesto en las historietas de Rooum, Helm, Lafler, Seyfried, Lester, Lydbrook, R.Diggs o Norman Dog, si bien ya hemos expresado, a rasgos generales, algunas de las diferencias, también a nivel de calidades entre ellas, no hay duda de que contribuyen a dar un tono desenfadado y ameno a la revista. Funcionan como una especie de pausas entre las continuas experimentaciones formales de Kinney, las detalladas y cuidadas cronologías de las obras históricas de Stiles, Épistolier, Rodríguez o Gebbie. Son necesarios descansos –también intelectuales– que contribuyen a conformar la revista *Anarchy Comics*, un magnífico y genuino producto contra-cultural del confuso tiempo situado entre las décadas de los setenta y los ochenta.

## 2.3. El cómic feminista.

### 2.3.1. Shary Flenniken

Había mujeres en los comics underground, pero no eran muy apreciadas. Eran coloristas, y eso, pero no eran conocidas. Los cómics románticos eran creados por hombres para el público femenino pero desde el punto de vista masculino. Mi trabajo debe proyectar una imagen inocente para que la gente lo lea y entonces se dé cuenta que está leyendo temas bastante radicales. Mucha gente dice que mi trabajo es naif o que son como libros para niños. Pero no son para niños. (...) Yo quería hablar de sexo y política.

(Haig, Harbury, & Lippincott, 1988)

Shary Flenniken creció en Seattle. A finales de los años sesenta se trasladó a San Francisco atraída por el incipiente nacimiento del comix underground y se unió al colectivo de dibujantes underground que publicó el cómic "Air Pirates Funnies". Hasta en dicho colectivo underground de dibujantes la autora notaba discriminación hacia ella por ser mujer. Afirma que Bobby London, a quien conoció en un festival de conciertos de Rock, (Sky River Rock Festival, 1970, junto con otros integrantes del que sería el colectivo Air Pirates como Ted Richards o Dan O'Neill) la invitó a formar parte del colectivo no por sus cualidades como dibujante, sino por el hecho de que en aquel tiempo mantenía una relación sentimental con él. Flenniken afirma también que Dan O'Neill siempre le animó para que siguiera en el colectivo porque necesitaban mujeres que mantuvieran, como hacía Shary, una contundente actitud feminista (Boyd, 2004).

Dan O'Neill, el creador del cómic "Odd Bodkins" y miembro fundador del colectivo *Air Pirates* recuerda lo siguiente:

Los cómics pasaron de pasivos a activos. Queríamos perturbar el sistema político. Hacer ruido. Air Pirates era un concepto bizarro de piratas del aire robando a los medios. (...) Entonces nos juntamos cinco. Era repugnante la que se nos venía encima con Nixon elegido en el 70. La solución era atacar una corporación. Darle con todo, cada uno lo suyo. Para nosotros el blanco lógico era Disney.

(Haig, Harbury, & Lippincott, 1988)

Shary Flenniken era hija de un marine de la armada estadounidense. Afirma que su infancia fue desatendida por parte de su padre (Boyd, 2004). En 1972 hizo la historieta "Trots and Bonnie meet the general's daughter" (Flenniken, 1972), porque su compañero del colectivo Air Pirates Ted Richards siempre le llamaba en tono sarcástico "The General's daughter", la hija del general.

Empezó a dibujar su cómic "Trots and Bonnie" (1972-1990) para la revista vanguardista de humor americana "National Lampoon" (1970-1998), de la cual también fue editora.

También dibujó la portada del número seis de la revista de cómics antológica y feminista *Wimmen's Comix* en 1975.

Shary Flenniken se autopublicó en 1977 dos cómics: "Shary Flenniken's Sketchbook" (Flenniken, 1977) y "Drought Chic" (Flenniken, Drought Chic, 1977).

Su cómic "Trots and Bonnie in Whiteface" fue muy polémico. Su intención era hacer una tira cómica sobre el dictador de Uganda Idi Admin pero tuvo reconocimientos y admiraciones de parte de un nazi de Milwaukee. (Boyd, 2004)

Las tiras cómicas de *Trots and Bonnie* tenían un carácter irreverente y trataba siempre temas sociales y políticos. Su originalidad artística radica, entre otros factores, en el ingenioso uso de un estilo gráfico característico que resulta inesperado por no ser el habitual para tratar ese tipo de temáticas. Es un estilo muy redondeado y dulce, propio de libros de ilustraciones didácticas infantiles. Como reconoce la autora, la utilización de este estilo gráfico es fundamental para su finalidad última, que es la difusión en cómic de sus inquietudes políticas, sociales y sexuales.



Fig.85. (Flenniken, Dopin' Dan, 1972, págs. 21-23) Trots & Bonnie meet the General's Daughter, en Dopin'Dan #1

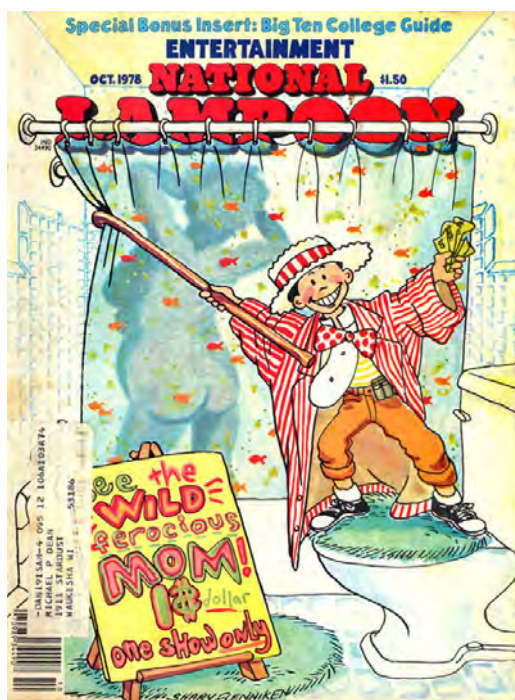


Fig. 86. (Flenniken, Portada, 1978) Portada de National Lampoon

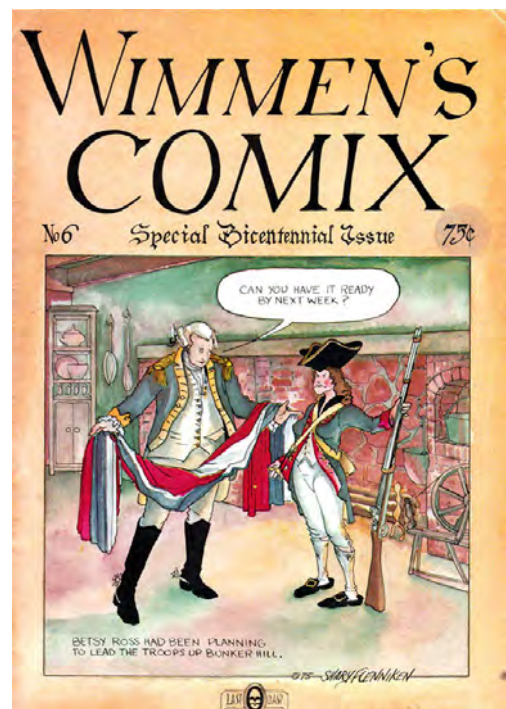


Fig.87. (Flenniken, Portada, 1975) Portada de Wimmen's Comix #6

Flenniken juega con el lector haciéndole creer, por su aparentemente dulce e inofensivo estilo de dibujo, que la historia que narra será igualmente inocua, pero introduce discretamente sus ideas e inquietudes a través de la joven y dulce Bonnie y su perro parlante Trots, quien finaliza todas las historias con elocuentes comentarios.

El estilo gráfico de Flenniken, según ella, está fuertemente influenciado por los cómics de H.T. Webster, como: "Caspar Milquetoast", "The Timid Soul", o "Life's Darkest Moment", "How To Torture Your Wife" y "How To Torture Your Husband". (Boyd, 2004).

Su personaje *Bonnie* está inspirado en un chico de los cómics dibujados por Webster. Entre 1979 y 1981 fue editora de la revista *National Lampoon*. Su obra *Trots and Bonnie* fue publicada en la revista entre los años 1972 y 1990. (Boyd, 2004)

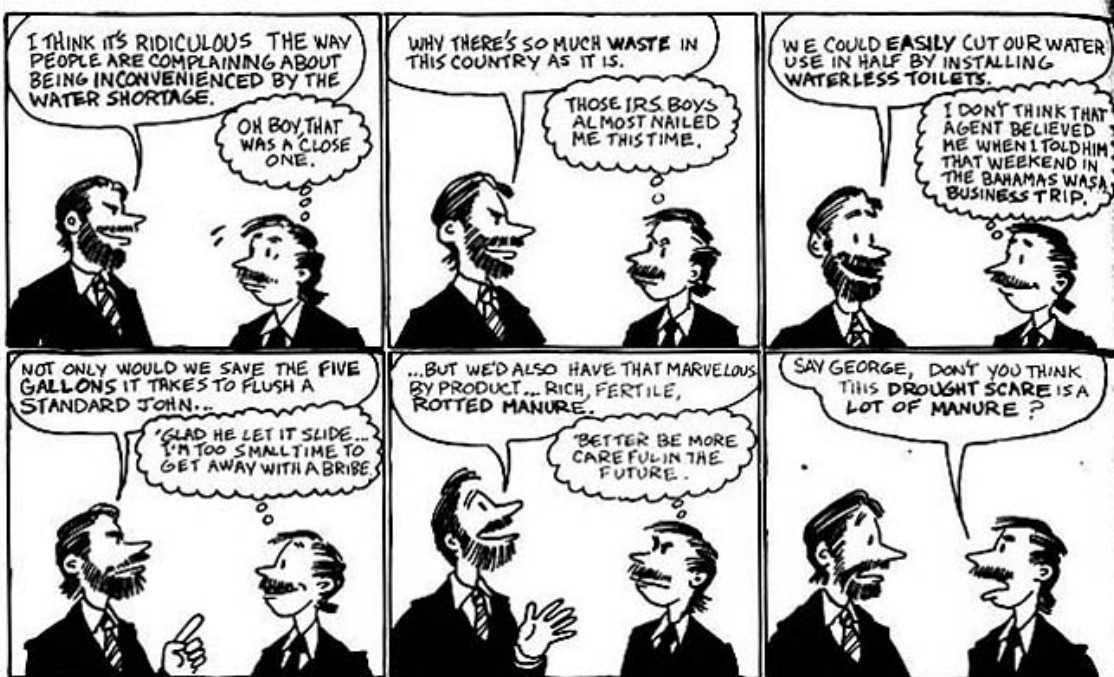


Fig. 88. (Flenniken, Drought Chic, 1977) Drought Chic



Fig.89. (Flenniken, Shary Flenniken SketchBook, 1977)



Fig.90. (Webster, 1953). H.T. Webster (1916) Compilado en *The Best of H.T. Webster*, Simon & Schuster, 1953.



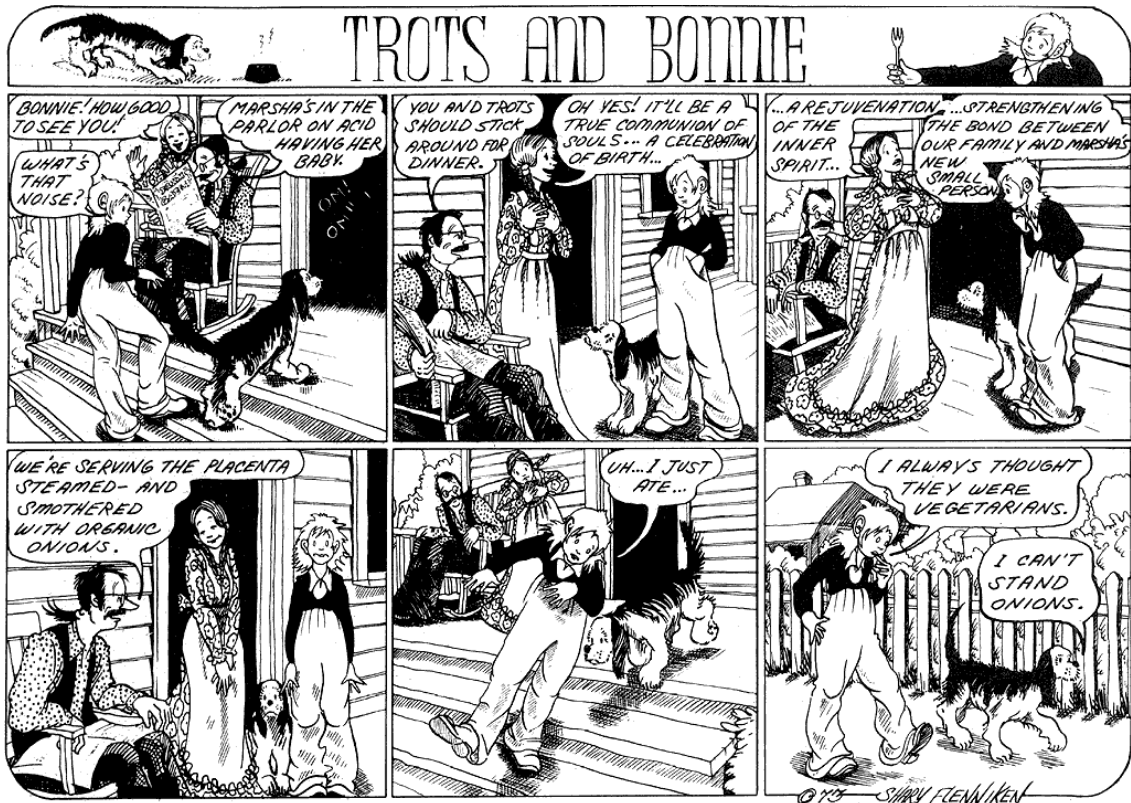


Fig. 91. (Flenniken, Funny Pages, 1973, pág. 90) Trots and Bonnie



Fig. 92. (Haig, Harbury, & Lippincott, 1988) Trots and Bonnie (1975)



Fig.93. (Flenniken, Trots et Bonnie, 1990) Trots et Bonnie. Edición Francesa. Usa Comics.

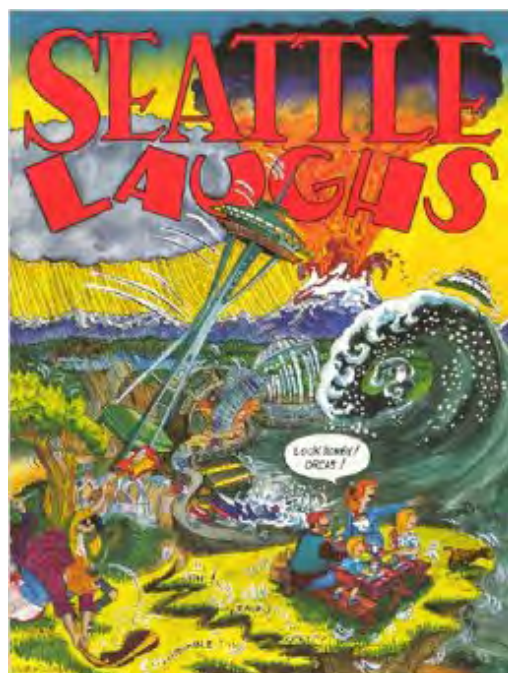


Fig.94. (Flenniken, Seattle laughs: Comic Stories about Seattle, 1994)

En 1994 publicó el cómic “Seattle Laughs: Comic Stories about Seattle” (Flenniken, 1994).

También hizo ilustraciones para diversos libros, como “The Seattle Restaurant Guide, Nice Guys Slepp Alone”, de Bruce Fierstein o títulos literarios como “When a Man Loves a Walnut”, “Eastside Eats”, “Blood-Lust Chickens & Renegade Sheep” y otros. (Boyd, 2004)

También se ganó la vida dibujando anuncios publicitarios para Toys ‘R’ Us o Burger King.

Es autora de los libros “Sex and Love”, “One Night in the Life of Peter Torpid and Ellen Anodyne” o “Rose, Rose, There She Goes, Into the Bushes to Take Off Her Clothes”. Afirma que le gusta mucho escribir sobre sexo desde su punto de vista femenino y también feminista (Boyd, 2004).

Shary Flenniken nos interesa sobre todo por su constante voluntad de querer transmitir sus inquietudes de carácter social y político a través de su arte. También por supuesto por su feminismo, tema transversal en toda su producción artística. Desde sus inicios en el colectivo Air Pirates hasta sus últimas obras, siempre ha mantenido su carácter crítico e irreverente. Toda su vida artística ha estado marcada por su firme voluntad de querer hablar de sexo y política. Fue pionera en tratar el tema del sexo y el de la política unidos, ya que los autores de cómic underground, cuando hablaban de sexo en sus cómics, mantenían, de forma anquilosada, una visión fuertemente sexista del mismo y, por tanto, se encontraban en las antípodas de la política revolucionaria que reivindica la autora con su obra.

Pero no termina aquí nuestro interés por la autora norte-americana. Quizás lo más importante para la presente investigación sea el revolucionario uso de su particular estilo gráfico. El estilo gráfico de la dibujante está inspirado en los cómics de H.T.Webster,

dibujante norte-americano que desarrolló su obra a partir de poco antes de los años veinte. Romper con los esquemas y jugar con el lector tendiéndole esta trampa estilística supone una singular particularidad de una autora, que, además, mantiene su discurso tenazmente comprometido política y socialmente durante toda su carrera artística.

La auto-publicación es un atributo frecuente en Flenniken que nos resulta especialmente inspirador<sup>142</sup>.

---

142 El recientemente publicado cómic de Josep Avaria, titulado “Els nostres costums i tradicions. Una aproximació etnogràfica” (Avaria, 2017), editado por la Asociación de vecinos el LLombo, de Onteniente, se puede considerar una suerte de auto-publicación, pues esta editorial no es una editorial de cómic profesional y, aunque desde el año 2000 han publicado un libro por año (Llombo, 2017), la tirada reducida a ciento veinticinco ejemplares recuerda al *modus operandi* habitual de las auto-publicaciones.

## 2.3.2. Julie Doucet



Fig. 95. (Doucet, Julie Doucet Cómics (1986-1993), 2015)

Artista canadiense, de Montreal, nacida en 1965, Julie Doucet dibujó cómics underground en los años ochenta y noventa, pero dejó de hacerlo en los recientes años dos mil, en cambio, la editorial riojana Fulgencio Pimentel publicó en 2015 su antología de cómics hechos entre 1986 y 1993, que, entre otras obras, incluye su muy representativo fanzine “Dirty Plotte” (Doucet, 1991) o su obra autobiográfica “Diario de Nueva York” (Doucet, 1999) (Caballero, 2015).

En su obra, Doucet trata temas feministas pero nunca se ha considerado una activista y hasta ha renegado de ello.

No era lo bastante femenina ni lo bastante mujer. Para mí era inimaginable que una sola chica pudiera sentirse identificada con mis libros. Tampoco es que hubiera una intención abiertamente feminista en lo que dibujaba y escribía; simplemente, surgió así. Una vez llevé

mis ‘Dirty Plotte’ a una librería feminista por si les interesaba tenerlos y me dijeron que no porque veían demasiada violencia contra las mujeres. (Caballero, 2015).

Doucet reconocerá lo siguiente a propósito de su obra:

Todavía me gusta mucho lo que encuentro en estas páginas. Mis favoritos son los primeros trabajos, en los que se observa un carácter más punk, más espontaneidad y diversión. Sobre los más biográficos, lo cierto es que me siento un poco mal, me pregunto cómo me atrevía a contar todas esas cosas íntimas que me sucedían. Sin embargo, hay gente que hoy se sigue sintiendo identificada, especialmente las mujeres, así que, al fin y al cabo, supongo que no está mal que los creara. (Caballero, 2015)

Sin necesariamente abogar por el activismo, la óptica feminista siempre atraviesa transversalmente su obra y lo hace de forma satírica y humorísticamente retorcida a través de sus personajes gatunos parlantes o de sus propias reflexiones graciosas sobre cómo de limpio debe de estar su “plotte”, nombre que da título a la obra y que significa, en lenguaje informal en Quebec, “coño”.

Resaltaremos la aportación de un lector del cómic de Julie que pensamos que resume bien el espíritu de la obra de la artista, sobre todo en su sincero y desenfadado *Dirty Plotte*. En el número cuarto de la edición de Drawn & Quarterly, en la primera página, que sirve de presentación breve de la obra y donde figura la información técnica del

cómic, Doucet incluye un pequeño cómic de este lector, que firma como Brad, J., en donde pone en escena una joven pareja, y el joven le comunica a su novia que debería estar contenta, porque, como lee los cómics de Julie Doucet, él ya no es sexista. Entonces su novia le dice: “¿y por qué en lugar de eso no limpias el baño?”<sup>143</sup>. La propia Doucet, agradece, justo debajo, muchísimo dicha aportación. Elizabeth Casillas, en un artículo para la Revista Cactus, afirma: “Julie Doucet denuncia, sin una intención militante, los convencionalismos a los que se ven sometidas las mujeres”. (Casillas, 2016)

Doucet desarrolló desde finales de los años ochenta una obra de carácter eminentemente personal. Sus historias recorren dos vías, principalmente. Por un lado, en sus relatos de corte onírico, como en *Dirty Plotte*, da rienda suelta a sus obsesiones, fobias y fantasías, que a menudo tienen que ver con la inversión de los roles masculino y femenino, con la búsqueda de una personalidad propia o con sus anhelos y terrores más íntimos. En el otro, con *Diario de Nueva York*, entre otras, desarrolla una autobiografía descarnada y sincera, aportando al género una importante profundidad emocional. La naturalidad y el humor son los recursos estéticos que utiliza la autora en su trabajo autobiográfico y confesional. (Caballero, 2015)

En el caso de Doucet nos encontramos claramente ante una obra más intimista, confesional si se quiere, donde la narración de vivencias autobiográficas llega a la descripción de sueños o fantasías eróticas incluso. Esto la sitúa en otra longitud de onda, aunque en el mismo terreno que el mejor Crumb de los setenta / ochenta o el Spiegelman de Maus.

(Ramírez, 2003)

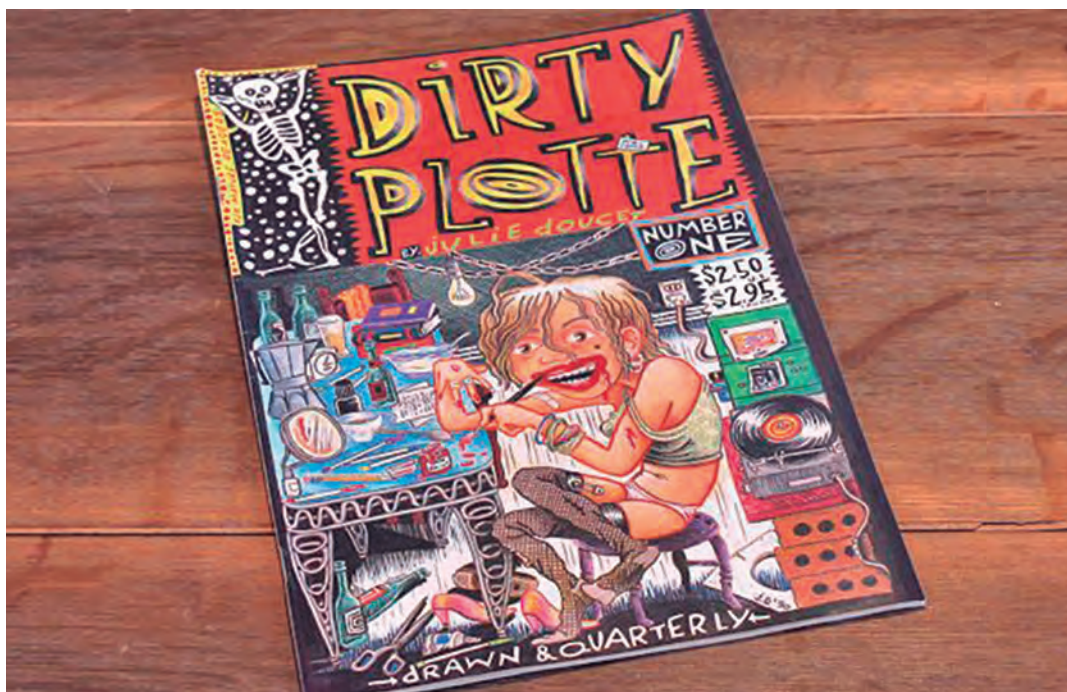


Fig. 96. (Doucet, *Dirty Plotte*, 1992) Drawn & Quarterly

<sup>143</sup> Traducción del original: “Hmm... Why don't you clean the bathroom?” (Doucet & J., *Dirty Plotte*, 1991, pág. 2)



Fig. 97. (Doucet, *L'affaire Madame Paul*, 2000)



Fig. 98. (Doucet, *Ciboire de Criss!*, 1996)

Si bien la autora dejó de hacer cómics hace más de quince años, no ha dejado en cambio el mundo del fanzine, en el que ha trabajado mucho con la técnica de la serigrafía. Además, ha creado *Le Pantalitaire*, una editorial que sólo publica sus propios trabajos. Julie Doucet imprime ella misma sus libros procediendo de una forma manual, en serigrafía o a máquina con un Risografo. Y se venden a precios “democráticos” en las mejores librerías independientes.<sup>144</sup>

Retomando el recorrido vital de Doucet, se graduó en la Universidad de Québec en Montreal, en Arte y Edición. Empezó sus cómics en 1987. Eran mini-cómics que se autopublicaba y que tituló *Dirty Plotte* y son un total de doce números aparecidos entre 1988 y 1989. Sus trabajos aparecieron en revistas de cómics underground como *Wimmen's Comix*, *Heck!*, *Buzzard*, *Rip-off Comix* y *Weirdo*. (Fandom, 2008)

La primera gran editorial que le publicó fue Drawn & Quaterly, en 1991, cuando su fundador y editor Chris Oliveros le propuso publicar precisamente su *Dirty Plotte* esta vez en formato comic book. (Fandom, 2008)

Se instaló seguidamente en Nueva York, de donde salió su reconocido cómic *Diario de Nueva York* (*My New York Diary*). Este cómic fue editado por la editorial Mallorquina de Pere Joan y Max, llamada Inrevés Editorial, (Doucet, 1999). Antonio Ramírez, escribiría al respecto lo que sigue para el sitio web Tebeosfera:

Cada espacio retratado presenta un carácter caótico y destartalado, al borde de lo ruinoso. Los personajes que se mueven y se integran en estos escenarios adquieren, a su vez, también como un aire desequilibrado. Dibujados

con intensidad, en un estricto claroscuro, nos traen a la memoria los grabados expresionistas o el arte producido por enfermos mentales.

(Ramírez, 2003)

Doucet vivió en Seattle, pero antes lo hizo en Berlín en 1995 para terminar volviendo

<sup>144</sup> Traducción del original: “Ils sont vendus à des prix démocratiques dans les meilleures librairies indépendantes”. (Doucet, Julie Doucet site web., 2015)

a Montreal. Durante su estancia en Europa, publicó “Schnitte”, para la editorial alemana Reprodukt, y “Ciboire de criss”, (Doucet, 1996) para la francesa l’Association, este sería, además, su primer libro en francés. En el año 2000 publicó “The Madame Paul Affair”, un cómic que habla del Montreal cotidiano y contemporáneo, que fue originalmente serializado en el diario alternativo *Ici-Montreal*, y también fue publicado en francés por la editorial Montrealesa L’Oie de Cravan bajo el título “L’affaire Madame Paul” (Doucet, 2000) (Fandom, 2008).

Más adelante experimentó con el grabado y la serigrafía entrando a formar parte del taller de impresión Graff y dejó de lado el cómic. En el seno del citado taller publicó tres números de un fanzine titulado *Sophie Punt*. Además, aparte de las revistas ya citadas, Julie Doucet participa en numerosas revistas y fanzines de Québec y del extranjero como Cold Vomi Comix, Drawn and Quarterly, Slum Dog, Ticoune ze whiz tornado, État de choc, Iceberg, Tel quel, Bull dog, Zone 5300, S-Press Comic, La Monstrueuse, Zero Zero, Fantagraphics’ Pictoria, Stripburger, etc (Doucet, Julie Doucet site web., 2015).

En 2004 publicó un diario ilustrado sobre un año entero de su vida, en francés, titulado “Journal”, que tres años más tarde, la editorial Drawn & Quaterly publicó con el título de “365 Days: A Diary by Julie Doucet” (Doucet, 365 Days: A Diary by Julie Doucet, 2007). Y en 2005 una autobiografía titulada “J comme Je” (Doucet, J comme Je: Essais d’autobiographie, 2005) utilizando la técnica del collage utilizando texto e imágenes de revistas y periódicos.

En el año 2010 colaboró con el cineasta Michel Gondry para la publicación de un libro que incluía un cortometraje titulado *My New New York Diary* (Doucet & Gondry, *My New New York Diary*, 2014).

Por su carácter multidisciplinar y la gran variedad en cuanto a técnicas que utiliza y continúa experimentando en su carrera artística, Julie Doucet nos llama mucho la atención. Sus crudos y sucios trabajos, con ese característico estilo *brut* y punk, nos parecen especialmente atrayentes a nivel estético, aún cuando la producción original de cómics de esta tesis no reproduzca un estilo gráfico semejante, más allá del expresionismo manifestado en algunos cómics (Prechambeau, 2012) (Playmobils, 2012).

Doucet parece sufrir de ese horror vacui que a algunos neuróticos y esquizofrénicos les impulsa a realizar dibujos sin un solo espacio libre usando miles de líneas, textos sin sentido y dibujitos extraños. En el caso de Doucet este pademonium sí termina encontrando un orden, que aunque sin dejar ser algo caótico, logra narrarnos un historia a la perfección.

(Ramírez, 2003)

Doucet es también un referente en lo que se refiere a la labor de autoedición. Empezó auto-editándose en forma de mini-comics su cómic *Dirty Plotte*, pero sigue hoy en día con esta dura pero gratificante labor con su “editorial” *Le Pantalitaire*<sup>145</sup>. (Doucet, Julie Doucet site web., 2015)

Los temas que escoge la autora así como el género autobiográfico e intimista

145 Como sucediera con Shary Flenniken, los inicios de ambas autoras coinciden en cierto modo con los del doctorando, ya que su obra recientemente publicada (Avaria, 2017), aunque editada por un colectivo ajeno a él, -la Asociación de vecinos el Llombo, de Onteniente (Valencia)- sigue esquemas típicos de la auto-edición sobre todo por lo que se refiere a la reducida tirada de ejemplares o el ámbito estrictamente local de difusión y venta.

predominante en su obra, son también evidente motivo de nuestro interés por la artista canadiense, ya que este género atraviesa transversalmente la mayoría de los cómics de Josep Avaria Avaria presentados en esta investigación<sup>146</sup>.

Si bien su aportación feminista, reconoce la autora, no está tratada de una forma activista, no por ello deja de interesarnos la labor política que, conscientemente o no, elabora Doucet con sus cómics. No consideramos necesario, y a veces es hasta contraproducente, confundir el hecho de hablar de política en los cómics con hacer activismo político mediante la propaganda a través ellos. Relatando en primera persona y exponiendo sus temas personales e íntimos en sus comics, Julie Doucet habla de política, y, además, esta manera inconsciente de hacerlo, no-activista, nos resulta especialmente interesante, por la huida que representa de la propaganda y porque, en definitiva, lo personal es político (Hanish, 2000, págs. 113-117) y en la obra de la canadiense se comprueba claramente.

Las reflexiones de Javier Agrafojo, nos resultan muy indicadas para nuestro análisis de la autora:

En la obra de Doucet no hay concesiones a la galería, dado que, en un principio, la propia autora dudaba de que hubiera alguien ahí fuera interesado en ella. “Me imagino que al trabajar así, sola con el lápiz y el papel, alcanzas tal intimidad que a veces te olvidas de la posibilidad de que alguien te vaya a leer”, confiesa. (Agrafojo, 2015).

Efectivamente, la valía psicológica de auto-conocimiento interno que tienen para la propia Julie Doucet sus cómics, es un factor fundamental para comprender el motivo que llevó a la autora a auto-explorarse mediante la realización de los mismos, un hecho que le sucede sin lugar a dudas a Josep Avaria con sus obras autobiográficas.

(...) es incuestionable la importancia que Doucet ha supuesto para la consolidación del cómic autobiográfico y su influencia en la obra de otros autores. Menos conocida que algunos de sus coetáneos, como Alison Bechdel, dibujante de obras tan aclamadas como *Fun Home* o *Unas bollos de cuidados*, Joe Matt o Chester Brown, la artista canadiense formó parte de una remesa de creadores que durante los años noventa no sintieron ningún reparo a la hora de fotocopiar y distribuir sus intimidades. (Casillas, 2016)

---

146 Concretamente: (Avaria, Granada da qué pensar, 2010) (Avaria, ¡Yo ya no quiero comer más carne!, 2015) (Avaria, De ortigas y de agua, 2014) (Avaria, 2017) (Avaria, Els nostres costums i tradicions. Una aproximació etnogràfica., 2017) (Avaria, Vi-Da, 2017)



### 2.3.3. Chantal Montellier

Chantal Montellier es una de las primeras mujeres en imponerse al universo masculino de la bande dessinée francesa, algunos años después que Claire Bretécher, junto con Florence Cestac y Annie Goetzinger (Groensteen, 1996).

Después de terminar Bellas Artes especializándose en pintura, por razones al mismo tiempo económicas e ideológicas, se dedicó al dibujo para la prensa y al cómic. Desde 1972, Montellier dibuja para la prensa francesa de izquierdas, principalmente para títulos comunistas y también para la prensa sindicalista como son *Combat syndicaliste*, *France Nouvelle*, *Révolution*, *L'Unité*, *Politis*, *Le Monde*, *L'Humanité*, *L'Autre Journal*, *Marianne*, y más. Sus primeras publicaciones lo fueron en la efímera revista *Ah! Nana*. Después siguió publicando en las revistas francesas *Métal Hurlant* y *À Suivre*. A partir de 1978, sus álbumes, que sobrepasan la veintena, pasarán directamente a las librerías sin pre-publicación ninguna en la prensa. A parte de que paralelamente desarrolla producción literaria propia, Montellier imparte numerosos talleres de creación en los centros educativos y escolares, también de dentro de la cárcel y en el seno de asociaciones de barrio (Groensteen, 1996).

Actualmente trabaja para las ediciones Dargaud, habiendo publicado muchas de sus obras recientes en editoriales como Vertige Graphic, Denoël Graphic, Actes Sud BD o La Boîte à bulles, pero no es demasiado conocida, y en ello quizás influyen los temas que trabaja, con alto contenido militante y político. (Groensteen, 1996)

En sus obras trata temas como la violencia policial, el terrorismo de estado, la violación, la privación de libertad, la deshumanización de nuestras sociedades modernas, podridas por el cinismo, el dinero y el individualismo. Básicamente, nunca ha dado su brazo a torcer en su cruzada contra todo mecanismo de opresión y de alienación del individuo y también de la mujer y del/la artista (Groensteen, 1996).

Montellier trata también temas de inspiración personal directamente autobiográfica en los que la locura es un tema recurrente.

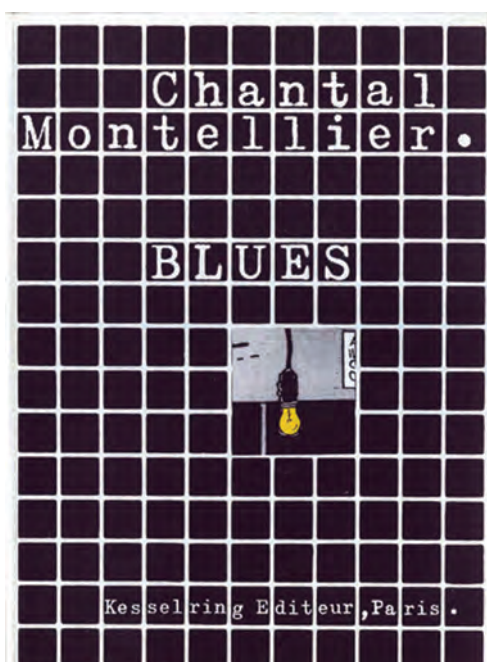


Fig. 99. (Montellier, Blues, 1979)

En 1979, publicaba un cómic inspirado de una colección de noticias de sucesos que la autora había recopilado de la prensa los años precedentes. Cada historia está relatada en una página de cómic, y en primera persona por parte de la víctima. Podía tratarse de un homicidio, una violación o un caso de prostitución infantil. Este álbum se titula «Blues» (Montellier, 1979) (Groensteen, 1996).

En el álbum de 1984 titulado, con ánimo de provocación, “L’esclavage c’est la liberté” (Montellier, 1984), descubrimos, a lo largo de sus páginas, una suerte de Anti-Declaración de los Derechos Humanos. El artículo 10 proclama:

La mujer no tiene en ningún caso, los mismos derechos que el hombre. (...) Todas las discriminaciones fundamentadas en el sexo

(...) serán aprobadas y respaldadas por la ley. (...) El feminismo está considerado como terrorismo y sus adeptos serán considerados como tales<sup>147</sup>.



Fig. 100. (Montellier, *L'Esclavage c'est la Liberté*, 1984)

La vena más personal de Montellier, manifestada en algunos de sus cómics, de inspiración directamente autobiográfica donde la locura es un tema recurrente, es resumida por la propia autora en una entrevista realizada por el estudioso del cómic Thierry Groensteen:

Mi madre cayó enferma cuando yo tenía tres o cuatro años. Era epiléptica, y desde ese momento, perdí todo contacto con ella. (...) Había parado de existir. Estaba sumida en su sufrimiento pero no decía nada, solo lo demostraba a través de gritos y de crisis. Todo esto sucedió en un contexto familiar de pobreza económica importante. (...) En la mirada de los demás, había un tono supersticioso al respecto, casi podríamos decir medieval... Tuvimos que encerrar a mi madre en centros especializados una o dos veces. Mi padre nos

abandonó. Yo estaba normalmente obligada a estar conmigo misma, entonces me inventaba historias. (...) Aun hoy en día me encuentro encerrada en mis cosas, en mi mundo interior, y no siempre es fácil de relacionarme con los demás<sup>148</sup>.

En 1987 un libro de la autora que mezcla texto y dibujo, titulado “Un Deuil blanc” (Montellier, 1987), muestra una niña solitaria, un sueño de imposible fusión con una madre inaccesible y finalmente la huída delante de la Medusa, simbólica guardiana de la vida y la muerte, la razón de la locura (Groensteen, 1996).

Este personaje mitológico, la Medusa, la encontramos también en “La fosse aux serpents” (Montellier, 1990) el número uno de la primera serie de la autora protagonizada por su personaje Julie Bristol.

147 Traducción del original: « La femme n'a dans aucun domaine des droits égaux à ceux de l'homme. la dicature prend les mesures nécessaires pour restaurer les inégalités entre hommes et femmes. Toutes les discriminations fondées sur le sexe (...) seront approuvées et vivement encouragées par la loi. (...) Le féminisme est considéré comme un terrorisme et ses adeptes seront mises hors d'état de nuire ! ». (Groensteen, Chantal Montellier, *une artiste militante*, 1996)

148 Traducción del original: « Ma mère est tombée malade quand j'avais trois ou quatre ans. Elle est devenue épileptique et, dès ce moment, j'ai perdu tout contact avec elle. Les rapports étaient devenus du domaine de l'impossible. Elle avait cessé d'être. Elle était mûrée dans sa souffrance, mais elle n'en disait rien, sinon de manière paroxystique, à travers des cris et des crises. Tout cela se passait dans un contexte d'assez grande pauvreté matérielle. (...) Dans le regard des autres, il y avait un côté superstiteux, presque moyenâgeux... Ma mère a été enfermée une ou deux fois. Mon père a fini par partir pour de bon. J'étais le plus souvent livrée à moi-même. Alors, je me racontais des histoires. (...) Aujourd'hui encore, je suis fort enfermée dans mes choses à moi, mon monde intérieur, et ce n'est pas toujours facile à négocier avec les autres. ». (Groensteen, Chantal Montellier, *une artiste militante*, 1996)

En la historia, la locura, la medusa, embruja a Camille Claudel, escultora de gran talento, aprendiz del famoso escultor Rodin, quien cayó enferma en 1905 y que pasó los treinta últimos años de su vida en un hospital psiquiátrico (Groensteen, 1996) .

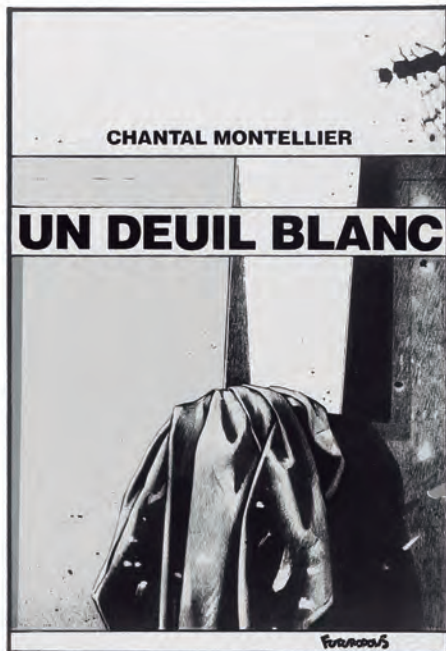


Fig. 101. (Montellier, Un Deuil blanc, 1987)



Fig. 102. (Montellier, La fosse aux serpents, 1990)

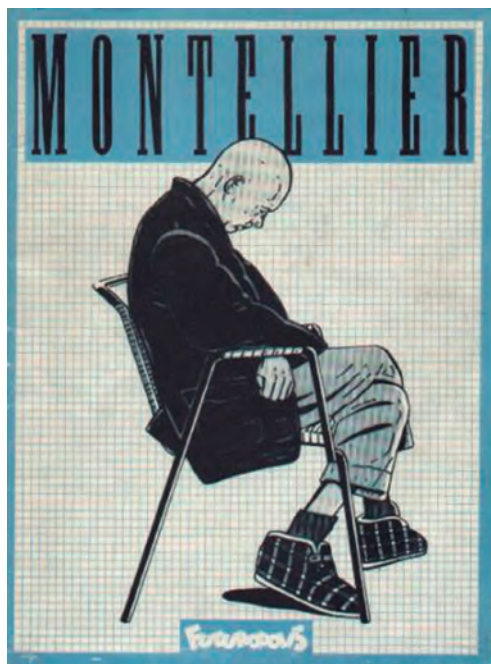


Fig. 103. (Montellier & Delobel, Les rêves du fou, 1981)

En su álbum “Les Rêves du fou” (Montellier & Delobel, 1981), publicado por Futuropolis en 1981, la locura vuelve a ser la protagonista. Es una historia en la que la autora ha volcado mucho de sí misma, una crítica implacable contra el internamiento psiquiátrico y la violencia de sus métodos (Groensteen, 1996).

Chantal Montellier ha creado dos heroínas. Una es el personaje de Odile que solo aparece en un álbum, en 1984, titulado “Odile et les crocodiles” (Montellier, Odile et les crocodiles, 1984). La extraña ciudad en la que habita Odile, está colonizada por cocodrilos gigantes. En la obra, el cocodrilo simboliza el depredador masculino. La protagonista es víctima de una violación y busca ayuda en un psicoanalista que en lugar de ayudarla le pretende convencer que la violación ha sido inconscientemente provocada por ella misma, además, le propone que debe, por su salud, mantener una relación

sexual lo antes posible, y que podría ser con él. Odile entonces agradece a su psicoanalista y lo mata, y a partir de ese momento, se dedicará a vengarse de los hombres en general. Sale de noche a seducir a los hombres, llevando a un cura al cementerio o subiendo a

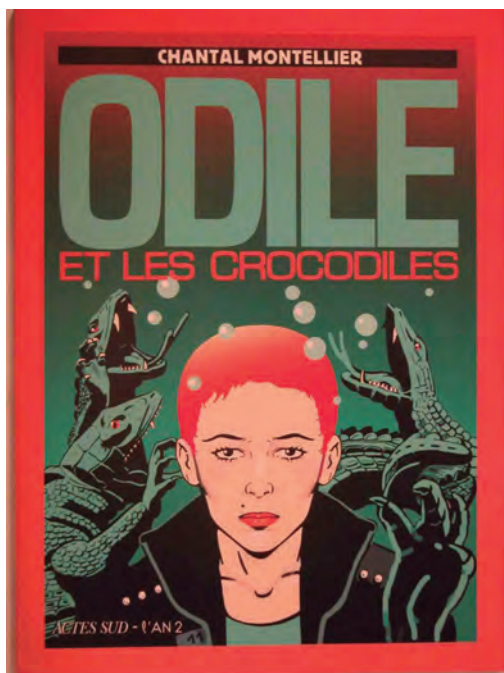


Fig. 104. (Montellier, *Odile et les crocodiles*, 1984)



Fig. 105. (Montellier, *Faux sanglant*, 1992)

casa del primer machito que se le planta delante, para luego asesinarlos sin piedad. Finalmente encuentra la tranquilidad y el amor con un policía que investigaba sobre este asesino en serie y que renuncia a su arresto tras saber que era ella la asesina (Groensteen, 1996).

Tiene también otra heroína, llamada Julie Bristol, que ha protagonizado tres álbumes. La protagonista es una video-aficionada cuyas realizaciones versan sobre las mujeres artistas, como la pintora Artemisia Gentileschi o Camille Claudel (Montellier, 1992). Con Julie Bristol Montellier rompe con las obras anteriores por su estructura narrativa, pues entra en una lógica serializada en la que se las ingenia para mostrar la vida cotidiana y amorosa de su personaje (Groensteen, 1996).

La artista cuenta con muchos más álbumes, entre los títulos publicados con la editorial *Les Humanoïdes Associés*, destaca la trilogía de “Andy Gang”<sup>149</sup>, “Shelter” (Montellier, 1980), “Rupture” (Montellier, 1985), “Lectures” (Montellier, 1982) o “Wonder City” (Montellier, 1983).

Para Futuropolis publicó títulos, con guion de Pierre Charras, como “La Toilette” (Robial, Montellier, & Charras, 1983), o el evocador título, perfectamente alineado con las inquietudes ideológicas de la autora, “Le sang de la Commune” (Montellier, 1982), una obra que recuerda la represión de los parisinos y parisinas del fatídico mes de mayo francés de 1871, que ya hemos visto cómo trataba Spain Rodríguez con su cómic titulado precisamente “1871” (Mavrides, y otros, 1987, págs. 21- 30), en la revista *Anarchy Comics* #4 .

Una cita de Louis Michel da comienzo a la obra *Le sang de la Commune*: “¡Que se excaven los pozos, las canteras, los adoquines de las calles! Paris entero lleno de muertos,

y tantas cenizas han estado echadas al viento que también ellas han cubierto la tierra.”<sup>150</sup>

Para la editorial Dargaud destacan los títulos “Voyages au bout de la crise” (Monte-

149 (Montellier, *Andy Gang*, 1979) (Montellier, *Andy Gang et le tueur de la Marne*, 1980) (Montellier, *Joyeux Noël pour Andy Gang*, 1981)

150 Traducción del original. “Qu’on fouille les puits, les carrières, les pavés des rues! Paris entier est plein de morts, et tant de cendres ont été jetées aux vents que partout aussi elles ont couvert la terre”. (Tillier, 2004, págs. 491-492).

llier, 1995) y “Paris sur sang. Mystère au Père Lachaise” (Montellier, 1998).



Fig. 106. (Montellier & Charras, Le sang de la Commune, 1982)



Fig. 107. (Montellier, Tchérnobyl, mon amour, 2006)

La editorial *Pop'com-Graphein*, en 2001, recopiló sus dibujos para la prensa publicados entre 1971 y 2001, en un álbum titulado “Sous Pression” (Montellier, 2001).

También tiene numerosos títulos más recientes en editoriales como *La boîte à bulles* (Montellier, Sorcières, mes soeurs, 2006) y *Denoël Graphic* (Montellier, Les damnés de Nanterre, 2005).

Cabe destacar su trabajo para *Actes Sud BD*, donde ha publicado “Tchernobyl mon amour”, (Montellier, 2006), así como “Le Procès”, (Mairowitz, Montellier, & Kafka, 2009), “L’inscription” (Montellier, 2011), y, recientemente, “La Recomposition”, (Montellier, 2015). “El Proceso”, editada por ediciones Sins entido (Zane Mairowitz, Montellier, & Kafka, 2011) es una de las pocas obras de Montellier editadas en español, que, según informaba una nota de prensa en nuestro país, es una obra brillante y arriesgada, que se publica en forma de cómic pero conservando la esencia siniestra que respira la obra original de Kafka (Rtve/EFE, 2011).

Con su obra “Tchernobyl mon amour,” (Montellier, 2006) la autora homenajea a los desaparecidos de la conocida catástrofe y alerta sobre el peligro nuclear que, todavía hoy y más que nunca, está latente en nuestras sociedades y, es más, de ellas depende, en buena medida, la sustentación de nuestro modelo de vida energético. Chantal Montellier publica esta obra en un país como Francia, que cuenta actualmente con nada menos que diecinueve centrales nucleares con cincuenta y ocho reactores.

Por su parte, la editorial Dupuis publica, en 2011, la biografía que Montellier hizo de Marie Sklodowska-Curie (Montellier, 2011), la primera mujer que, en el año 1903, ganó un premio nobel, y luego otro, en física, recom-

pensada por la Academia de Estocolmo. Fue un personaje muy importante y olvidado del siglo XX, tanto desde el punto de vista científico como por el de la emancipación de las mujeres. En la primera parte de la obra, la autora presenta a Marie-Curie a través de los hechos más importantes en la vida de la científica. En la segunda parte propone una

cronología detallada e ilustrada de documentos sacados de los archivos de la familia y del museo Curie. (Montellier & Huynh, 2011)

Su último cómic titulado *La Reconstitution* es el libro número uno de siguientes aún por aparecer y que ha estado publicado por Actes Sud-L'An 2.

Nos detendremos en su última obra, tanto por ser su más reciente publicación como para completar la vida y obra de esta artista. *La Reconstitution*, Livre 1, es un relato autobiográfico comprendido entre los años 1947, -la fecha de nacimiento de la autora-, y 1990. Parafraseando la descripción de este libro que su editor, el teórico del cómic Thierry Groensteen, hizo al respecto<sup>151</sup>, *La Reconstitution* narra su recorrido personal, familiar, especialmente complicado, sus estudios de Bellas Artes, sus encuentros amorosos y políticos y su entrada en el efervescente mundo de la Bande Dessinée francesa de los años setenta. La primera parte, irónicamente titulada *Une enfance très douce* (Una infancia muy dulce), desarrolla extensamente su niñez, extremadamente marcada por la soledad. La segunda parte está consagrada a sus estudios de Bellas Artes realizados en la ciudad de Saint-Étienne. En la tercera parte, sincera activista en mayo del 68, realiza su aprendizaje político en el seno de manifestaciones y en los cafés de la época. En París, en la cuarta parte, se inicia en el dibujo para la prensa y después en la bande dessinée. Pintora, grafista, dibujante, en su última parte del cómic narra cómo hizo sus primeros títulos *1996, Andy Gang, Blues, Shelter, Les rêves du fou, Odile et les crocodiles...* Cabe mencionar que, de entre las pocas obras publicadas en español de Chantal Montellier, destaca "1996", que fue publicada en el primer número de la revista Totem (Montellier, 1977).

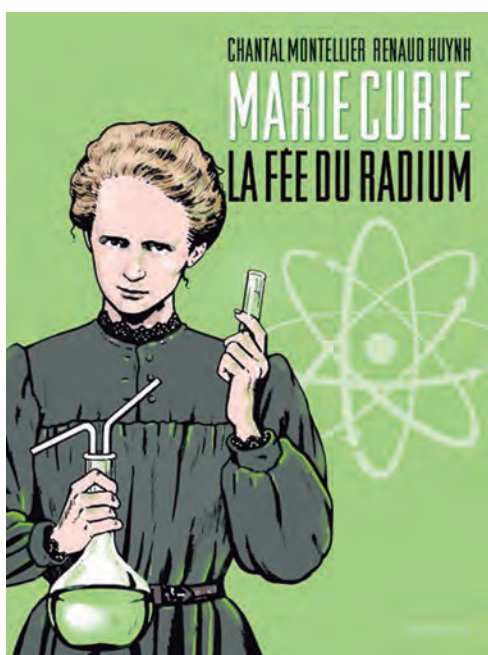


Fig. 108. (Montellier, Marie Curie. La Fée du radium., 2011)



Fig. 109. (Montellier, La Reconstitution, 2015)

151 Tracucción del original: “Dans de premier volumen (1957 à 1990), son parcours personnel, familial (compliqué), ses études aux Beaux-Arts, ses rencontres amoureuses, artistiques et politiques, et son entrée dans l’effervescent milieu de la BD de ces année 70. (...)”. (Groensteen, Actes Sud L’An 02, 2015)

En definitiva, en este primer tomo de su autobiografía narra su evolución en el mundo del cómic entre 1970 y 1990, bajo su óptica femenina y feminista. Por lo que avanza la propia autora, tendrá que buscarse otros editores para el segundo número.<sup>152</sup>

Cabe destacar que Chantal Montellier es la fundadora y actualmente presidenta de la Association Artémisia que, junto con Marguerite Abouet pusieron en marcha, en 2007, el premio de cómic Artémisia, cuya finalidad es visibilizar y fomentar la creación de las autoras de cómic más comprometidas. El nombre del premio es un homenaje a la artista italiana Artemisia Gentileschi, y, desde el año 2008, han premiado a las siguientes artistas, ordenadas de forma cronológica hasta el año 2017: Johanna, Tanxxx, Lisa Mandel, Laureline Mattiussi, Ulli Lust, Claire Braud, Jeanne Puchol, Catel y Barbara Yelin, Sandrine Revel y Théa Rojzman y Céline Wagner (Climent, 2016).

En cuanto al estilo gráfico de Chantal Montellier, si bien a través de toda su obra hasta el momento, ha destacado su característico estilo realista y su composición pictórica marcada por el uso frecuente de colores planos, lo cierto es que su gráfica siempre se ha adaptado a los medios en los que trabaja, que, como hemos visto, no sólo es el cómic, y también se adecua a lo narrado, lo que quiere transmitir, y no al revés.

En definitiva encontramos muy interesante tanto la obra como la vida de Chantal Montellier para nuestra investigación.

Refiriéndose al impacto social que tiene su obra, la artista se decepciona: “Todo parece estar orquestado para ocultarlo tanto mediáticamente como en las librerías, ¡como lo son habitualmente mis álbumes en el país de la “Libertad de Expresión”!”<sup>153</sup>

Los temas políticos que trata a lo largo de toda su carrera artística como es su transversal feminismo o su aportación a la crítica a la psiquiatría, nos resultan muy inspiradores. Pero no sólo eso, también su interés por las cuestiones sociales y ecológicas. Su uso de la biografía para hablar de personalidades históricas contribuyendo con ellas a la constante reafirmación de sus ideas también es un recurso utilizado por otros y otras artistas politizados y politizadas del medio del cómic, muy recurrente y eficaz, como hemos visto en las obras de Spain Rodriguez, Steve Stiles, Melinda Gebbie y otros entre las páginas de la revista *Anarchy Comics*. Su uso de la autobiografía, transversal temática de su último cómic, nos resulta especialmente inspiradora para la presente tesis. Al igual que sus narraciones de sucesos históricos verídicos a través de los cuales reforzar sus ideas políticas.

152 Traducción: “Por lo que respecta el tomo 2, el editor parece recular. Me arriesgo entonces a tener que pelearme para encontrar otro.” En el original: “Pour ce qui est du tome 2, l’éditeur semble reculer. Je risque donc devoir me battre pour en trouver un autre”. (Montellier, Respuesta a la carta del 1 de abril de 2015., 2015)

153 Traducción del original: “Quand au Tome 1, tout semble être fait pour l’occulter médiatiquement et en librairie, comme le sont souvent mes albums au pays de La “liberté d’expression”! (Montellier, Respuesta a la carta del 1 de abril de 2015., 2015)

### 2.3.4. Comparación y análisis de la película “Sufragistas” y de la novela gráfica “Sally Heathcote, Sufragista”.

La película “Sufragistas” (Owen, y otros, 2015) dirigida por Sarah Gavron y con guión de Abi Morgan, cuenta, con rigor histórico, el nacimiento y los avatares del movimiento feminista inglés, a finales del siglo XIX y principios del XX, y se centra en las prácticas de las denominadas sufragistas calificadas por el gobierno británico como ilegales, que llevaron a cabo las feministas de la época, con el apoyo, la reivindicación y la incitación de la que era considerada líder de dicho movimiento, Emmeline Pankhurst.

La película trata de forma clara e intencionadamente ideológica cuestiones feministas de forma transversal más allá de la reivindicación principal de las protagonistas, la demanda del sufragio femenino. A lo largo de toda la película –de más de una hora y tres cuartos de duración- y desde los primeros minutos, el personaje de Maud Watts, (Carey Mulligan), la protagonista, representa a una mujer que, como tal, está triplemente explotada, tanto en el ámbito laboral, como en el social y en el doméstico. Trabaja en una lavandería, es obligada a ejercer funciones que no son aquellas por las que percibe su salario dentro de la empresa, ya que, por ejemplo, ya desde los primeros minutos de la película, le instan a que envíe un paquete por correo después, eso sí, de finalizar su



Fig. 110. (Owen y otros, 2015) 4'30". Sufragista lanzando piedras contra un escaparate de una tienda de muñecas.



Fig. 111. (Ibíd) 6'30". Maud ocupándose de la crianza y cuidados de su hijo.

trabajo en la lavandería<sup>154</sup>. El hecho de que Maud se dirija después de trabajar a enviar el paquete por correo sirve, narrativamente, para que vea en vivo y en directo a sus futuras compañeras sufragistas, -algunas de ellas también de trabajo-, rompiendo con piedras escaparates en medio de una calle abarrotada de gente y a plena luz del día.

El sexismo de la sociedad británica de principios del siglo XX es también una cuestión que se hace patente a lo largo de toda la historia. La subyugación y la dominación sufrida por las mujeres de la película en el ámbito doméstico corroboran este hecho.

Efectivamente, siempre es la mujer quien se ocupa de los cuidados, la tarea cotidiana de vestir a su hijo y llevarlo a la escuela nunca es responsabilidad del padre.

Cabe mencionar la fugaz referen-

154 Esta práctica cotidiana de chantaje y acoso laboral por parte de las empresas ha llegado a nuestros días en muchos casos. Consúltense la selección de bibliografía específica y complementaria al respecto de la crítica al trabajo asalariado al final de la presente investigación, así como la específica sobre feminismo. Destacaremos: (Carrasco et al, 2003) (Etcétera, La actividad humana alienada por la división del trabajo, 1988, págs. 333-335) (Etcetera, 1996, págs. 187-191) (Mondejar & Bengoa, 1994) (Precarias, 2003) (Seidman, 1989, págs. 407-409) (Torns, 2008)



cia a las brujas que encontramos en estos primeros momentos de la narración, cuando una mujer (representando una bruja) parece lanzar un conjuro en dirección a la casa de Maud.



Fig. 112. (Ibíd) 6'20". Referencia a las brujas.

En el trabajo, Maud conoce a Violet Miller (Anne-Marie Duff), activista sufragista, quien le propone participar en las reuniones del incipiente movimiento sufragista femenino británico.

A los diez minutos de película, Maud espeta a Violet que lanzar piedras contra escaparates no es respetable, y ésta le contesta: "¿Cómo puedo ser respetuosa? ¿Quieres que respete la ley? Entonces que hagan a la ley respetable" (Owen, y otros, 2015.11').

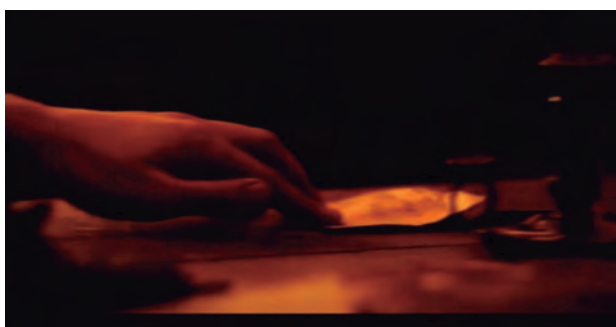


Fig. 113. (Ibíd)10'30". Maud entregando su salario a Sonny.

Todavía en la introducción de la película, una escena cotidiana de la época evoca una terrible violencia que retrata la realidad social y matrimonial propia de la época. Maud, en el papel que le toca cumplir como mujer casada, entrega sumisa y callada un sobre con su salario a su marido, Sonny Watts (Ben Whisaw), quien lo recoge y se lo guarda.

Sonny manifiesta en la película que está a favor de la igualdad de salarios entre mujeres y hombres, porque, como vemos, el salario de Maud se lo queda él.

La siguiente escena sucede en unas dependencias policiales. El inspector Arthur Steed (Brendan Gleeson) aparece comprobando los últimos modelos de cámaras fotográficas.

Para introducir este elemento en la narración, Maud es fotografiada saliendo con su hijo de la farmacia de la señora Edith Ellyn, sufragista al parecer bien conocida por la

policía, considerada la “Comandante Jefe”, y que, como se ve en el emblema que cuelga de su chaqueta, ya ha estado en prisión -un total de cuatro veces- por sus actos reivindicativos, siendo la del emblema una cuestión que se explicará más adelante en el relato.



Fig. 114. (Ibíd) 13' 38". La cámara fotográfica portátil de último modelo que no necesita trípode.

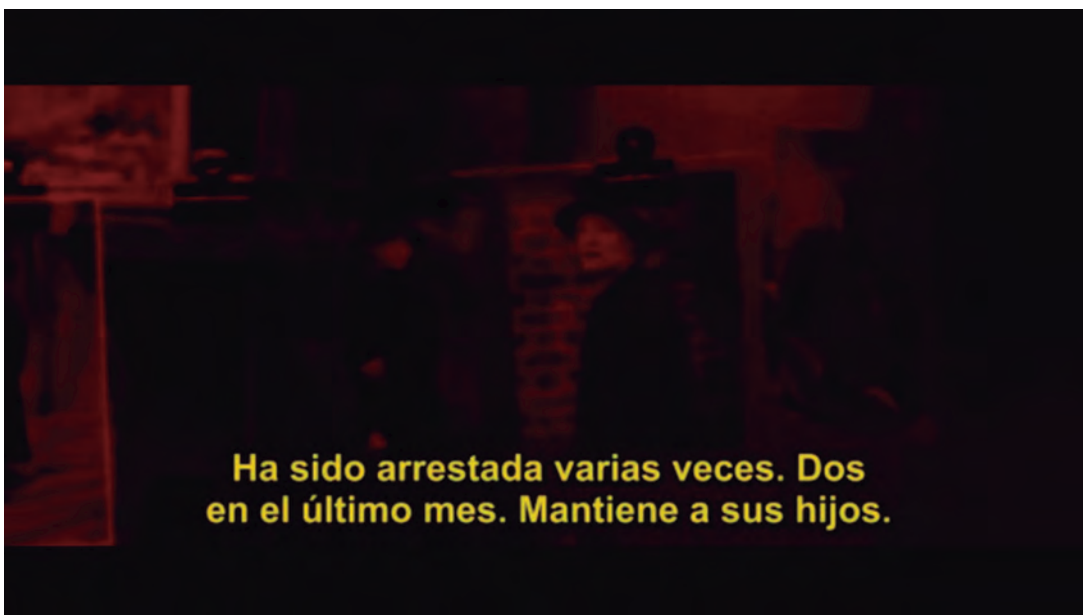


Fig. 115. (Ibíd) 14'20". Fichaje Policial.

El fichaje fotográfico policial sirve en esta introducción narrativa del film para presentar a las tres mujeres protagonistas.

La historia continúa. El acoso laboral sufrido por las mujeres en el trabajo es también de índole sexual.

Este hecho se encuentra retratado en el primer cuarto de hora de película cuando Maud presencia e interrumpe así el acoso sexual sufrido por una compañera de trabajo,

la hija mayor de Violet, Maggie Miller (Grace Stottor). Las repetidas violaciones sexuales perpetradas de manera habitual por el patrón llamado Norman Taylor (Geoff Bell) a muchas de sus trabajadoras también fueron sufridas por Maud cuando era una niña.



Fig. 116. (Ibíd) 15'. Acoso sexual en la lavandería

Cada comentario de los personajes que conforman la historia tiene una finalidad narrativa concreta. A lo largo de todo el relato queda perfectamente patente el carácter sexista de una sociedad que, en muchos aspectos cotidianos, no dista desgraciadamente mucho de la nuestra. Comentarios como el del patrón Norman a Violet -“¿Por qué no le dices al Sr. Miller que te haga entrar en razón?”- se repiten sin descanso por multitud de personajes que, bien sean femeninos o masculinos, muestran claramente el nocivo carácter sexista que adoptan los seres humanos cuando participan de una sociedad que los encorseta y cuadrícula bajo los esquemas del rol que deben seguir según los presupuestos establecidos de género, ya sean masculino o femenino.

Los silencios, y las acciones y miradas de los personajes, tienen un peso narrativo importantísimo.

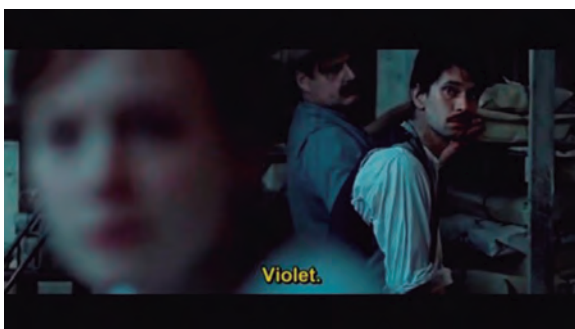


Fig. 117. (Ibíd) 16'55". Lenguaje no verbal. Miradas.

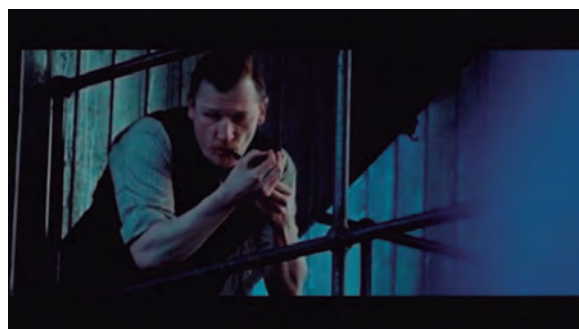


Fig. 118. (Ibíd) 17'01". Lenguaje no verbal. Mirada.

Para comprender cuán importante es la cuestión de las acciones en esta película, cabe mencionar la cita de Emmeline Pankhurst que el personaje protagonista Edith Ellyn (Helena Bonham Carter) pronuncia en esta introducción: “Son las acciones, no las palabras, las que lograrán que votemos.”

En este caso, para cumplir con sus deberes de marido, Sonny siente la presión de la mirada del patrón, quien, después de observar como la protagonista brinda ayuda a su compañera Violet, afianza sobre Sonny la idea de que él debe “hacer entrar en razón” a su mujer, porque él es el hombre, su marido, y debe cumplir con las funciones específicas de su rol social masculino. Maud, teniendo que tragar y aceptando su preconcebidamente dócil rol femenino tranquiliza a su marido cuando le dice que, aunque vaya a escuchar el testimonio de su compañera Violet al Parlamento, ella no hablará.

En su paulatino proceso de radicalización o concienciación política, a Maud, le tocará, por accidente, ser quien cuente uno de los testimonios que el Primer Ministro accedió escuchar de las mujeres obreras británicas. Cabe mencionar que dicho accidente tiene también una funcionalidad clara en el engranaje narrativo, ya que si Violet está indispuesta para hablar ante el Primer Ministro es porque tiene la cara llena de moratones, en clara alusión a los maltratos físicos perpetrados por parte de su marido. El recurso cinematográfico narrativo de la elipsis cumple la misma potente función que anteriormente hemos señalado de las acciones y las miradas.



Fig. 119. (Ibíd) 17'43". Lenguaje no verbal. Violet maltratada por su marido.

En la entrevista con el Primer Ministro, el movimiento sufragista femenino puso esperanzas para avanzar en la conquista del derecho al voto, y Maud, como protagonista de la historia y como personaje histórico ficticio<sup>155</sup>, pivotea de un lugar a otro en la cronología de acontecimientos relevantes para contar la historia situándose en cada preciso momento histórico relevante y así favorecer el avance de la narración. Así, planteará su testimonio de mujer obrera de principios del siglo XX al Primer Ministro británico.

En su testimonio, Maud Watts, cuenta su historia y se termina de presentar como

155 “Suffragette”: The Real Women who inspired the Film (Kettler, 2015)

personaje en la historia. Dicha presentación se sitúa alrededor de los veinte minutos de película. Cuenta que nació en la lavandería Glass House. Su madre empezó a trabajar allí a los catorce años y trabajaba también llevando a su bebé “amarrado a sus espaldas”, como hacían “todas las mujeres que tenían bebés entonces”. Su madre murió cuando Maud tenía cuatro años, y no conocía padre. Ella afirma que trabajó para el Sr. Taylor “parcialmente desde que tenía siete años, y a tiempo completo desde los doce.” Y su trabajo entonces era “planchar sábanas”, afirma que “era buena decorando. Haciendo motivos”. Le “hicieron jefa de lavanderas a los diecisiete años. Jefa del turno a los 20.” Y tiene en el momento del testimonio veinticuatro años. Después comenta sus penosas condiciones laborales así como los riesgos para la salud de las trabajadoras y deja constancia del bajo salario que perciben así como la desigualdad salarial por razón de sexo, aun cuando ellas trabajan “un tercio más al día” que ellos.

El periodo de introducción de la película finaliza en estos primeros veinte minutos de film cuando Maud, a la pregunta del Primer Ministro de “¿Qué significa el voto para usted, Señorita Watts?”, responde pensativa que “nunca he pensado que nos lo permitan, así que nunca he pensado en lo que significaría.” A lo que el Ministro le insta: “¿Y por qué está aquí entonces?”, y Maud finaliza emotiva: “Pensé que... podríamos... que esta vida... Hay otra forma de vivirla.”



Fig. 120. (Ibíd) 22' 34". Emotivo fin de la introducción del relato.

Maud Watts es llevada a prisión después de ser detenida en una manifestación. Y a su salida recibe la primera insignia sufragista por haber estado presa.

Siguiendo con la caracterización de la sociedad de roles según el sexo, un tema transversal al feminismo y a la película, Sonny siente la presión de sus compañeros quienes le dicen que su “esposa es una maldita vergüenza”, que “debería mantenerla bajo control” y que “la policía puso a esas perras de rodillas”, refiriéndose a la carga policial que conllevó la encarcelación de su esposa.

Los hechos cotidianos representados en la película son los que más interpelan al/la espectador/a. Preocupada, la protagonista que acaba de salir de la prisión no espera ternura ni cuidados de su marido, le pregunta en cambio si comió todos estos días que

ella no estaba, y Sonny responde que “La Sra. Garston hizo lo mejor que pudo”. Entonces su esposa le propone hacerle algo de té.

“No me avergonzarás así otra vez, Maud”, dice su marido, cumpliendo su papel social de hombre<sup>156</sup>.

Emmeline Pankhurst aparece en pantalla pronunciando su discurso a los tres cuartos de hora de película: “Aquellas que puedan romper cristales, que los rompan. Aquellas que puedan atacar aún más el sagrado valor de la propiedad, que lo hagan. No nos han dejado otra alternativa que la de desafiar a este gobierno” (Owen, y otros, 2015. 45’).



Fig. 121. (Ibíd) 45'55". Mitín de Emmeline Pankhurst.

Maud volverá a ser detenida por la policía después del mitín de Pankhurst y el propio Inspector Arthur Steed, que ya había intentado convencerla en su primera detención para que se alejara de las demás sufragistas, decide no volver a encarcelar a la protagonista y “que su marido se ocupe de ella”.

Sonny hecha de casa a su esposa y, legalmente, se queda con su hijo.

Maud será expulsada del trabajo, pues agrede, fruto de la rabia contenida durante toda su vida, a su patrón.

Renunciando a la propuesta del Inspector Steed de ayudarlo traicionando así a sus compañeras sufragistas, y desposeída, sin casa, sin trabajo y hasta sin hijo, Maud emprende en este momento, concretamente a la hora de película, la decisión de ser una activista feminista, en la época, una sufragista.

Dichas activistas empiezan realizando acciones que atentan contra los medios de comunicación de la época, e incendian por tanto los buzones y cabinas de telégrafos.

La señora Withers (Amanda Lawrence) será sentenciada a seis meses de prisión por antecedentes penales que supusieron evidencias suficientes para culpabilizarla en relación a los mencionados atentados.

---

156 El proceso de empoderamiento feminista no es solo tarea de quienes se ven obligadas a seguir un rol de mujer, sino también de quienes les pasa lo mismo con el rol masculino, si bien son innegables los privilegios del género masculino sobre el femenino en nuestra sociedad. Consúltense la sección de bibliografía feminista. Destacamos: (Diego, 2015) (Gil, 2011) (Preciado, 2002) (Witting, 2006)

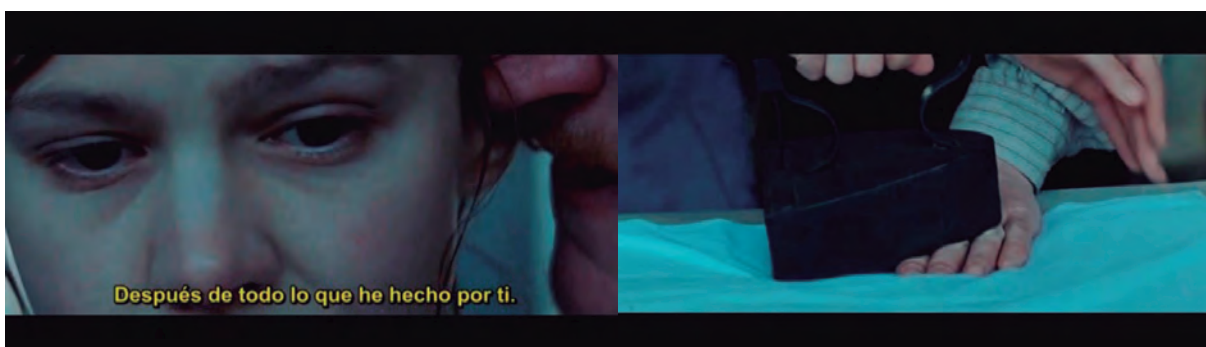


Fig. 122. (Ibíd) 53'43". Acoso laboral y vejación.

Fig. 123. (Ibíd) 53'51". Agresión de Maud al patrón.

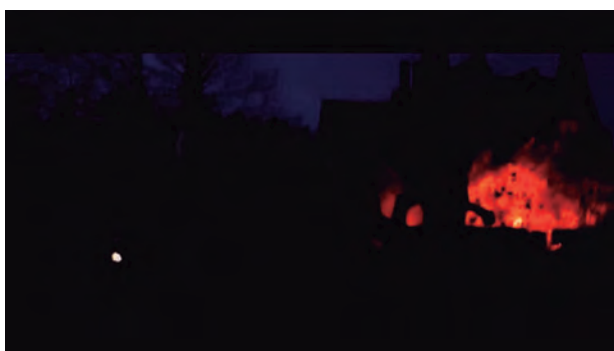


Fig. 124. (Ibíd) 1h 13' 28". Explosión en casa del primer ministro.

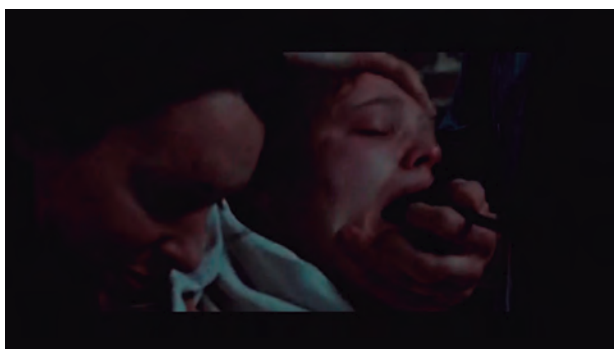


Fig. 125. (Ibíd) 1h 13' 23". Alimentación forzosa para las sufragistas en huelga de hambre

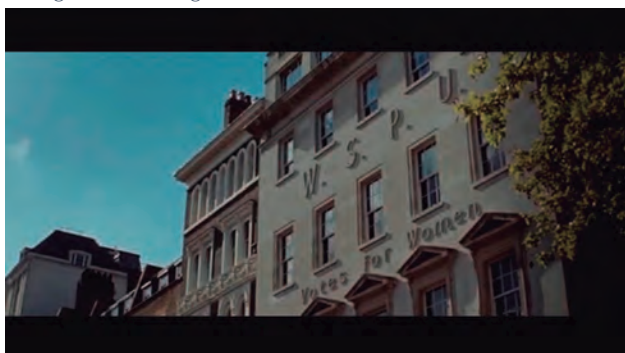


Fig. 126. (Ibíd) 1h 22' 54". Sede del W.S.P.U. (Women's Social and Political Union)

El siguiente atentado se dirige contra la casa propiedad del ministro Lloyd George.

Este acto supone claramente el primer punto álgido de la narración en la línea narrativa que describe la trayectoria política de la protagonista, alrededor de la hora y cuarto de relato, y sucede justo después de que Maud pierda a su hijo, ya que Sonny, incapaz, lo da en adopción.

La protagonista es entonces encarcelada por segunda vez, y junto con las demás presas, lleva a cabo una huelga de hambre reclamando el estatus de presas políticas.

Es entonces cuando el film muestra los actos de tortura documentados históricamente, de alimentación forzosa, que les fueron infringidos a las sufragistas.

Una vez fuera de la prisión, Maud continúa su lucha política. Por primera vez se ve en pantalla el local del W.S.P.U. (Women's Social and Political Union), en cuya sede, las sufragistas organizan el que será su próximo acto que funcionará además como segundo punto álgido y clímax de la narración.

El clímax narrativo se empieza a preparar en su característica lógica

ascendente cuando el jefe de policía advierte que las sufragistas actuarán de alguna manera en la carrera de caballos en la que participará el rey, y se concreta de la siguiente manera: La acción de las sufragistas para esa tarde consistía en mostrar ante las pantallas de televisión “del mundo entero” la bandera tricolor sufragista, pero las medidas de seguridad reforzadas por la policía impiden dicho acto que Emily Wilding Davison (Natalie Press) decide cambiar improvisando su suicidio al interponerse en el curso del caballo sobre el que iba montado el rey. Dicho clímax se sitúa a la hora y media de duración del film.

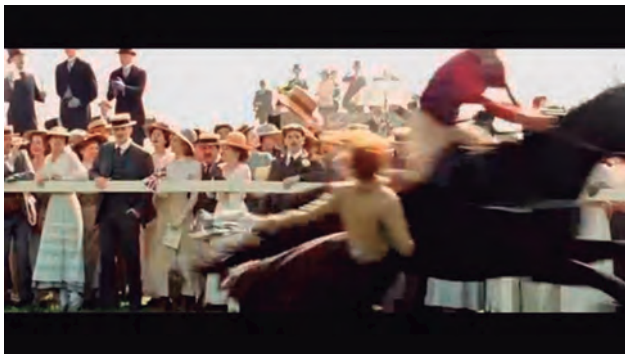


Fig. 127. (Ibíd) 1h 31' 15". Emily Wilding Davison siendo arrollada por el caballo del Rey.

En la conclusión, que abarca el último cuarto de hora de producción, Maud conduce a Maggie, la hija de Emily, recientemente fallecida, ante la casa de la compañera sufragista Alice Haughton (Romola Garai) quien accede a adoptar a Maggie. La película termina entremezclando imágenes reales del funeral de Emily Wilding Davison. Pero antes, Maud recita, en voz en off, unas líneas de un libro titulado *Dreams* (Sueños) que la misma Emily le regaló.



Fig. 128. (Ibíd) 1h 31' 15". Emily Wilding Davison siendo arrollada por el caballo del Rey.

Como epílogo, la película nos presenta una relación cronológica en la que especifica los años en que las mujeres consiguieron logros legislativos favorables en Inglaterra. Así, en 1918 consiguieron votar las mujeres propietarias mayores de 30 años. En 1925, la ley reconoció los derechos de las madres sobre sus hijos, y en 1928 obtuvieron el derecho a voto igual que los hombres.



Esta relación cronológica se complementa con un listado de los años en los que las mujeres obtuvieron el derecho al voto en diferentes países del mundo. Empezando por Nueva Zelanda, en 1893, y terminando con la promesa del voto femenino realizada en 2015 por parte de Arabia Saudí.

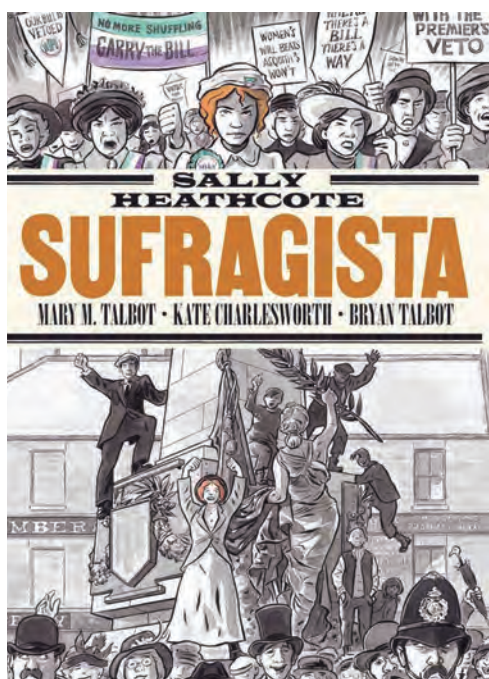


Fig. 129. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015) Portada de "Sally Heathcote Sufragista"

A continuación, nos detendremos en el análisis del cómic "Sally Heathcote, Sufragista" (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015), de la guionista Mary M. Talbot, una académica de prestigio internacional y de la dibujante Kate Charlesworth y el dibujante Bryan Talbot. La trayectoria de ambos artistas es destacable. De Bryan Talbot ya estudiamos la historieta "Cold Snap" (Moore & Talbot, 1992, págs. 5-8), incluida en el último número, el undécimo, de la revista underground ecologista de la costa oeste de los Estados Unidos de América *Slow Death*.

Observamos cómo el cómic trata de un modo bastante menos profundo diversas cuestiones feministas de carácter transversal que en la película desempeñan funciones cruciales por su intencionalidad narrativa. La cuestión del proceso de empoderamiento personal paulatino de la protagonista, y otras cuestiones feministas transversales, como la vida cotidiana de la mujer, tienen un peso en la novela gráfica

menor que en la película. Son cuestiones que en el film, al mismo tiempo que añaden solidez a los planteamientos ideológicos de las sufragistas, también interpelan en mayor grado a la espectadora que identifica su día a día con el retrato sexista de la cotidianidad y de la sociedad británica de principios del siglo XX.

Ambas obras tienen muchas semejanzas. Las dos están ambientadas en los mismos sucesos relacionados con la historia documentada de las *Suffragettes* inglesas de principios del siglo XX.

La joven protagonista, *Sally Heathcote*, en el cómic, es también un personaje ficticio (Virgel, 2015) que interactúa con el resto de personajes que sí existieron realmente, como es el caso de Maud Watts, la irlandesa protagonista de la película dirigida por Sarah Gavron.

Si bien la novela gráfica tiene ciertas carencias, a nuestro parecer, en comparación con el film, consideramos que la excelente aportación de *Sally Heathcote, Sufragista* reside, antes que nada, en el hecho de que sea un cómic. El producto, como pasa con los libros, no marca de forma predeterminada el tiempo, y por tanto no condiciona el ritmo de aprehensión de la obra, sino que la velocidad de éste es marcado en todo momento por el/la lector/a. Este hecho posibilita explicar a la guionista Mary M. Talbot a lo largo de toda la historieta, -y con todo lujo de detalles y datos concretos bibliográficamente contrastados-, la historia de las *Suffragettes*. Además, en formato de notas al pie de página, pero situadas en este caso al final del libro, muchas páginas de la historieta contienen

información complementaria, así como comentarios y anotaciones de la propia guionista que completan y complementan la información proporcionada en las páginas del cómic. Cabe mencionar también que, como sucede con el film anteriormente analizado, el cómic también posee en las últimas páginas una relación cronológica del movimiento sufragista, además en este caso, -gracias al hecho de que sea un libro-, es mucho más extensa y detallada que la que se muestra en pantalla al finalizar la película. Los datos proporcionados por Mary M. Talbot están debidamente justificados en la manera propia de un estudio académico a través de una abundante bibliografía al final del libro que nos permite comprender su trayectoria en la investigación así como profundizar en ciertos aspectos relacionados con la historia de las Suffragettes.

Analizaremos a continuación las aportaciones más notables de la novela gráfica en esta historia así como las diferencias entre las dos obras que, en numerosos casos, llegan a tratar exactamente los mismos sucesos históricos.

Esta novela gráfica está estructurada en tres partes. La primera parte se titula "Levántate", la imagen presentada es una variante de un cartel realizado por Hilda Dallas, miembro de la WSPU (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 174), representa una *suffragette* de la época vendiendo el periódico *Votes for Women*. La segunda parte se titula "La marcha de las mujeres. Y finalmente, la tercera parte, se titula "No te rindas".

Esta novela gráfica abarca un espacio temporal mucho mayor que el que abraza la película. Es la historia de cómo Sally Heathcote, la protagonista, ya mayor y enferma, tendida sobre la cama, en 1969, recuerda, después de ver viejas insignias y parafernalia de su juventud sufragista, la historia que empieza el 15 de julio de 1912.

Todo el libro está lleno de referencias cronológicas exhaustivas y condensa multitud de acontecimientos y de información que funciona como complemento de la historia principal aportando rigor académico.



Fig. 130. "Tanto la lista de acusaciones de la policía como el texto de la nota son auténticas" (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 174)

En la primera parte, concretamente en la página diez, en la que podemos ver representado el juicio a una sufragista llamada Helen Millar Craggs, una nota al final del libro enriquece lo leído además de verificar, después de proporcionar datos contrastados, que la acusación reproducida en esta décima página del cómic es la verdadera, pues está citada textualmente (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 174). Cabe mencionar que no hay ninguna referencia numérica anotada en las viñetas del cómic que remitan a dichas notas, sino que hay un total de diecisiete páginas bajo el título de *Anotaciones* al final del cómic, donde se pueden encontrar todas las referencias por número de página. En la mencionada décima página se narra el caso de Helen Craggs, quien fue sentenciada a nueve meses de trabajos forzados por prender fuego a la residencia de Lewis Hacourt (Ministro de Interior para las colonias y conocido opositor del gabinete), que sería liberada tras una huelga de hambre de once días.<sup>157</sup>

Hay anotaciones hasta del detalle más mínimo, como por ejemplo una, sobre la tercera viñeta de la página once en la que se menciona y el dibujo muestra, como el jefe de policía viste con un traje de un tal Robert Emmet. En la anotación pertinente sobre la página once Mary M. Talbot explica, (justificándolo siempre todo bibliográficamente), que el jefe de policía se vistió en aquella ocasión, el 18 de julio de 1912, en Dublín, con motivo de la visita del Primer Ministro Asquith, como el héroe revolucionario Robert Emmet, líder de una revuelta contra el gobierno británico en 1808, por la que fue juzgado y ahorcado (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, págs. 174-5).



Fig. 131. El jefe de policía luciendo el traje de Robert Emmet. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 10)

policía y de la prensa.<sup>158</sup> Pero justifica su elección de dejar la página de ese modo de la siguiente manera: “Decidí dejar la escena tal y como está ahora, o los fuegos artificiales

También hay anotaciones que, además de complementar información, contribuyen a abrir debates que, aún con el paso de tanto tiempo, no están zanjados. En la siguiente página, la página doce, observamos como una mujer lanza un hacha al Primer Ministro Asquith, el mencionado día 18 de julio, y consigue escapar. Resulta particularmente interesante la anotación al final del libro sobre esta página, en la que la guionista explica sus dudas respecto de la veracidad de este acto y expone, como siempre de forma justificada, que la versión “acrítica” presentada en esta página duodécima quizás no sea más que una tergiversación histórica de la

157 Mary M. Talbot documenta bibliográficamente esta afirmación en sus notas al final del libro, son las siguientes: (Elisabeth, 2000, págs. 146-7) (Rosen, 1974, p. 169)

158 Talbot se basa en la afirmación de que “el hacha fue utilizada de forma simbólica”. (The Suffragette, 20 de diciembre de 1912, p.152) (Morley & Stanley, 1988, p. 117). También, afirma que “Votes cubrió el caso y sostiene que su “conducta fue en verdad magnífica” (Votes for Women, 16 de agosto de 1912, p.742), “y se desestimó el cargo de que lanzara el hacha” (Owens, 1984, p. 61).

con los que pretendía empezar la historia habrían quedado en pólvora mojada” (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 175).



Fig. 132. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 10)

Los acontecimientos narrados en *Sally Heathcote, Sufragista*, están fuertemente nutridos de una gravedad y rigor, y de una mayor cantidad y calidad de hechos históricos en referencia a las *suffragettes* que los tratados en la película *Sufragistas*. Ésta no tiene el mismo afán pedagógico ni académico y, además, se encuentra limitada, como hemos visto, por los condicionantes inherentes del medio cinematográfico.

Otro ejemplo que enriquece la historia de las feministas de la época y que no puede ser incluida en el film sería el del episodio de las páginas trece a la veinte. En él, se narra la historia de cómo los Pethick-Lawrence, editores de la revista *Votes for Women*, fueron expulsados de la WSPU.<sup>159</sup> Además, en la anotación pertinente al final del libro encontramos información muy interesante referente a los devenires de dicha histórica ruptura.

Sally, la protagonista, se presenta –de joven– en la historia, en la mencionada escena. Dista mucho de ser un personaje totalmente alejado de las sufragistas como es Maud Watts en *Sufragistas*, ya que Sally se encuentra trabajando ya desde un principio en los locales del W.S.P.U. Más tarde, trabajará como costurera en casa de la misma Emmeline Pankhurst.

El proceso de empoderamiento de la protagonista, así como su concienciación política, no se muestra en el cómic, como sí sucede en la película, sino que Sally ya forma parte del movimiento desde un primer momento. Es por eso que, si bien hay ciertas semejanzas estructurales y espacio-temporales entre las dos obras, *Sally Heathcote, Sufragista* es otra historia que sucede al mismo tiempo e interactúa con muchos personajes que tienen un papel muy importante en la película. Pero, pese a tener la mencionada similitud entre las protagonistas, ya que son dos personajes que no existieron realmente y que interactúan como personaje pivote con las personalidades históricas y están presentes en todos los momentos narrativos clave, las dos protagonistas encarnan personajes muy diferentes. Aun cuando Mary M. Talbot y la guionista de la película, Abi Morgan, las colocan en un mismo lugar repetidas veces, ya sea rompiendo con piedras escaparates

159 Mary M. Talbot utiliza para tal fin abundante bibliografía. (Mitchell, 1977, págs. 200-2), (Raeburn, 1973), (Rosen, 1974, págs. 172-77) y (Pethick-Lawrence, 1943).

en las calles, incendiando cabinas de telégrafos o buzones de correos o hasta colocando la bomba en casa del Primer Ministro Lloyd George, el bagaje y la trayectoria, la naturaleza en definitiva, de ambas protagonistas, es bien diferente.

En la película, el personaje de Maud Watts consigue que los espectadores empaticen con la situación del personaje y con su adhesión al movimiento sufragista. Consigue además superar el afán documentalista muy presente en el cómic y vehiculizar la esencia de lo que fue el movimiento sufragista, es decir, sus ideas feministas que, como tales, son elementos de crítica transversales a la vida en sociedad de los seres humanos. La película lo consigue contando la cotidianidad. En el cómic, en cambio, esto no existe. Solo se aborda, y con menos intensidad y trascendencia narrativa en comparación con el film, en algunos detalles, sobre todo en la tercera parte, en la historia de amor con Arthur, donde nos detendremos en su debido momento.

De las páginas veintitrés a la veinticinco la escena narrada, documentada históricamente el 13 de Octubre de 1905, cuenta como Christabel Pankhurst y Annie Kenney participan en una audiencia pública del candidato a la presidencia del noroeste de Manchester Winston Churchill y tras ser ninguneadas resultan encarceladas por su considerada insistencia impertinente, un hecho que proporcionó a la WSPU repercusión en prensa a nivel nacional por primera vez (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 176).



Fig. 133. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 24)

Encontramos un claro paralelismo entre la función narrativa introductoria que cumple esta escena en el cómic, con la escena en que Maud Watts da su testimonio de la empresa lavandera en la que trabaja ante el Primer Ministro.

Evidente resulta la diferencia entre ambas escenas, ya que en el film la protagonista consigue expresarse y además, a nivel narrativo sirve para terminar de presentar a la protagonista cerrando la introducción de la película. En cambio en el cómic, que retrata lo que realmente sucedió aquél trece de Octubre, los dos personajes (en la película también se presentan dos personajes, más Maud, que habla por ellas) serán encarceladas pero, además, para dar a conocer el movimiento sufragista, propiciarán ellas mismas su detención.

La escena siguiente, (páginas veintisiete y veintiocho) sirviendo al mismo objetivo introductorio, narra otro suceso acontecido en julio del año siguiente, cuando en

Manchester, en mitad de un mitin sufragista, las mujeres fueron importunadas y acosadas por los varones que las escuchaban y se defendieron como pudieron, hasta lanzando coles de huertos cercanos para defenderse de sus atacantes (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 178).

Existe otra curiosa coincidencia de diálogos que se repiten en el cómic y en la película, y además, más o menos a la misma altura del relato. En la página treintauno podemos ver cómo Christabel Pankhurst intentó, en el verano de 1906, hablar con el Primer Ministro. Más tarde, en Trafalgar Square, pronunció un discurso en donde dejaba constancia de la persistencia del gobierno de negarse a escuchar a las sufragistas. Un hombre del público que estaba escuchando le pregunta interrumpe a la oradora: “¿A que te gustaría ser un hombre?” y Christabel contesta “¿Y a usted no?”, entonces el público ríe.<sup>160</sup>

En la película, exactamente a los veintisiete minutos, mientras Maud sale con su hijo de su casa y Violet Miller espera sentada en la calle, un hombre que pasa por delante, entre las dos, se dirige a Violet impertinente: “Hola Sra. Miller. Apuesto a que desearía ser un hombre”, y ésta responde, “Si, apuesto a que tu desearías ser uno también.”



Fig. 134. (Owen y otros, 2015) 27' 08". Mientras Maud y hijo entran en escena por el lado izquierdo, salen de su casa, unos hombres increpan a Violet, sentada al extremo derecho de la imagen.

La novela gráfica sigue, incesantemente, mostrando hechos históricos de relevancia en esta primera parte. Así, mediante periódicos y documentos de la época y basándose en abundante bibliografía, Mary M. Talbot reconstruye y Kate Charlesworth y Bryan Talbot ilustran lo acontecido el 23 de octubre de 1906 en St. Stephen. Efectivamente, como bien complementa y verifica la anotación de la guionista (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 177), una delegación de sufragistas entró el día de apertura del Parlamento a la Cámara de los Comunes “con la intención de pedir al líder de los liberales que obtuviera una promesa del primer ministro, sir Henry Campbell-Bannerman” (Pethick-Lawrence E. , 1938, págs. 165-7). Y sigue la reconstrucción de lo sucedido: la página treintaitrés

160 Mary M. Talbot afirma que “la presencia de Christabel ante la gente y su forma de tratar las interrupciones está bien documentada” (Mitchell, 1977, págs. 92-3) (Pugh, 2008, págs. 176-80)

muestra, en la primera banda, a Emmeline Pankhurst leyendo el diario, la primera viñeta es del artículo del periódico *The Times* que, como bien reseña la guionista (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 178) se tituló “El sufragio de la mujer” y apareció el 25 de Octubre de 1906, en él, se deja constancia de la criminalización del mencionado periódico a la acción de las sufragistas: “Ayer, en el Tribunal de Justicia de Westminster, y ante el sr. Horace Smith, se acusó a diez mujeres de proferir comportamiento violento y palabras amenazadoras con intención de alterar la paz.”

A la derecha del personaje de Emmeline, la tercera y última viñeta de la primera banda, está reproducida una carta de Millicent Fawcett, líder de la NUWSS, que, según



Fig. 135. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 31)

afirma Talbot, fue publicada el 27 de Octubre de 1906 (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 178). En ella, Millicent se muestra solidaria con las compañeras criminalizadas a quienes reconoce el mérito de hacer que la causa sufragista se popularice. Para comprender mejor dicha carta en el cómic, previamente el personaje de Emmeline comenta: “¿Qué te dije? ¡Ya hemos conseguido más de lo que consiguieron la sra. Fawcett y su vieja panda en veinte años!” (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 33).

Esta página treintatré también reproduce el juicio a Christabel Pankhurst, y, como ya es habitual en el rigor académico de la señora Talbot, “el diálogo entre Christabel y el juez está sacado de las actas del juicio.” (Raeburn, 1973, p. 33).

Continúan apareciendo en el cómic hechos verídicos reportados en su momento por la prensa. Así, en la página siguiente, los artistas y la académica autores de la novela gráfica, escenifican en viñetas también un artículo

aparecido en el periódico *The Times* el 12 de diciembre de 1906 (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 178), titulado “Cena para sufragistas liberadas”.

El guiño realizado por las autoras del cómic al *Penny Illustrated Paper*, funciona de maravilla ya que el medio en el que está presentada la historia es un cómic. Asegura la guionista (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 178) que el 29 de diciembre de 1906 el mencionado periódico ilustrado reportó el caso de las sufragistas junto a un artículo que hablaba sobre un oso de peluche.<sup>161</sup>

Emmeline Pankhurst decide renunciar a su trabajo en Manchester<sup>162</sup> y la protagonista

161 El artículo se titulaba “Fashion’s Craze: America’s Infatuation for ‘Johnny Bear’”. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 178)

162 Aun cuando en la historieta parece que es Emmeline quien decide voluntariamente renunciar a su trabajo, en las anotaciones del final del libro, la guionista Mary M. Talbot, detalla que “la dimisión de Emmeline Pankhurst de su trabajo en el registro fue consecuencia de una denuncia anónima”. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 178).

debe también, por tanto, terminar de servir en su casa, y empieza a trabajar, en el verano de 1907 en Huddersfield, recomendada por la propia Pankhurst, de sirvienta para un señor llamado Grayson. Dicho personaje pertenece



Fig. 136. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 34)

al ILP, el Partido Laborista Independiente, al que muchas sufragistas pertenecen también. Resulta interesante como el cómic empieza, a partir de este momento, a retratar cuestiones transversales en cuanto al feminismo se refiere, ya que, justo antes de la renuncia de Emmeline, su hermana en una reunión en la casa Pankhurst en la que se encuentra también la protagonista, pregunta, :“¿Por qué debemos las mujeres confiar tanto en los hombres del partido laborista? Los hombres trabajadores son tan injustos con las mujeres como los de otras clases.” (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 35)

En el mencionado nuevo trabajo de Sally, por primera vez en el cómic vemos retratado el machismo cotidiano de la sociedad británica de principios de siglo XX, así, algunos hombres de la casa increpan a la protagonista llamándola el

“chocho rojo”, “sufridorista”, “mujer moderna” y hablando de ella como si de un objeto sexual se tratase. La cocinera de la casa advierte a Sally: “Y no sueñes con todo eso de “igual paga”, “el voto para la mujer” y no sé qué más. (...) Todo eso está muy bien para los de alta cuna (...) pero aquí no quiero nada de eso”. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 38).

Encontramos en la página treintainueve representado en forma de cómic un recuerdo personal de la sufragista Marie Brackenbury (Raeburn, 1973, p. 44), una vendedora sufragista que está vendiendo el periódico *Votes for Women* al grito de “la verdad por un penique” encuentra a una transeúnte que le indica enojada que no quiere dicho periódico, a lo que la vendedora le responde “¿Cómo? ¿No le gusta la verdad?” y la transeúnte marchándose enfadada responde “¡Claro que no!”.

Como pasa en la película, en el cómic también resaltan los discursos de Emmeline Pankhurst, la guionista sigue en su línea fiel a los documentos de la época, y transcribe parte del resumen que fue publicado por el periódico *Votes for Women* del 25 de Octubre de 1912, que Emmeline pronunció en Albert Hall el 17 de Octubre de 1912 (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 42).

Tras perder el tren de vuelta después de asistir al discurso de Emmeline, Sally vuelve a la casa en la que sirve y vive y encuentra a uno de los hombres que páginas antes le profirió insultos burlescos y machistas quien le pide que le dé un poco de “amor libre”.

Ante la negativa de Sally, dicho personaje provoca malestar entre ésta y su patrón ya que cumple con la amenaza de decirle al Sr. Bradshaw que si llegó tarde la noche anterior es porque estaba “callejeando”.

El cotidiano acoso sexual que sufren las mujeres por parte de determinados varones



día a día se refleja perfectamente en el cómic en esta nueva casa a la que se traslada la protagonista.

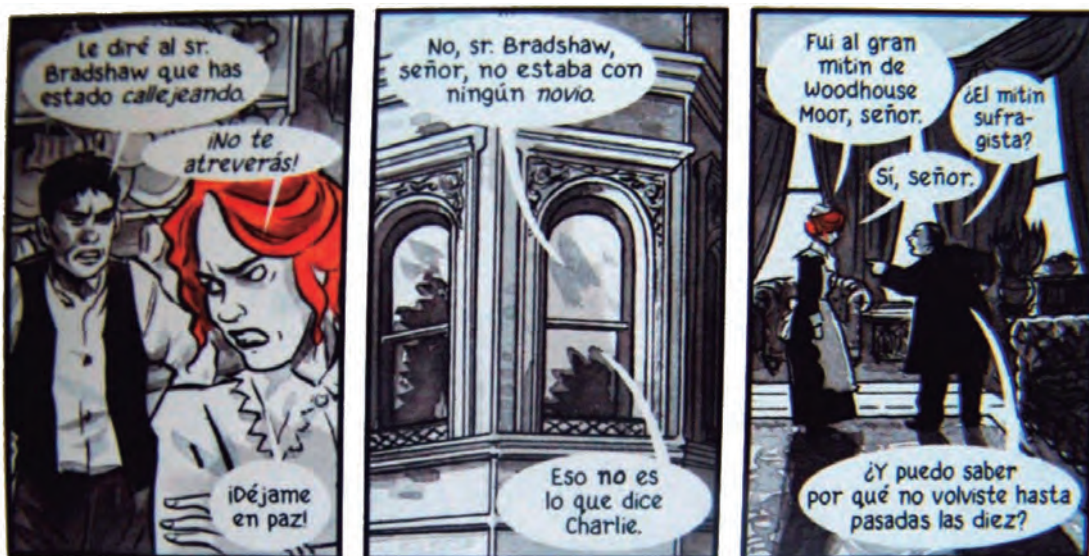


Fig.137. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 45)

Por defenderse de los continuos acosos, Sally será despedida del trabajo. Si en la película *Sufragistas*, se retrata de forma progresiva la toma de conciencia política de la protagonista, en el cómic no se muestra esa concienciación paulatina del personaje, sino que ya desde un primer momento es muy combativa y beligerante, y cuando su acosador diario le rompe adrede las gafas que la señora Pankhurst le había regalado, Sally le ataca con todo su ímpetu.

De esta forma termina la primera parte de la novela gráfica.

La ilustración de cabecera de la segunda parte no tiene desperdicio<sup>163</sup>. En ella podemos ver re-dibujadas figuras como la Sra. Pankhurst, fundadora del W.S.P.U., o Christabel Pankhurst, también la Sra. Pethick Lawrence, tesorera del W.S.P.U. o la Sra. Wolstenholme Elmy, la “sufragista” más antigua. Presidiendo la imagen y en un tamaño mayor se encuentra la Sra. Fawcett, presidenta del N.U.W.S.S. (National Union of Women’s Suffrage Societies).

Esta segunda parte empieza mostrando cómo Sally, con la ayuda de una amiga sufragista llamada Kitty, consigue un nuevo puesto de trabajo y alojamiento en Londres y sitúa la acción cronológicamente en Octubre de 1908. La precisión cronológica mantenida a lo largo de todo el relato es una muestra constante del rigor documental que contiene la obra.

La página cincuenta y nueve muestra como Sally, en su nuevo trabajo de costurera, trabaja sin descanso, y empieza con unas notas en las que ella misma escribe la relación de gastos y ganancias que tiene en su día a día. Los precios, asegura Mary M. Talbot, están basados en detalles de (Pember Reeves, 1979) y de (Mitchell H. , 1977)<sup>164</sup>.

163 “La imagen se basa en una página de *The Sphere* (3 de noviembre de 1906) que habla de “El extraño auge de “sufragistas” en Londres”. “La hemos convertido –afirma– en una guía práctica de algunas figuras importantes del sufragio femenino” (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 179)

164 “Hannah Mitchell era costurera. (...) Su horario laboral era de 8 de la mañana a 8 de la noche, a menudo incluso hasta las diez o las doce en viernes y sábados librando sólo los martes por la tarde, todo ello por ocho chelines semanales.” (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 179)

Gastos		Ganancias
Lunes 19 oct		
alquiler máquina coser (1 semana)	2/6d	1 docena camisas a 7d
hilos y aceite máquina	1/-	la docena
alquiler	7/2d	
gas	1d	
madera	1d	
carbón	8 1/2d	
<b>Total</b>	<b>13/6 3/2</b>	<b>7d</b>
Martes 20 oct		
2 onzas té	2d	2 docenas camisas a 7d
botones	1d	la docena
gas	2d	
2 onzas mantequillo	13/4d	
pan	3d	

Fig. 138. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 59)

La novela gráfica tiene un marcado interés por retratar la realidad social y laboral de las mujeres de la época.

Sally Heathcote, en este momento de la novela, ya ha sido obligada a cambiar de trabajo dos veces. En todo momento, su condición social y de mujer determina la penosa calidad de sus puestos de trabajo y de sus condiciones laborales. Ya cuando trabajaba para Emmeline Pankhurst el cómic deja constancia de la relación de servidumbre que existía entre las dos sufragistas que luchan, en teoría, por la misma causa. Vemos

cómo la condición social está por encima del propio movimiento sufragista. Mary M. Talbot demuestra un detallado interés por reflejar todas las cuestiones, debates, entresijos y contradicciones del movimiento de las mujeres inglesas sufragistas de principios del siglo XX.

En su segundo puesto de trabajo, también se reflejan las penosas condiciones de trabajo de la protagonista por el simple hecho de ser mujer y sufrir acoso laboral de índole sexual de forma cotidiana.

En la película, Maud Watts sufre acoso sexual reiterado por parte de su jefe, en forma de comentarios e insinuaciones, además de, como se da a entender en los lascivos comentarios, llegar hasta sufrir violaciones sexuales. De hecho, estos abusos del patrón conllevarán la justificada respuesta de la protagonista y su posterior despido.

En el cómic no se llega al punto de insinuar abusos sexuales del patrón con la protagonista siendo ésta menor de edad, pero sí retrata en cambio, sutilmente, esta realidad cotidiana de la época consistente en el acoso laboral de la mujer ya sea a nivel físico o psicológico.

Siguiendo con el retrato de la situación social y laboral de las mujeres de la época, la guionista inserta en el relato la nota que muestra la relación de gastos y ganancias, basadas en los datos de la costurera y sufragista Hannah Mitchell.

También retrata logros laborales que consiguieron las sufragistas en el seno mismo del periódico *Votes for Women*, donde las mujeres cobraban menos que los hombres.

Concretamente fue Esther Knowles quien reclamó cobrar ocho chelines semanales, como los hombres (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 180). Sally Heathcote será contratada más tarde por el matrimonio Pethick-Lawrence, a quienes re-encuentra por casualidad.

Más adelante, el cómic muestra, como lo hace la película, el paso de las sufragistas por la prisión. Se hace mención a las insignias que repartían al salir de la cárcel y también a la huelga de hambre que hicieron las presas para que se las reconociera el estatus de políticas. También se hace mención a la alimentación forzosa.

Resulta curioso comprobar cómo las mencionadas insignias son diferentes en la película y en el cómic.



Fig. 139. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 63)



Fig. 140. Detalle de la película. 11'40".

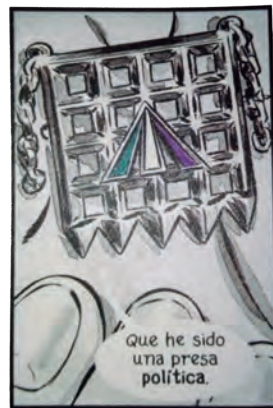


Fig. 141. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 63)



Fig. 142. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 79)

La novela gráfica cuenta la “bienvenida” que le dieron las sufragistas al primer ministro Lloyd George el 8 de Octubre de 1909 en Newcastle. Este episodio está plagado de detalles veraces de la época, que se representan en el cómic en base a la autobiografía de Constance Lytton (Lytton, 1914) y a lo rescatado en la prensa local de la época por parte de la guionista, (The Daily Chronicle, 9 y 11 de octubre de 1909).

A la llegada del primer ministro, una mujer le lanzó una piedra envuelta con un eslogan y otra, que disimulaba un hacha debajo de un ramo de flores, usó dicha arma contra la barrera que la separaba del coche de Lloyd George al grito de “¡Mantenga sus promesas, Canciller!” (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 80).

Más adelante, el cómic aborda un hecho históricamente documentado llamado “Viernes negro”, que sucedió el 18 de noviembre de 1910, en Caxton

Hall y que funciona, narrativamente, de la misma manera que la manifestación que conlleva el primer encarcelamiento de Maud en la película. Después de la manifestación Sally entrará también por primera vez en la prisión. Estos hechos, que narran las agresiones desproporcionadas de la policía, son narrados en el cómic de forma brillante en las páginas ochenta y seis y ochenta y siete.

Empiezan, en la parte superior de la página ochenta y seis, dos estrechas viñetas: en la primera vemos a los policías en fila uno al lado de otro, en la segunda vemos como numerosos hombres se burlan de las manifestantes protegidos por la policía. Este recurso de viñetas estrechas y alargadas es una posibilidad narrativa propia del cómic cuya comparación en lenguaje cinematográfico equivaldría al recurso del travelling. Después, tanto esta página como la siguiente contienen ilustraciones de las agresiones policiales utilizando otro recurso gráfico narrativo inherente al cómic que consiste en no separar la acción en viñetas sino en unir todo el cúmulo de acciones relevantes que suceden casi en el mismo espacio temporal en un mismo espacio físico en la página. Muy usado en el ámbito de la ilustración, rompe con las reglas de la perspectiva y narra por yuxtaposición los diferentes momentos de la acción. A estas ilustraciones se insertan citas textuales de cómo el periódico *The Times* reportó la noticia, que, como denuncia Talbot, “no se hizo mención del trato abusivo que padecieron las manifestantes.” (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 182).

La siguiente escena mostrará el paso de la protagonista por la Comisaría de Cannon Row y más tarde por la Cárcel de Holloway. En el cómic, la primera vez que Sally entra en la prisión ya se pone en huelga de hambre y sufre la tortura de la alimentación forzosa, Sally es una sufragista comprometida con la causa desde el principio del relato, al contrario que Maud Watts, quien toma conciencia política progresivamente a lo largo de la historia. En la película, la protagonista entra dos veces en prisión. La primera vez no se suma a la huelga de hambre ni padece las penurias de la alimentación forzosa. La segunda vez, ya más concienciada, decide luchar hasta dentro de la prisión.

Existe otra diferencia entre el film y el cómic en cuánto a los trajes de las presidiarias, ya que, en el cómic, dichos ropajes están cubiertos por unas flechas verticales.

Asegura Mary M. Talbot, que:

Antes de escribir los padecimientos de Sally en la cárcel, releí las declaraciones de Mary Leigh sobre la alimentación forzosa a que se vio sometida en la prisión de Winson Green, Birmingham (Votes for Women, 8 de octubre de 1909, p.20) y las autobiografías de Constance Lytton y Hannah Mitchell, que contienen testimonios acerca de la prisión y la alimentación forzosa.

(Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 183).

En la película, la manera de forzar la alimentación consiste en introducir a través de uno de los orificios nasales un tubo a través del cual, con la ayuda de un embudo, canalizar el alimento triturado o líquido. En el cómic, esta tortura se refleja como en la película de la misma manera, pero se añade además otra modalidad de alimentación forzosa que incluye un adaptador para la boca a través del cual se introduce el mencionado tubo<sup>165</sup>.

---

165 Mary M. Talbot justifica de la siguiente manera sus decisiones: “El método para mantener la boca de un prisionero abierta a la fuerza mientras se le alimentaba por un tubo variaba entre una institución y otra. Los relatos escritos sobre el periodo son algo vagos al respecto, así que hemos imaginado una versión



Fig. 143. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 91)



Fig. 144. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 98)

También existe otra coincidencia narrativa entre el cómic y la película.

Dentro de la prisión, las dos protagonistas encontrarán mensajes escritos en las paredes que fueron realizados por otras presas sufragistas. No obstante, los mensajes varían.

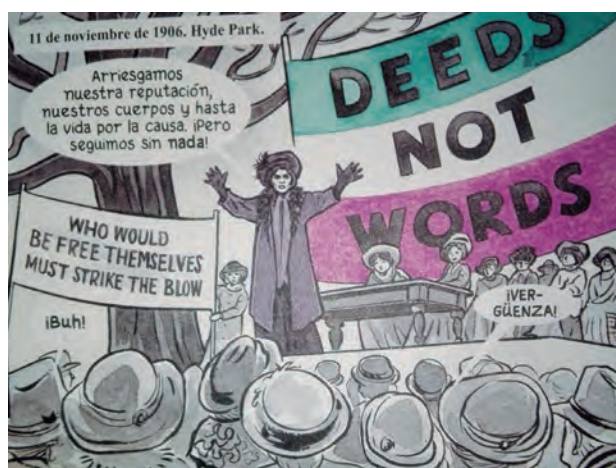


Fig. 145. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 33)

*Deeds not words* (Hechos, no palabras) es el mensaje que Maud Watts encuentra escrito en las paredes de la prisión en plena huelga de hambre.

Dicho mensaje, coincide con el de las pancartas que generalmente se hayan detrás de las oradoras repetidas veces en el cómic del matrimonio Talbot y Kate Charlesworth.

Pero la frase que Sally Heathcote encuentra escrita en la prisión, cuando se haya en plena huelga de

hambre dice lo siguiente: “¡Valor! Corazón valiente, la victoria es segura. La ayuda llega a quienes se esfuerzan y perseveran. ¡No te rindas!” (Talbot, Charlesworth, & Talbot,

eduardiana de las prácticas endoscópicas modernas”.(Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 183)

2015, p. 194).

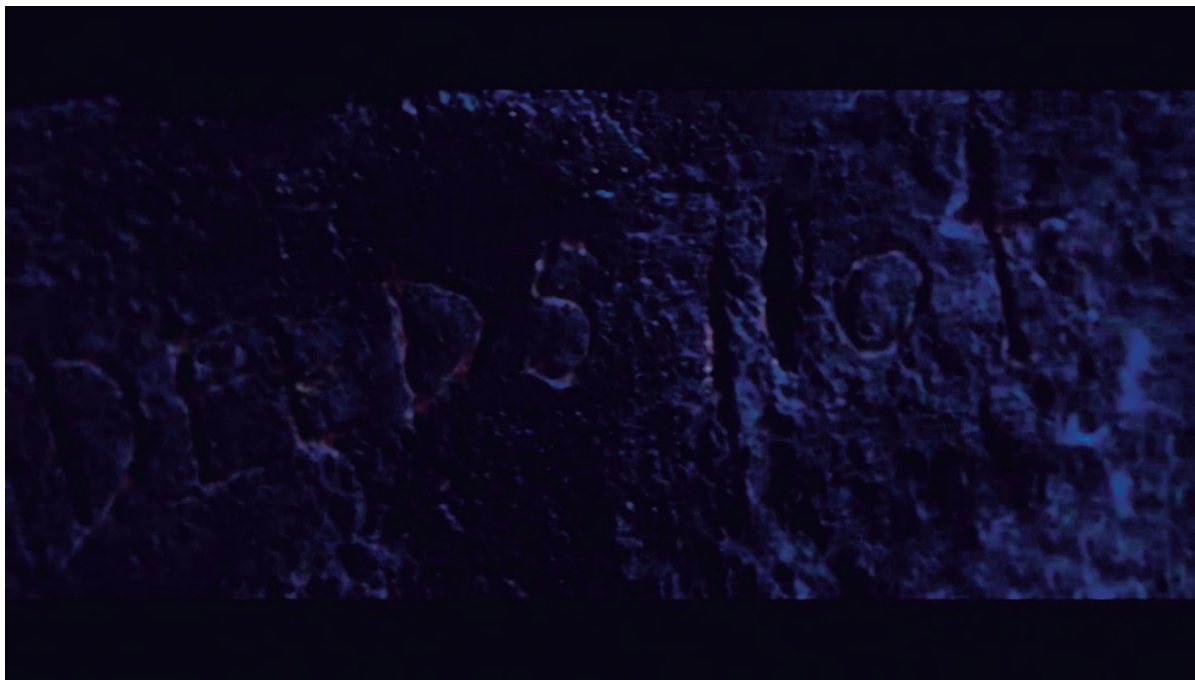


Fig. 146. Deeds not words. 1h 17' 58".

La prisionera también encuentra una segunda pintada de unas siglas, "Y.H.B." que una presa sufragista le explicará que se trata de *Young Hot Bloods*, Jóvenes de Sangre Caliente, el grupo de mujeres más jóvenes del W.S.P.U. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 100).

El rigor documental del cómic no se encuentra en la película. De hecho, Mary. M. Talbot justifica la elección de la frase escrita en las paredes de la prisión ya que, asegura, "es mencionada en el diario que mantenía una tal Gladys Roberts de Ledds mientras cumplía sentencia en Holloway." (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 183) Mas exhaustivamente, Talbot completa la información explicando quien era dicha presa, "una de las que tiraron piedras en uno de los primeros "choques violentos" del 29 de junio de 1909" (Raeburn, 1973, págs. 105-6).

La guionista del cómic profundiza en la explicación, en esta misma anotación al final del libro, y como era de esperar en un libro de tan elevado valor didáctico como es *Sally Heathcote, Sufragista*, quienes eran las YHB:

El YHB era un grupo de jóvenes miembros de la WSPU que mantenía en secreto su pertenencia al mismo y que realizaban "tareas peligrosas". Fue fundado por Mary Home en 1907, y sus miembros eran partidarias devotas de la sra. Pankhurst y de Christabel, contándose entre ellas Grace Roe, Jessie Kenney, Elsie Howey y Vera Wentworth. Las reuniones se celebraban en una tetería del Strand.  
(Crawford, 2000, p. 765) (Pugh, 2008, p. 168).

Sally sale de prisión el 22 de diciembre de 1910. Continuamente llena de detalles, la novela gráfica vuelve a realizar un guiño al propio medio a través del cual está contando la historia.



Fig. 147. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 100 V. 1)



Fig. 148. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 100 V. 3)

Quien lee el periódico P.I.P. en la primera viñeta de la página ciento dos es Mary Leigh, que al principio del cómic, en la página doce, empuñó un hacha contra el carruaje del Primer Ministro Asquith. Dicho personaje comenta en la página siguiente que si Elsie Howey no se encuentra con ellas es porque “tuvieron que llevarla a un asilo desde el hospital de la cárcel. (...) tiene la garganta infectada. Los médicos se la desgarraron al meterle el tubo.” (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 103). En las anotaciones, Talbot completa, didácticamente, la información especificando que Howey sufrió lesiones permanentes en la laringe, que necesitó cuatro meses de tratamiento médico al ser liberada y que nunca recuperó del todo la voz (Crawford, 2000, p. 297).



Fig. 149. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 102)

Aprovechando que la narración se sitúa en las mencionadas fechas festivas, la guionista consigue introducir otro detalle, el juego de mesa llamado Panko, “un juego de cartas “sufragista”, donde se representaba a las principales figuras políticas de la época. (...) Fue creado y comercializado por la WSPU.” (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015,



Fig. 150. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 104)

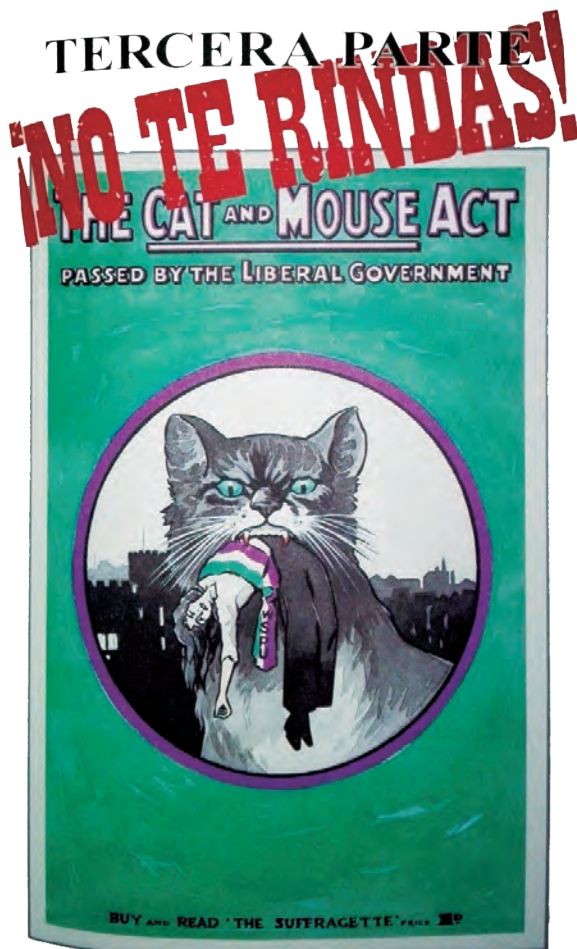


Fig. 151. Portada de la tercera parte. ¡No te rindas! (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 106)

p. 103).

También encontramos sutilmente dispuestas en las viñetas, citas bibliográficas, como por ejemplo a través del libro que lee Sally, titulado “La mujer y el trabajo”, de Olive Schreiner. Del cual cita textualmente, algunos fragmentos.

Esta segunda parte termina anunciando la inminente entrada de Sally a las YHB y también con la definitiva ruptura con su amiga Kitty que en Stafford Terrace le había dado alojamiento y trabajo, tras volver Sally para felicitarle el año nuevo, se distancia de ella ya que según su tía, no debe relacionarse con las sufragistas, que son mala gente.

La tercera parte, titulada “¡No te rindas!”, empieza con una portada cuya imagen versiona un cartel de 1913 de la WSPU, de la cual se desconoce su autor. En dicho cartel se denuncia la llamada ley del Gato y el Ratón, por la cual las mujeres, es decir, los ratones, serían liberadas de las prisiones por las autoridades, representadas como gatos, cuando el estado físico de las mencionadas prisioneras fuera preocupante, (a causa de su estrategia de resistencia política en las cárceles a través de las huelgas de hambre), sin embargo, una vez recuperadas físicamente, volvían a ser detenidas y encarceladas. Era una estrategia de desgaste por parte de las autoridades.

En las primeras páginas con las que empieza esta tercera parte, el cómic se hace eco de la Coronación de Jorge V, de la Ley de Conciliación, que concedía el voto a las mujeres propietarias, (a lo que Sally apunta que “las propietarias no son gente como nosotras” (Talbot, Charlesworth,



& Talbot, 2015, p. 114). También narra el desfile de mujeres que hubo durante dicha coronación el 17 de junio de 1911, así como muestra el escándalo de las sufragistas ante la ley de sufragio masculino, del 7 de noviembre de 1911. “¡Después de toda nuestra campaña!”, exclama desengañada una sufragista.

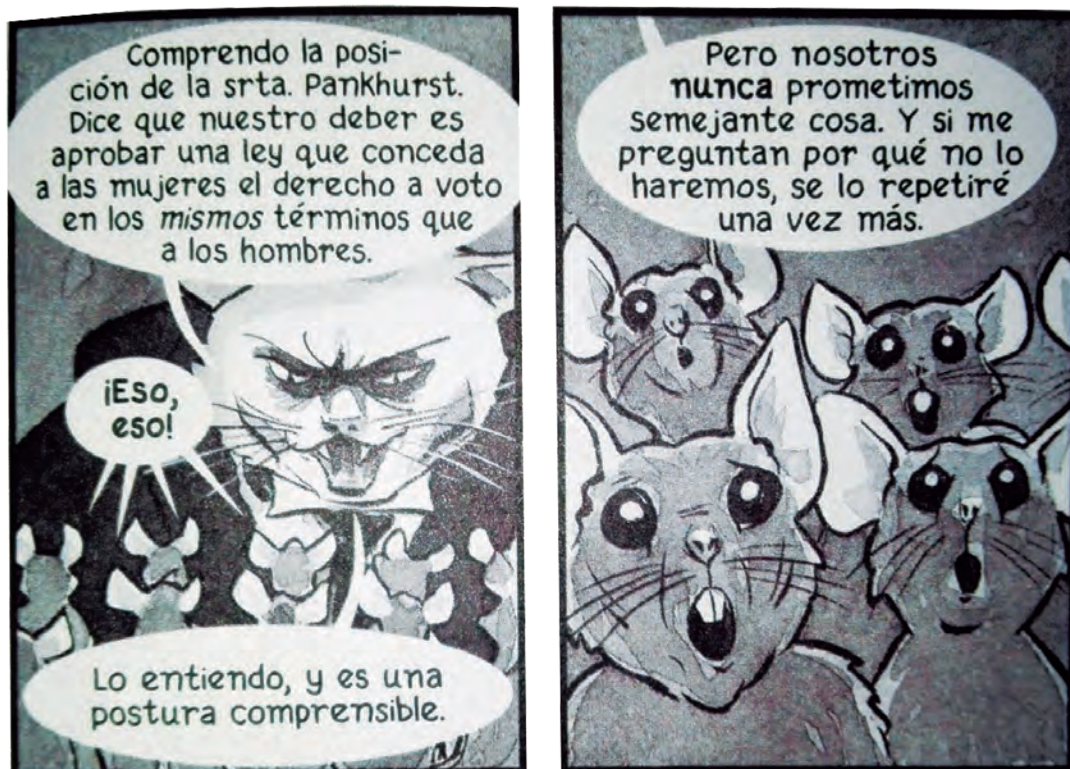


Fig. 152. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 119)

También se narra el discurso de Emmeline Pethick-Lawrence<sup>166</sup>, que pronunció el 16 de noviembre de 1911 en Albert Hall, junto con Christabel Pankhurst y Millicent Fawcett, líder de la NUWSS (National Union Of Women's Suffrage Societies. Unión Nacional de Sociedades por el Sufragio de la Mujer.)

El comic reporta también lo acontecido el 17 de noviembre de 1911, cuando el primer ministro y el ministro de economía accedieron a una reunión con las sociedades sufragistas.<sup>167</sup> Mientras una portavoz sufragista pronuncia su discurso ante las autoridades, las páginas ciento dieciocho y ciento diecinueve exhiben una técnica muy propia de Bryan Talbot, utilizada en su obra maestra “Grandville” (Talbot, 2009), nos referimos al antropomorfismo animal. Esta técnica, además, funciona narrativamente de forma magistral ya que hace referencia a la llamada ley del gato y el ratón, con cuya ilustración de portada empieza esta tercera parte, y es que, mientras las autoridades se van transformando poco a poco en gatos, las sufragistas se transforman en ratones.

Emmeline Pethick-Lawrence pronuncia un discurso en el momento en que la historietita

166 Un discurso basado, asegura Talbot, en una circular que envió el 15 de noviembre de 1911. (Raeburn, 1973, p. 164)

167 En *Votes for Women* (24 de noviembre de 1911, pp.116-19) hay un informe detallado de la reunión de las sociedades sufragistas con el Primer Ministro y el Canciller. El discurso de las delegadas está basado en él. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 184)

narra la manifestación sufragista del 21 de noviembre de 1911, en Caxton Hall, que tuvo como consecuencia doscientos veintitrés arrestos (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 184). Talbot se sirve del titular del periódico de la primera página de *The Times* (22 de noviembre de 1911), que incluye en la página ciento veinte del cómic, para completar bibliográficamente, desde las viñetas del cómic, la información proporcionada.

En la página siguiente narra cómo Sally junto con otras sufragistas, se dedican a romper escaparates con piedras. Asegura Talbot que fue Christabel Pankhurst quien organizó por su cuenta la rotura de escaparates desde la tienda de la WSPU en Charing Cross Road, (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 184) donde repartió martillos y bolsas con piedras (Pugh, 2008, p. 200) (Rosen, 1974, p. 154). Recordemos que en la película, el primer contacto que tiene Maud Watts con las sufragistas es cuando las ve rompiendo escaparates con piedras.

El 22 de mayo de 1912 el Tribunal Central de lo Penal de Londres condena al matrimonio Pethick-Lawrence y a Christabel Pankhurst a prisión donde estuvieron un mes recluidos. La página ciento veintitrés reproduce la portada del periódico *Votes for Women* del 24 de Mayo de 1912 que publica la sentencia.

Antes de narrar los hechos del atentado en la casa de Lloyd George, que también aparece en la película en el primer punto álgido de la narración, el cómic cuenta la división que hubo entre las líderes del movimiento sufragista. Dicha división, completa Talbot en las anotaciones, se anunció en los periódicos *Votes for Women* y *The Suffragette* (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 185). En la segunda viñeta de la página ciento veintiséis encontramos otra referencia a la prensa de la época: "La revista Punch dijo que nos dividimos en dos equipos rivales: los "Peths" y los "Panks". Pero no era tan simple". (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 126)



Fig. 153. Fragmento del discurso de Emmeline Pankhurst. 45' 55".

Entonces, el cómic narra el discurso de Emmeline Pankhurst, pronunciado el 17 de octubre de 1912 en Albert Hall. Este discurso es el mismo que pronuncia también

Emmeline Pankhurst (con ligeras variaciones) en la película *Sufragistas*, pero en otro lugar, desde un balcón y hacia la calle, a los tres cuartos de hora de película.

Según la minuciosa información recopilada por Mary M. Talbot, el atentado en casa del sr. Lloyd George, que ocurre en la película aproximadamente a la hora y cuarto de film, se produjo el 19 de febrero de 1913. El cómic también muestra detalles verídicos que no se muestran en la película. El explosivo se debería de haber encendido cuando unas velas de parafina que duraban dos horas llegaron a su fin, Sally Heathcote utiliza un alfiler que tiene en su sombrero para intentar estabilizar la vela y, además, después de encenderla, pierde una de sus botas. Si bien no fue ninguna sufragista llamada Sally Heathcote la propietaria de dicha bota y alfiler, lo cierto es, asegura Talbot según sus fuentes bibliográficas y apoyándose en la prensa de la época, que se encontraron en el lugar de los hechos un alfiler de sombrero y una bota (Marlow, 2001, págs. 183-4) (*The Times*, 20 de febrero de 1913; *Morning Post*, 20 y 21 de febrero de 1913).

Seguidamente, el cómic incluye entre sus viñetas las portadas de los periódicos *The Morning Post*, del 20 de febrero y el de *The Suffragette*, del 21 de febrero del mismo año, cubriendo la noticia.

Emmeline Pankhurst asume la responsabilidad penal por la bomba, un hecho del que queda constancia tanto en la película como en el cómic, y es condenada a tres años. En el cómic se profundiza en esto ya que se hace mención a las atrocidades que soportó Emmeline Pankhurst, a causa de la recién aprobada ley de liberación temporal de prisioneros enfermos, la llamada ley del gato y el ratón, que no aparece en la película.

En una anotación al final del libro, Talbot completa la información asegurando que “La sra. Pankhurst (...) fue arrestada y liberada diez veces por la ley del gato y el ratón.” (Raeburn, 1973, págs. 190-1, p.249)

La relación amorosa que tendrá Saaly con un personaje llamado Arthur se va esbozando sutilmente en algunos detalles ya desde la segunda parte. Se concretará en esta tercera y última parte, y se empieza a presentar todavía en forma de comentarios sutiles, y es por ejemplo en la página ciento treinta y seis, mientras Sally toma el té con el matrimonio Pethick-Lawrence, que Fred Pethick-Lawrence le dice que Athur “estaba muy prendado” de ella.

La película muestra en imágenes las explosiones de los buzones, ya mencionadas anteriormente. En el cómic, en cambio, no se muestran gráficamente, pero sí las menciona Emmeline Pethick-Lawrence en la página ciento treinta y siete hablando de Emily Wilding Davison.



Fig. 154. Fotograma de “Sufragistas” 1h. 3’ 58”.



Fig. 155. Fotograma de “Sufragistas” 1h. 4’.

Lo que es el clímax narrativo en la película *Sufragistas*, la muerte de Emily, forma parte del cómic también, pero no cumple la misma función narrativa, y se resume en la página ciento treinta y ocho. Las referencias tomadas tanto en las viñetas del cómic como en la película para la confección de esta escena provienen de archivos filmográficos de la época. Lo mismo sucede con la escena del entierro de Emily, con la que finaliza el film introduciendo incluso las imágenes verdaderas. En el cómic también se utilizan, como documentación para la puesta en escena, estas mismas imágenes. Es en este momento cuando la novela gráfica trata más detenidamente de reflejar algunos aspectos de la realidad cotidiana de la sociedad británica de principios del siglo pasado, aunque ya hubiera mostrado algunos de forma sutil.



Fig. 156. Fotograma de "Sufragistas" (Owen y otros, 2015) 1h 31' 10"



Fig. 157. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 138)



Fig. 158. Fotograma procedente de imágenes de archivo. (Owen y otros, 2015) 1h. 37' 07".



Fig. 159. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 139)



Fig. 160. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 140) [Detalle]



Fig. 161. Fotograma de sufragistas. (Owen y otros, 2015) 1h 37' 07"

Coinciden también los lirios que se utilizaron en el funeral, tanto en el cómic como en la película.

Y, en el cómic, es precisamente después de este funeral cuando la relación entre Sally y Arthur empieza a definirse y abarca más páginas seguidas en el grueso de la novela gráfica.

Los amantes van al *Music Hall* y asisten a un espectáculo. Pero se verán obligados a abandonar el lugar ya que el pretendido humorista se jacta de la Sra. "Pancake", que quiere el voto femenino y continúa de este modo mofándose de las sufragistas.



Fig. 162. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 143)

El 26 de julio de 1913, Sally y Arthur van juntos a una manifestación sufragista en Hyde Park, y en sus comentarios, se prepara la acción del día siguiente, en Trafalgar Square, que fue la aparición en público y el discurso de Sylvia Pankhurst, hija de Emmeline, haciendo mención a su inminente arresto y vuelta a la huelga de hambre y la aplicación, otra vez, de la ley del gato y el ratón.

Seguidamente tendrá lugar otra cita de Arthur y Sally. Mientras Arthur va a buscarla, Olive Hockin, miembro de las YHB, y recientemente liberada por "incendiar un club de golf en Roehampton"<sup>168</sup>, se cruza con él. Los dos amantes pasean charlando sobre los devenires del movimiento sufragista y al borde del Támesis Sally confiesa que fue ella, entre otras, quien puso la bomba en casa de Lloyd George. Pero que quiere distanciarse de aquello empezando por no participar de la bomba que estaba planeando poner Olive Hockin en St. Paul.

168 En las anotaciones, Talbot explica con detenimiento la detención de Olive Hockin. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 187)

Seguidamente, la página ciento cincuenta y seis aglutina mucha información relevante por lo que se refiere a la historia del movimiento sufragista. La acción se sitúa a principios de primavera de 1914, y cuenta la escalada progresiva de violencia cada vez que arrestaban a la Sra. Pankhurst. “Se quemaban edificios vacíos, se cortaban cables de telégrafo y desgarraron una pintura en la National Gallery”<sup>169</sup>.

Cuenta también la manifestación del 21 de 1914, en Buckingham Palace.<sup>170</sup> Se menciona también la manifestación que llevó auestas a Sylvia Pankhurst en una silla de inválida, debilitada por la alimentación forzosa, hasta la Cámara de los Comunes.

En verano de ese mismo año estalló la Primera Guerra Mundial.

Talbot abarca en la historia una temática transversal al feminismo en su crítica al patriarcado retratando la realidad social de la época cuando, a partir de la página ciento cincuenta y ocho, unos transeúntes increpan a Arthur por no “llevar uniforme” en plena guerra, mientras vemos cómo desde una ventana alguien vuelca su urinario a otro personaje al grito de “¡Sucio Objeto!”.



Fig. 163. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 160)

Sally Heathcote llegará a pronunciar un discurso antibelicista contra el sexismo y el patriarcado.

Esta cuestión de la objeción de conciencia sirve a Talbot para reflejar un hecho histórico muy relevante en la novela que también lo fue para la historia de las sufragistas. Emmeline Pankhurst le entrega una pluma blanca a Arthur, y llama a Sally “sucias traidoras”. Acto seguido, los protagonistas son agredidos por la multitud.

En las anotaciones Talbot explica que: “En agosto de 1914 se creó una Orden de la Pluma Blanca (símbolo de cobardía) para avergonzar a los hombres y forzarlos a alistarse. La Sra. Pankhurst y Christabel fueron miembros activos de la orden.” (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 188).

Si en la película se sacralizan y casi divinizan las bondades activistas de la pretendida líder sufragista Emmeline Pankhurst, en el cómic, más exhaustivo y que abarca un

lapso temporal más amplio, Talbot se permite explicar con detalle los entresijos de las líderes del movimiento, sus encontronazos y divisiones, (ya desde el principio de la

169 En las anotaciones, Talbot concreta explicando que el 10 de marzo de 1914, Mary Richardson se hizo famosa por cortar La venus del espejo con un hacha, de Velázquez. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 187)

170 Talbot asegura que “Las manifestaciones se habían vuelto feas. Intentaron entrar en Buckingham Palace armadas con porras y bombas de pintura, pero había 1.500 policías y la gente de la calle no las apoyaba.” Explica también, en la anotación para esta página detalles sobre el planeamiento de dicha acción (Raeburn, 1973, págs. 229-31) y la afirmación de que “la gente de la calle no las apoyaba” por lo visto, está sacada de un artículo titulada “Revolta sufragista” publicado en el *The Times* (22 de mayo de 1914).

novela se narra la expulsión de los Pethick-Lawrence de la WSPU), y esto contribuye a bajar a las líderes de su pedestal, ya que, además, se muestra en todo momento que pertenecen a clases sociales altas, no como la protagonista de la historia.

Si bien en el cómic leemos como Emmeline llama traidora a Sally, todavía en una anotación, Talbot agudiza la crítica:

En Agosto de 1914, la sra. Pankhurst y Christabel abandonaron bruscamente la causa del voto de la mujer y no volvieron a retomarla. En vez de eso, se entregaron en cuerpo y alma a su nuevo papel de reclutadoras extraoficiales del ejército, desviando fondos de la WSPU al esfuerzo de guerra y manteniendo estrecho contacto con Lloyd George cuando se convirtió en Ministro de Municiones y luego en Primer Ministro. Las otras dos Pankhurst supervivientes –Sylvia y Adela- hicieron por su cuenta campaña por la paz”.

(Pugh, 2008, págs. 300-3, 324) (Rosen, 1974, p. 254).

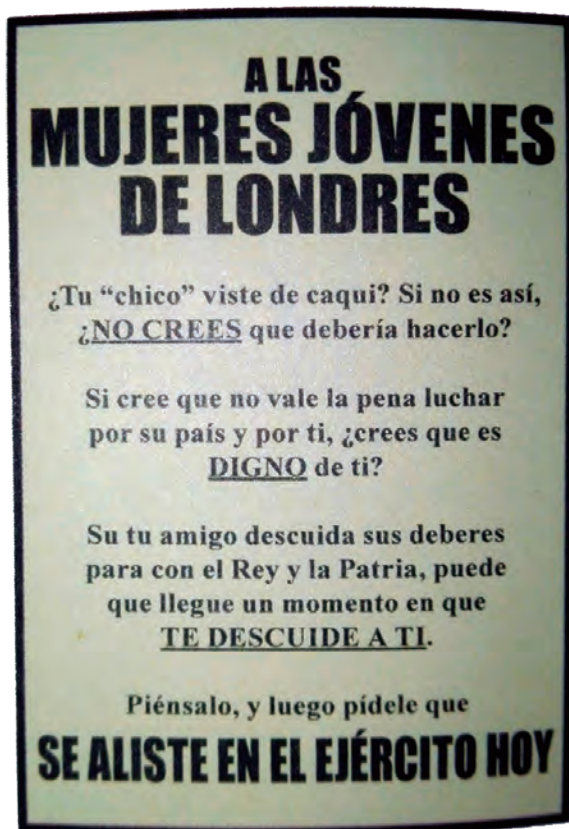


Fig. 164. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 166)

Acercándonos al final de la novela, va apareciendo la imagen del mismo personaje con el que empieza la obra, Sally Heathcote, quien recuerda ya vieja y mayor, tumbada en la cama, toda la historia que estamos terminando de leer.

En la página ciento sesenta y cuatro, mientras el matrimonio Pethick-Lawrence curan las heridas de Sally y Arthur, a quienes una multitud viene de golpear por ser “cobardes” ante la guerra, los personajes hablan sobre la traición de las Pankhurst. Estas dos páginas sirven para que el lector o la lectora asimile tales hechos históricos, tal traición y desengaño por parte de las dirigentes Pankhurst.

La página siguiente muestra una imagen de un periódico que retrata a Emmeline con Lloyd George, pero en las anotaciones no se especifica de qué periódico ni de qué día se trata.

Vuelve a salir el primer plano del

perfil de Sally desde la cama recordándolo todo con dolor.

En la historia, la joven Sally encuentra un nuevo trabajo en los tranvías y, aunque insiste en que Arthur sea objetor de conciencia, éste decide partir a la guerra, no sin antes pedirse matrimonio y declararse mutuo amor.

Es entonces, en las últimas tres páginas de la novela gráfica, cuando la narración se sitúa en 1969, mientras Sally, enferma, recordando a Arthur, llega a pronunciar su nombre, y la hija de Sally, le explica a la suya, que Arthur es su padre, su abuelo, pero



que murió en la guerra. No por casualidad, la hija de Sally se llama Sylvia y su nieta Emily.

Sally, contenta porque su nieta pronto tendrá dieciocho años y podrá votar le expresa su ilusión, pero Emily, desencantada, dice: “Oh, no creo que me moleste, abuela”. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 170)

De este modo termina la historia, y se cierra la narración con una fotografía de todos los objetos físicos, recuerdos, que permitieron a los y las autores y autoras crear el cómic y al personaje de Sally Heathcote.

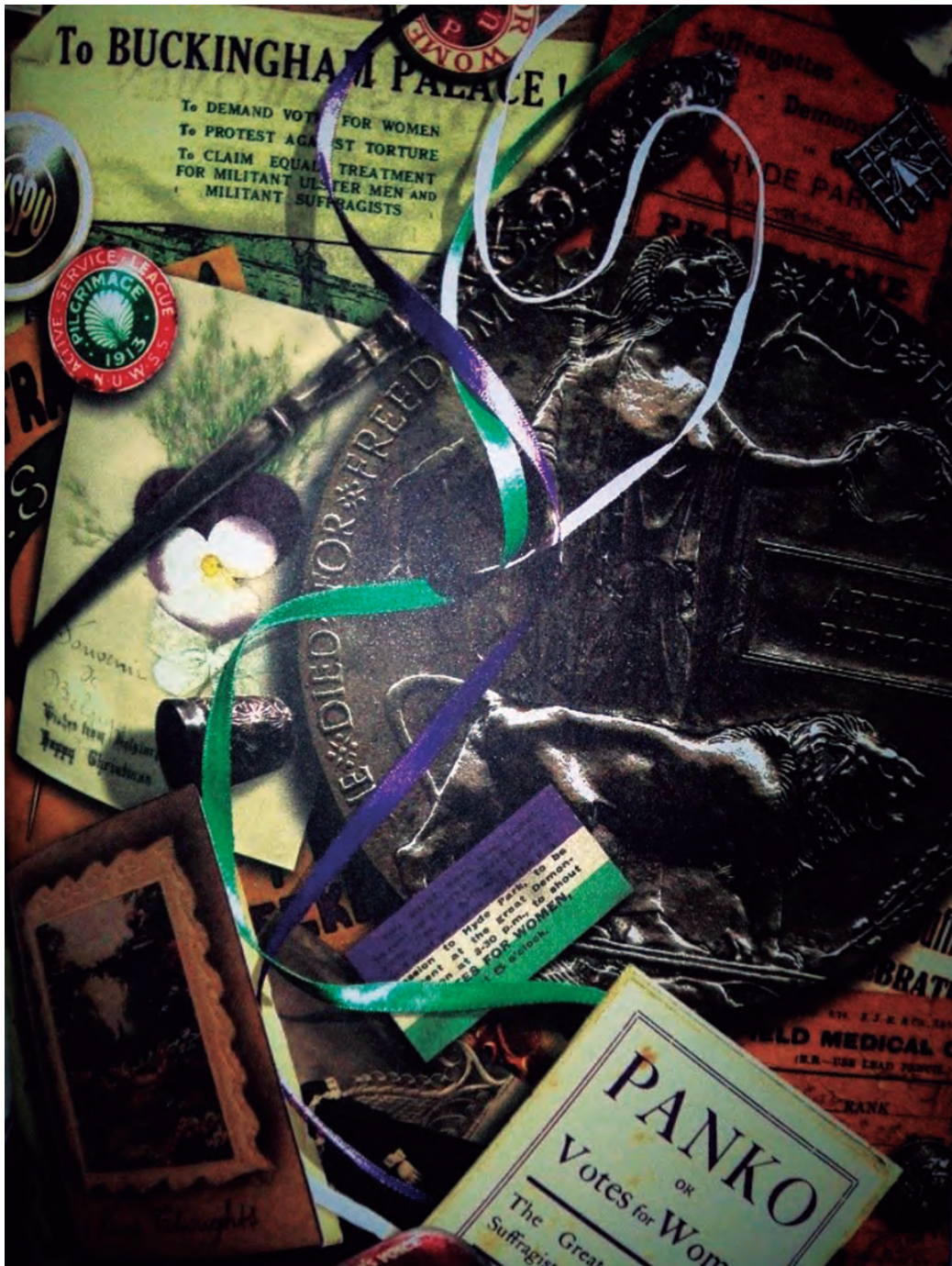


Fig. 165. (Talbot, Charlesworth, & Talbot, 2015, p. 171)

A continuación, analizaremos algunas cuestiones sobre las puestas en escena y el aspecto gráfico del cómic.

En el Salón del Cómic de Barcelona de 2015, su trigésimo tercera edición, tanto Mary M. Talbot como los ilustradores Bryan Talbot y Kate Charlesworth, presentaron su cómic y pudimos asistir a la misma. El Salón del Cómic de Barcelona nos especificó que no recogían actas oficiales de las charlas y presentaciones, por lo que no podemos incluir una cita bibliográfica al respecto.

Bryan se encargó del abocetado de cada viñeta, dibujando con una tableta gráfica, y también se encargó de la rotulación, incluyendo las reproducciones de viejos artículos de prensa y demás materiales documentales que sirvieron para la confección de la obra. Por su parte, Kate trabajó durante once meses, usando mesa de luz, tinta y acuarelas para después digitalizar el arte terminado y prepararlo para añadir la rotulación y los demás elementos.

Por lo que respecta al color, el guion inicial se concebía en blanco y negro, solo con algunos toques de púrpura, blanco y verde, los colores estandartes de la W.S.P.U., pero, a causa del gran número de personajes femeninos que conforman la novela gráfica, que además visten de forma similar, Bryan decidió colorear los cabellos de algunos personajes clave, empezando por el de la pelirroja protagonista. Por su parte, Kate decidió vestir a Emmeline Pankhurst con el color púrpura, conocido símbolo del feminismo. Emmeline Pethick-Lawrence también tiene coloreado su cabello castaño. Al final de la historia, Emily, la nieta de la protagonista, también lucirá el mismo color de pelo que su abuela.

La parafernalia sufragista, ya sean estandartes, carteles, juegos de mesa, banderas, o las flores que tienen un significado político en el relato, también se representan con colores.

El color sirve, de forma sutil, en momentos concretos de la narración para reflejar ambientaciones concretas y estados de ánimo, reduciéndose a tonalidades tenues de azules y amarillos. El rojo también tiene puntuales notas a lo largo de todo el cómic.

En las páginas que narran las escenas en que la protagonista entra en prisión o la explosión en casa de Lloyd George, destaca narrativamente el uso del negro situado en el espacio situado entre las viñetas.

El color en el cómic no siempre está realizado con la técnica predominante de la acuarela y, de hecho, a nuestro juicio, la utilización del color por ordenador que podemos ver en la escena de la bomba anteriormente citada o los filtros azules de algunas viñetas, no funcionan con la misma gracia si lo equiparamos a las acuarelas precisamente porque se puede diferenciar claramente que se trata de color realizado por ordenador.

Por otra parte, las referencias visuales para el personaje protagonista de Sally se basan en fotografías de la abuela de Mary M. Talbot, además, el apellido de soltera de su madre era Heathcote.<sup>171</sup>

Narrativamente, la utilización regular de ilustraciones, que normalmente cumplen funciones de planos generales de situación, que rompen con la viñeta y se instalan, a sangre, entre estas, tienen un objetivo multifuncional. Por un lado, claro está, el lucimiento gráfico, pero también sirven para conseguir una mejor ambientación general, utilizando esta estrategia de no constreñir la imagen dentro del recuadro de la viñeta. Con todo, su función más notable radica en el hecho de suponer, en sí mismas, necesarios descansos

---

171 En otras entrevistas publicadas en la red, la autora Mary M. Talbot sostiene lo que dijo en su presentación en el Salón del Cómic de Barcelona. (Virgel, 2015)

visuales en la frenética sucesión de viñetas y más viñetas que, además, condensan en poco espacio, muchísima información.

En las anotaciones al final del libro se ve el enorme esfuerzo de selección que tuvieron que hacer los autores en la confección de esta novela gráfica. Consideramos muy positiva y enriquecedora la elección de añadir diecisiete páginas de anotaciones anexas una vez terminado el relato.

Concluiremos este análisis comparativo recalcando que el cómic *Sally Heathcote, Sufragista*, tiene un inmenso potencial y además condensa muchísima información que está al servicio de su innegable valor documental y pedagógico. Un potencial desarrollado mediante la maestría de las autoras y el autor.

En la película, desarticulando y analizando separadamente los diferentes elementos narrativos y la función de determinadas frases y personajes como hemos hecho, comprobamos cómo la estrategia narrativa no es otra que vehicular el mensaje elegido, la idea principal, en el tiempo limitado de una hora y tres cuartos de película. Siendo esta cuestión del control del tiempo una variable manejada por los/as creadores/as de la película, el interés narrativo radica en la correcta utilización del factor emocional. Efectivamente, el mensaje original, la idea principal, podrá transmitirse si se mantiene el interés del espectador hasta el final del film y este propósito está por encima de valores como la veracidad, el contraste de fuentes o hasta el valor de la función pedagógica de la obra que se está narrando que, dicho sea de paso, no llega al nivel documental ni al rigor académico de los datos presentados en la novela gráfica.

No obstante, las dos obras tienen un marcado interés pedagógico, aunque el cómic facilite las herramientas para profundizar en su estudio. La película en cambio, realiza un esfuerzo tal de condensación y reformulación de los elementos que es capaz, magistralmente, de transmitir durante toda la duración del film una línea narrativa que no está tan desarrollada en el cómic, y que minva su potencial emocional.

En el cómic, contrariamente, la intención narrativa primordial, su razón de ser, es explicar, con todo lujo de detalles, la mencionada historia de las sufragistas y, para explicarla de un modo fidedigno, describen determinadas situaciones y personajes que tienen un estudiado papel dentro del relato para retratar los valores (sexistas, moralistas y patriarcales) de la sociedad británica eduardiana, unos valores todavía peligrosamente arraigados en nuestra sociedad actual y que debemos por tanto, cuestionar y subvertir como hicieron hace un siglo las sufragistas inglesas.

## 2.4. Malversación de cómics con fines políticos.

### 2.4.1. Astérix y las Nucleares

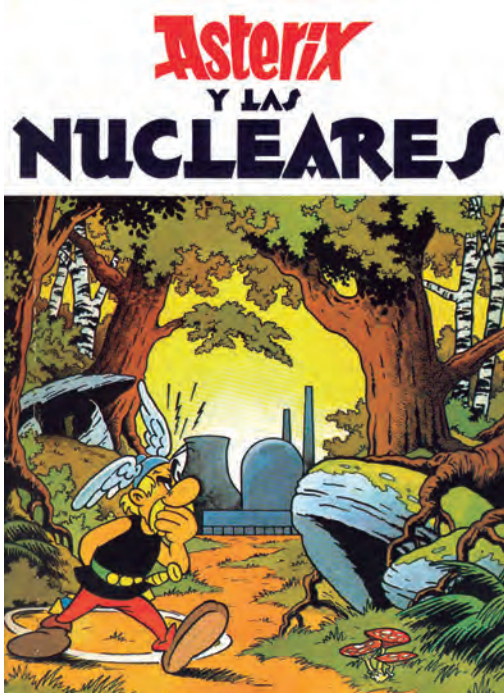


Fig. 166. (Brisa, 1981)

Hace más de 30 años, el movimiento anti-nuclear alemán publicó una parodia del famoso personaje Asterix confeccionada a partir de la *bande dessinée* original creada por los autores René Goscinny y Albert Uderzo. El título original es “Asterix und das Atomkraftwerk” (Klar & Trueb, 1974), (Asterix y las centrales nucleares). Estas parodias, imitaciones o plagios de Asterix y Obelix, ya sean hechas con intencionalidades políticas concretas detrás o no, se han repetido a lo largo de la historia. Hasta en el país gallo existe el título *Les Inversementables Aventures d’Isterix*, publicado en París, por les Éditions Vents d’Ouest, en 1988, un título que, por cierto, ha estado traducido al Alemán también, y se pueden encontrar versiones en finlandés, holandés, noruego o sueco (Libraries, 2010).

En Alemania existen más ejemplos de apropiación política a partir de intervenciones en los famosos cómics de Uderzo y Goscinny, como son por ejemplo “Asterix & Obelix Gegen rechts” (Raub & Druck, 1980) que significa literalmente Asterix y Obelix contra el derecho o el antibelicista cómic “Asterix in Bombenstimmung” (Asse & Uper-Asse, 1980) o “Asterix im Hüttendorf” (Raub & Druck, 1981), que trata sobre la resistencia popular a la construcción de un aeropuerto en Frankfurt situando la aldea gala en el bosque germano de Flörsheimer cercano al aeropuerto de Frankfurt. (Kreativitat, 2003)

La historia del plagio del cómic gallo es extensa y no nos detendremos en ella. (Archives, 2008).



Fig. 167. (Raub & Druck, 1980)



Fig. 168. (Asse & Uper-Asse, 1980)



Fig. 169. (Raub & Druck, 1981)



Fig. 170. (Klar & Trueb, 1974)



Fig. 171. [Detalle] (Brisa, 1981, pág. 2)  
Segunda Viñeta.

En el estado español, en Octubre de 1980, los Comités Antinucleares de Euskal Herria y de Cataluña editan una adaptación de “Astérix y las centrales nucleares” y tras ello aparecen otras versiones como la del Colectivo Ecológico BRISA, titulado “Astérix y las Nucleares”, que incluía además un suplemento sobre la lucha del pueblo bretón contra la central nuclear de Plogoff. Una lucha, que al grito de “Nukleel? Nann trugarez!” (¿Nuclear? No gracias), terminó con la paralización de las obras y el abandono del proyecto en Pointe du Raz.<sup>172</sup>

El cómic *Astérix y las Nucleares* empieza con el plan del César quien planea construir una central nuclear en la aldea gala para así poder “controlar mejor a la plebe”. Analizando los posibles problemas que se encontrará ante las quejas de la opinión pública, Julio sentencia que “¡El Progreso está por encima de todo!” (Brisa, 1981, pág. 5). A través de esta frase, situada en la primera página del cómic, los autores sitúan la raíz ideológica que articula su posicionamiento crítico con el entramado nuclear a partir precisamente de la crítica a la ideología del progreso.<sup>173</sup>

En la aldea gala, el sonriente e incrédulo jefe, lee jocoso el mensaje del César grabado en piedra: “¡Ja! Escuchad esto:

I.- Con motivo de la construcción de un casca-átomus, la aldea no será una aldea, será un lugar de obras.

II.- Hemos de desalojar el lugar de obras.” (Brisa, 1981, pág. 6).

La aldea, responde al grito de *Jamás!* A las exigencias del César.

El primer batallón de romanos propone, educadamente, ayudar a los galos en la mudanza, y los aldeanos les comunican que no se irán. Antes que los romanos puedan siquiera atacar, son neutralizados por el pueblo.

Derrotados los romanos, uno de ellos comenta: “insisto en que las velas dan una iluminación más humana” (Brisa, 1981, pág. 11). Los autores del mencionado texto in-

172 La resistencia popular a la central nuclear de Plogoff, en la Bretaña francesa, se encuentra documentada también en el cómic titulado “Plogoff”, de Delphine Le Lay y Alexis Horellou (Le Lay & Horellou, 2013)

173 Destacaremos las siguientes referencias. Consultar la bibliografía específica y complementaria sobre la crítica al desarrollismo y anti-industrial al final de nuestra investigación: (Amorós M. , Medianoche en el siglo: Apuntes contra el progreso, 2013, págs. 55- 61) (Belbéoch, 2011) (Naredo, 2010, págs. 33-45) (Noble, 2000) (Riesel, 2003) (Semprun, 2006)

roducen sutilmente una lectura cuando menos interesante que sobrepasa o, en todo caso, profundiza en las raíces del debate sobre la existencia de las centrales nucleares. En clave de humor, los activistas ecologistas vehiculan su discurso crítico con la dependencia en nuestras sociedades de la energía eléctrica.<sup>174</sup>

En Roma, el personaje *Centrodemocráticus* (evidente crítica aquí a los partidos políticos de centro democráticos) trae consigo un saco de monedas de oro a su superior *Vualestritus* e informa que dicho dinero es en concepto de impuestos del aceite de piedra, (petróleo). Este último personaje, dándole un puñado de monedas a su recaudador, aclara que “esto, para la campaña electoral”. El resto del saco será para las arcas romanas, exceptuando las irónicas tres monedas que guarda “para enseñanza y sanidad”.

Convincente la sentencia de dicho personaje: “¡Si se quiere salvar la crisis hay que apretarse el cinturón! César y yo compartimos la opinión de que solo una cosa nos puede hacer salir de la crisis... ¡Muchas centrales Casca-Átomus!” (Brisa, 1981, pág. 13).

Como vemos, la crítica transversal contra la ideología del progreso se vuelve a poner de manifiesto en el uso de esta sentencia irónicamente puesta en boca del personaje de *Vualestritus*, que encarna aquí el entramado de relaciones de poder burocráticas que administran las arcas públicas.



Fig. 172. [Detalle] (Brisa, 1981, pág. 13) Segunda banda.

Roma entonces envía un encuestador, llamado *Icsagalup*, para intentar convencer a los galos. La pregunta que les hace a Astérix y Obélix es si del Casca-Átomus son: a) Simpatizantes b) Disidentes o c) Terroristas, y a la respuesta de Astérix que les dice que “nada de preguntas. Largo de aquí o recibiréis nuestras contundentes respuestas”, el mencionado encuestador les califica como terroristas. (Brisa, 1981, pág. 14). Observamos aquí una evidente crítica a los medios de comunicación de masas y a la criminalización de los movimientos sociales.

Astérix y Obélix deciden viajar a Roma y se ven envueltos en un juicio en el que Astérix, como acusado ante la sala del juicio, repleta de ciudadanos, sentencia:

¡No se trata de Lutecia, ni de Armórica! Las centrales Casca-Átomus nos perjudican

174 “Una red sirve para capturar e inmovilizar las vidas, para asesinarlas o esclavizarlas. La red eléctrica no es diferente: la dependencia que nos impone es una esclavitud disfrazada de progreso y libertad, la producción y el consumo de su energía provocan enfermedad y muerte.” (Anónimo, 2009). Ver bibliografía. Recomendamos las siguientes referencias: (Amorós M., Desarrollismo, energía y territorio, 2012) (Belbéoch & Belbéoch, 1998) (Ludd L. A., 2012) (opositoras/es, 2013) (opositoras/es, 2013). Consultar asimismo la bibliografía específica de crítica anti-industrial y anti-desarrollista al final de la presente investigación.

a todos! Un solo gramo de Plutonium sería suficiente para provocar, si se respirase, cáncer de pulmón en cien mil seres humanos. Y un “melocotón” de plutonium puede destruir a toda la humanidad. (...)  
(Brisa, 1981, pág. 22).

Pero el César ordena construir la Central Casca-Átomus de todos modos, y utiliza para ello mano de obra esclava. Panoramix sugiere entonces a Astérix y Obélix que vayan a parlamentar con los esclavos, con la intención de ofrecerles poción mágica para propiciar su rebelión.

Resulta interesante la crítica que proponen los activistas ecologistas que trasciende la temática estrictamente ecologista para situarse en un plano laboral. Astérix, después de escuchar las penosas condiciones de trabajo que soportan los esclavos, le pregunta a uno de ellos por qué no se declaran en paro, y responde: “Porque en el momento político actual, un paro no le interesa a nuestro sindicato”. A lo que Astérix, ofreciéndole la poción mágica le sugiere: “¿Y si cambiarais de Sindicato?”.<sup>175</sup>

Después de tomar la poción mágica, ni con la *unidad antidisturbius* se consigue parar la rebelión de los esclavos. Sus reivindicaciones son las siguientes: “I: Hasta que no puedan decidir los propios afectados sobre la construcción del Casca-Átomus, no moveremos ni un dedo. II: Aumento de salario con carácter retroactivo.” (Brisa, 1981, pág. 36).

Otra temática social transversal abordada por los activistas que intervienen políticamente en el cómic de Astérix el Galo es la del feminismo<sup>176</sup>. Así, las mujeres de la aldea gala se reúnen después de comprobar que, hasta el momento, ellas han tenido un penoso papel secundario. “Es cierto, ya estamos en la página 40 y hasta ahora, queramos o no, todo se lo han guisado y comido los hombres. Y para “guisar”, nadie como nosotras” (Brisa, 1981, pág. 40).

Acaban la reunión concluyendo que no sólo deberían conseguir voz y voto, sino también el derecho a tomar poción mágica (Brisa, 1981, pág. 40).

Finalmente, galos y galas atacan el campamento romano y ganan la batalla. “Todo un precedente histórico”, afirma el jefe de la tribu, pero Astérix recuerda que “El imperio es grande y multinacionalis y sus amigos muy siniestros” (Brisa, 1981, pág. 46).

La siguiente viñeta ocupa media página y se puede ver un grupo de manifestantes que, en otro lugar dominado por Roma, la población local se manifiesta con pancartas de “¿Casca-Átomus? ¡No, gracias!”. Evidente alusión a la campaña antinuclear internacional ¿Nucleares? No gracias.<sup>177</sup>

Terminada la batalla, los galos se aprestan a prepararlo todo para la llegada de los amigos antinucleares de todo el mundo que se reúnen en la aldea, entre los cuales llegan “los Hidraulix de Helvetia, los Solamarum Ardientez de Hispania, Selvonegrix de Ger-

175 (Brisa, 1981, pág. 33) Incitando a los esclavos a cambiar de sindicato el personaje de Asterix puede referirse a la posibilidad del sindicalismo revolucionario, cuya historia es tan conocida en España, por la C.N.T. (Confederación Nacional de Trabajadores) o referirse a cambiar la forma de lucha. Recomendamos las siguientes referencias: (Amorós, 2009) (Black, 2013) (Krisis, 2002) (Santi, 1996, págs. 233-234) (Semprún, 2008) . Consúltense asimismo la selección bibliográfica específica y complementaria sobre la crítica al trabajo asalariado al final de la presente investigación.

176 Otro de los ejes estructurales de nuestra investigación, junto con el ecologismo. Consultar bibliografía específica sobre feminismo. Destacamos: (Butler, 2004) Butler, 2007) (Butler, 2011) (Butler, 2010) (Butler & Soley-Beltran, 2006) (Solá & Friedman, 2013) (Talpade et al, 2004)

177 Baste citar el libro *¿Nucleares? No gracias*, de Eduard Rodríguez Farré y Salvador López Arnal, Copyleft 2011. (Rodríguez Farré & López Arnal, 2011)

mania, Turbix de Britannia, Olasdelmaar y Biometanix del Benelux, también Geotermix el arverno o hasta los indios Rodillaheridus de Harrisbonum y su mujer” (Brisa, 1981, págs. 47-48).

Cabe destacar la viñeta siguiente en la que todas las mujeres toman café o té juntas, pues el texto de sus bocadillos no tiene desperdicio: “¡Y ensucian el Río Rodanus, habiendo tanto calor bajo tierra! ¡Bobos!”, dice una. Con este texto, los autores hacen referencia al uso, a su juicio más pertinente, de la energía renovable geotérmica así como de la contaminación del Río Ródano.<sup>178</sup> El comentario de la mujer española hace referencia a la lucha contra la central nuclear de Lemóniz, en el País Vasco: “...esperemos que el Casca-Átomus de Lemóniz no llegue a funcionar jamás...”<sup>179</sup>



Fig. 173. [Detalle] (Brisa, 1981, pág. 40) Cuarta banda.



Fig. 174. [Detalle] (Brisa, 1981, pág. 48) Segunda Banda.

El jefe de la tribu pronuncia un discurso que resume los ideales ecologistas políticos y sociales de los activistas: “Y hay que demostrar al mundo que el futuro no está en las ciudades ni en los imperios centralizados, sino en infinidad de pequeñas comunidades integradas en la naturaleza y relacionadas de modo armonioso y espontáneo” (Brisa, 1981, pág. 48).<sup>180</sup>

Como no podía ser de otra manera, el cómic termina con una gran cena en la que son invitados todos los amigos antinucleares de los galos.

178 La contaminación del Río Ródano es un problema ecológico que después de más de treinta años de la publicación de éste cómic, sigue latente. (Cordero, 2008, pág. 1)

179 Para más información sobre el caso de la Central Nuclear de Lemóniz, que al final sí se consiguió parar, consultar las referencias (Estebaranz, 2008) (Romo, 2011, págs. 91-117)

180 Consultar la bibliografía específica y complementaria sobre la crítica anti-desarrollista y anti-industrial. Destacamos: (Amorós M., 2011) (Amorós M., La guerra contra el territorio, estadio supremo de la dominación, 2013, págs. 8-10) (Ardillo, 2010, págs. 61-67) (Culdesac, 2010, págs. 7-21) (Etcétera, La sociedad capitalista, eminentemente urbana, 2001, págs. 417-423) (Michel, 2013, págs. 11-17)





Fig. 175. (EcologistasEnAcción, 2010)

Con posterioridad a la publicación de *Astérix y las Nucleares*, siguiendo en España, Ecologistas en Acción ha re-versionado la obra. Así, en 2010 apareció el cómic “Astérix y el cementerio nuclear” (EcologistasEnAcción, 2010) para, según los autores, “denunciar el talón de Aquiles de las centrales nucleares: Sus residuos, letales durante cientos de miles de años” (EcologistasEnAcción, 2010, pág. 2).

Este cómic, está presentado con una maquetación de muy baja calidad. Sobre la versión del cómic anteriormente descrita, los autores sustituyen sistemáticamente los bocadillos que hablaban de Central Nuclear (Casca-Átomus) para hablar en este caso de Cementerio Nuclear (Cemeterium-Eternum).

Así, por ejemplo, la primera página de esta versión es igual a la anterior salvo las palabras pronunciadas por el César al final de la página.

Esta intervención está realizada con una técnica chapucera ya que, obviamente, con algún programa de ordenador de edición de imagen los autores han borrado el texto de la versión anterior y escrito por encima el nuevo texto pero sin preocuparse siquiera en ningún momento de adecuar el estilo de letra nuevo con el anterior. Del mismo modo, la calidad del supuesto escaneado del documento anterior es muy baja, y contrasta con la claridad y definición del nuevo texto, cuya fuente más rígida que la precedente facilita reconocer cada una de las modificaciones respecto del primero.

Con todo, *Asterix y las Nucleares* y su posterior variante *Asterix y el cementerio nuclear*, se inscriben en una tradición política contestataria que ha parodiado, versionado o intervenido en cómics entre los que destaca la característica que han tenido un éxito comercial considerable y por tanto son conocidos por amplias capas de la sociedad.

La elección de cómics mundialmente conocidos tiene una finalidad política evidente pues pretende aprovecharse de la capacidad de difusión de ideas de la que gozan dichas publicaciones.

Los cómics de Asterix y Obelix son un ejemplo paradigmático. Como hemos mencionado, existen además otras versiones aparte de las estudiadas con una intención claramente política que no han sido traducidas al español todavía como son *Asterix & Obelix Gegen rechts*, *Asterix in Bombenstimmung* o *Asterix im Hüttendorf*.

Para entender estas intervenciones hay que retroceder en el tiempo y volverse hacia los inicios del cómic underground estadounidense y más concretamente al colectivo que publicaba el comix “Air Pirates Funnies”, a partir de 1971. Los creadores de esta parodia de sexo y drogas con los emblemáticos iconos de Disney como protagonistas, sufrieron las consecuencias de firmar con sus nombres verdaderos.



Fig. 176. [Detalle] (EcologistasEnAcción, 2010, pág. 4)



Fig. 177. [Detalle] (EcologistasEnAcción, 2010, pág. 6)



Fig. 178. [Detalle] (EcologistasEnAcción, 2010, pág. 22)



Fig. 179. (O'Neill, London, Richards, Hollgren, & Flenniken, 1971)



Fig. 180. (Daniels, Aprendiendo a Luchar. Las aventuras de Toñín., 1999, págs. 0-176)

Dan O'Neill, miembro del grupo, recuerda:

Los cómics pasaron de pasivos a activos. Queríamos perturbar el sistema político. Hacer ruido. Air Pirates era un concepto bizarro de piratas del aire robando a los medios. En ese momento era imposible para uno solo detener la marea conservadora. Entonces nos juntamos cinco. Era repugnante la que se nos venía encima con Nixon elegido en el 70. La solución era atacar una corporación. Darle con todo, cada uno lo suyo. Para nosotros el blanco lógico era Disney. (...) Nos acusaron y condenaron a pagar 1,2 millones de dólares ¡1,2 Millones! Así que trece años de litigio con estos idiotas. Nunca dejes tu destino en manos de la ley. ¡No termina nunca! (...)

(Haig, Harbury, & Lippincott, 1988).

Otra obra que cabe mencionar en tanto que participe de la reapropiación política de personajes de cómic mundialmente conocidos es "The Adventures of Tintin: Breaking Free" (Daniels, The Adventures of Tintin. Breaking Free, 1999), firmado por el británico J. Daniels y editado por primera vez en 1988 por un grupo anarquista inglés llamado Attack International. Es un libro "Dedicado a todo aquél que luche contra el capitalismo."<sup>181</sup>

Existe una versión en francés titulada "Les Aventures de Tintin. Tintin Révolutionnaire", además de otra en español titulada "Aprendiendo a Luchar. Las aventuras de Toñín", publicada por la hoy desaparecida editorial Likinia-no Elkartea (Daniels, Aprendiendo a Luchar. Las aventuras de Toñín., 1999). No está de más mencionar que cualquier edición de este cómic, ya sea en inglés, francés o español, tiene unos precios muy populares en consonancia

ideológica con su anticapitalismo.

"Breaking Free" ha conocido al menos tres ediciones diferentes, que cuentan con muchos ejemplares que siguen todavía a la venta en el ámbito contestatario británico burlando así a la casa Moulinsart.

181 Traducción del original. "This book is dedicated to all those fighting against capitalism." (Daniels, The Adventures of Tintin. Breaking Free, 1999, pág. 2)

No obstante, estos ejemplos de cómics que versionan a Tintin o a Mickey Mouse, no utilizan exactamente la misma técnica de apropiación usada en *Asterix y las Nucleares*. Efectivamente, la propuesta de *Asterix und das Atomkraftwerk*, cuyas traducciones hemos estudiado, se reivindica de una técnica de apropiación irreverente que consiste en modificar solamente el texto del cómic original, utilizando así el dibujo original, en este caso del dibujante Uderzo, y montando finalmente las viñetas para conformar el álbum final.

Esta técnica que consiste en cambiar el texto de los bocadillos de los cómics fue, alrededor de veinte años antes, reivindicado ya por el movimiento Situacionista francés. Ésta técnica reivindicada bajo el nombre de *détournement*, consistía en la variación, rectificación y apropiación de los productos culturales dándoles un sentido nuevo y reivindicativo. No se limitaban, ni mucho menos, al *détournement* de los cómics, sino también en el medio cinematográfico, por ejemplo, creando un cine anticomercial y revolucionario tanto en técnica como en contenido<sup>182</sup>.

Pero iban más allá, y promovían la guerrilla urbana a través de radios piratas o editaban periódicos y revistas subversivas y panfletos.<sup>183</sup>

El ensayo de Guy Debord "Crítica de la vida cotidiana" aborda un tema crucial para quienes practicaban la crítica situacionista. Mediante el juego, el placer y lo lúdico incitaban a crear situaciones que buscaban experimentar la libertad cuestionando el mundo cotidiano, dominado por relaciones de poder y por la mercantilización y el consumo. Estas situaciones, por efímeras e irrepetibles, son imposibles de mercantilizar y a través de ellas se pretendía construir instantes de la llamada revolución de la vida cotidiana. Los hechos de mayo del 68 funcionaron como situación idónea para experimentar lo que llevaban practicando hacía casi diez años.<sup>184</sup>

Pero nuestro análisis se detendrá en el uso que de los cómics hicieron los situacionistas, en el *détournement* que hicieron con ellos, para que sirvan de precedente histórico para poder comprender en qué universo poder englobar las dos publicaciones objeto de nuestro análisis.

Finalmente, cabe destacar una última influencia, la obra "Rapto en París". Fue publicada en español por la editorial Muturreko Burutazioak, en 2001 (G.A.R.I., 2001). La

---

182 Destacan en éste ámbito las películas de Guy Debord tituladas *Crítica de la separación* o *La Sociedad del espectáculo*, título a su vez, del famoso ensayo del autor. (Debord, *Critique de La Séparation*, 1961) (Debord, *La société du spectacle*, 1974)

183 Cabe mencionar revistas como *L'Internationale Situationniste* (1958 y 1969) o la revista *Socialisme ou Barbarie* (1949-1967) en la que publicaron también muchos situacionistas. Ver (Barbarie, 2013) (Internacional situacionista : textos completos en castellano de la revista *Internationale Situationniste* (1958-1969). Volumen 1, La realización del arte : *Internationale Situationniste* nº 1-6., 2001) (Internacional situacionista : La supresión de la política : *Internationale Situationniste* nº 7-10 ; más Las tesis de Hamburgo en septiembre de 1961. Volumen 2, textos completos en castellano de la revista *Internationale Situationniste* (1958-1969)., 2000) (Internacional situacionista : textos completos en castellano de la revista *Internationale Situationniste* (1958-1969). Volumen 3, La práctica de la teoría : *Internationale Situationniste* nº 11-12 : más Tesis sobre la Internacional Situacionista y su tiempo, 2001). Ver Bibliografía.

184 La Internacional Situacionista se inscribe en la historia marcada por un escenario artístico anterior que era el de la internacional Letrista y también por el Movimiento por una Bauhaus Imaginista, quienes sentaron muchas de las bases de los situacionistas, entre otros. Fue influenciada también por el escenario subversivo de los movimientos sociales de los Países Bajos (los provos holandeses) y de los Estados Unidos, (las Comunas de Green Mountain y grupos como las Panteras negras). (Amorós M., Ivoox, 2013) Consultar la Bibliografía situacionista y de crítica a la vida cotidiana al final de la presente investigación.

edición original, en francés, es de 1974 (G.A.R.I., *Rapto en París*, 1974), y fue editada por los G.A.R.I. (Grupos de Acción Revolucionaria Internacionalista). Este *détournement* es un claro ejemplo heredero fidedigno tanto a nivel artístico como ideológico de las acciones de los situacionistas y mantiene con ellos un vínculo muy estrecho.



Fig. 181. Traducción del original: "Y ahora aquí está Tardos Dictador de Magnus, un hombre en el que su megalomanía, (delirio de grandeza) llegaba a proporciones siderales." (Genty, 2004, pág. 25)



Fig. 182. Traducción del original: "¡Se diría que esta organización atraviesa una crisis! ... ¡Algunos elementos han sido liquidados!" (Genty, 2004, pág. 48)

En la editorial de la versión en castellano se puede leer:

Tras 25 años de totalitarismo democrático, la nueva aparición de "Rapto en París" (cómic detornado –del francés, *détournée*- en el que Roberto Alcázar –el alter ego del líder falangista Jose Antonio- y Pedrín se han de enfrentar a los terribles grupos autónomos) constituye un homenaje a una generación que, lanzada a la acción con las armas de la solidaridad revolucionaria, supo poner contra las cuerdas al fascismo agonizante, al tiempo que cuestionaba, con su práctica, a una izquierda vendida como saldo en aquella famosa Transacción. (G.A.R.I., 2001, pág. 20).

Asimismo existe también otro cómic titulado "Dossier G.A.R.I." (*d'Entr'aide*, 1975) que explica la trayectoria del mencionado grupo durante los años 1974 y 1975.

Repartido de forma gratuita y editado por los "Groupes d'Entr'aide", en Toulouse y en París, en 1975.<sup>185</sup> Este cómic formado por veintiuna páginas, no sigue el esquema de *détournement* utilizado en *Rapto en París* anteriormente mencionado, que es el mismo utilizado en las intervenciones en los cómics de Asterix que acabamos de estudiar. *Dossier G.A.R.I.* en cambio, sigue una estética contestataria, que los situacionistas por otro lado, seguro reivindicarían (Debord & Wolman, 2005), y que se inscribe en el conjunto de

185 El cómic se podía encontrar en el 14 rue de l'étoile de Toulouse y estaba editado por "Votre livre" y en París, se podía encontrar en el 6 rue de la reine blanche 13eme. Editado por "Jargon Libre". Hoy en día en el Centre International de recherches sur l'anarchisme de Lausanne (Suiza) se puede consultar este cómic. Así como descargar libremente en el sitio web [https://infokiosques.net/IMG/pdf/Dossier\\_GARI.pdf](https://infokiosques.net/IMG/pdf/Dossier_GARI.pdf) (Consultado el 31 de mayo de 2017)

estas apropiaciones políticas de personajes de ficción famosos que ya iniciaron, como digo, al otro lado del Atlántico, Dan O'Neill, Shary Flenniken, Bobby London, Ted Richards y Gary Hallgren con su cómic *Air Pirates Funnies*. Este tipo de apropiación es la misma que unos años más tarde también fue utilizada por J. Daniels en *The adventures of Tintin. Breaking Free*, como propaganda política del grupo Attack international que, ideológicamente, se acerca claramente además a los posicionamientos políticos de los G.A.R.I. (Fenrir, 2014, págs. 28-31).



Fig. 183. (G.A.R.I., 2001, pág. 3. v.1 y 2.)

En *Dossier G.A.R.I.* el protagonista narrador de la historia es un "Snoopy" (tomado prestado del de Charles M. Schulz) que es miembro activo de los G.A.R.I. También actúan personajes versionados de Astérix y Obélix, Gaston Lagaffe, Lucky Luke, Roberto Alcázar, haciendo así un guiño a su anterior ejercicio de *détournement* en *Rapto en París*, o un pretendido Blueberry, los hermanos Dalton, Charlie Brown o el perro Ran Tan Plan. El análisis de estas dos obras de los G.A.R.I. lo desarrollaremos a continuación.



Fig. 184. (d'Entr'aide, 1975, pág. 10 [Detalle])

Para estudiar el *détournement* en el cómic de "Asterix y las Nucleares", se hace necesario comprender la historia política que hay detrás hasta de la propia palabra *détournement*.

Se debe circunscribir Asterix y las Nucleares dentro de la tradición que de la contestación política mediante la parodia a través del cómic han hecho los artistas que hemos analizado en obras aparentemente tan dispares, (sobre todo en cuestiones sobre la técnica o del tiempo que las separa

entre sí) como son *Air Pirates Funnies* o *Las Aventuras de Toñín*.

Comprender la elección de la técnica utilizada a principios de los años ochenta por los antinucleares germanos para realizar el cómic *Asterix und das Atomkraftwerk* necesita de analizar el porqué de la elección de tan peculiar técnica, que tiene sus raíces estéticas e ideológicas en la Internacional Situacionista.

Relacionarlo con otras obras como el mencionado *Rapto en París*, aún más próximo a las experiencias de los situacionistas franceses de los años sesenta y setenta, nos sirve para afianzar nuestra convicción que la obra *Asterix y las Nucleares* no es ninguna excepción y las recientes versiones de este ejemplo u otros por parte de distintos grupos políticos y sociales, como por ejemplo el que hemos rápidamente comparado de *Asterix y el Cementerio Nuclear*, sirven a dicho propósito.

## 2.4.2. Rapto en París y Dossier G.A.R.I.

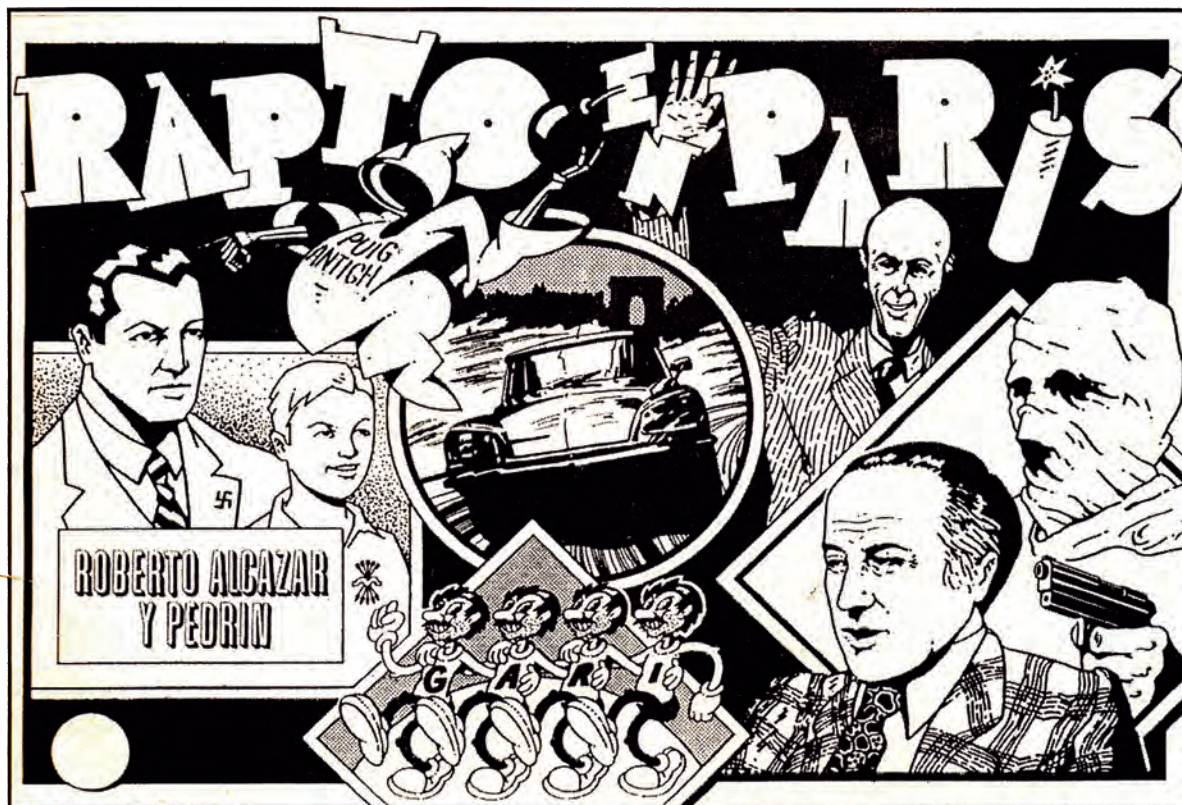


Fig. 185. (G.A.R.I., 2001)

Los cómics “Rapto en París” (G.A.R.I., 2001) y “Dossier G.A.R.I.” (d’Entraide, 1975) son dos cómics anónimos realizados por algún o algunos/as integrantes de los G.A.R.I. (Grupos de Acción Revolucionaria Internacionalista) organización revolucionaria que desarrolló sus acciones en el estado español y el francés entre 1974 y 1975. Surgió a partir de la desintegración del Movimiento Ibérico de Liberación (M.I.L.) y como consecuencia también del asesinato de Salvador Puig Antich, miembro del mencionado grupo.<sup>186</sup>

Los dos cómics son apropiaciones políticas de personajes conocidos en la historia del cómic a nivel internacional.

En “Rapto en París” los/las autores/as intervienen modificando los textos de los *bocadillos* de distintas páginas y viñetas cogidas al azar de cómics de “Roberto Alcázar y Pedrín”, la conocida técnica del *détournement*, popularizada por los situacionistas (Genty, 2004).

En el cómic “Dossier G.A.R.I.” la apropiación consiste en redibujar personajes bien conocidos de la historia del cómic como son el perro Snoopy (protagonista de la obra) o Charlie Brown, también Asterix y Obélix, o Lucky Luke, los hermanos Dalton, o el perro Ran Tan Plan, así como Gaston Lagaffe o hasta personajes como el Zorro y también el propio Roberto Alcázar. Este *détournement* (Debord & Wolman, 2005) se inscribe también en la tradición contestataria propia de los situacionistas pero también podemos es-

186 Salvador Puig Antich fue asesinado al garrote vil por el régimen franquista, una ejecución que, según los autores del cómic, fue un acto vengativo por el asesinato de Carrero Blanco a manos de la E.T.A :“(…) il fallait au pouvoir une vengeance. Ce fut l’exécution de Salvador Puig, (...)” .Traducción del original: “El poder necesitaba una venganza. Fue la ejecución de Salvador Puig”. (G.A.R.I., Rapto en París, 1974, pág. 10)



tablecer una clara relación entre este cómic y los que tres años antes les costaron a los integrantes del colectivo *Air Pirates Funnies* de Estados Unidos, 1,2 Millones de Dólares en indemnizaciones a la multinacional Disney, por apropiación indebida de los entrañables personajes de Mickey y sus amigos. (Haig, Harbury, & Lippincott, 1988, 45'50''- 49').

Por su parte, la técnica de cambiar el texto de los bocadillos, utilizada en el cómic "Rapto en París" será la misma que empezarán a utilizar una década más tarde colectivos ecologistas alemanes versionando con evidentes fines políticos los internacionales cómics de Astérix y Obélix.<sup>187</sup> Una versión de los cuales fue traducida en los años ochenta al castellano por algunos colectivos ecologistas vascos y catalanes entre los que destaca el del Colectivo ecologista BRISA (Brisa, 1981). Y también fue versionada esta primera versión a su vez por Ecologistas en Acción, en 2010 (EcologistasEnAcción, 2010).

El cómic "Rapto en París" empieza por tanto en una comisaria de París donde Roberto Alcázar y Pedrín, policías franquistas españoles, toman contacto con el comisario francés Ottavioli. De esta manera, los autores del cómic denuncian las relaciones entre el régimen fascista español y el gobierno francés.

En la versión original francesa, de 1974, en esta primera página del cómic, los autores explican brevemente la elección de los personajes de los cómics de Roberto Alcázar y Pedrín, una aclaración que no se precisa en la versión editada por la editorial Muturreko Burutazioak, que seguidamente analizaremos con más detalle. "Los personajes están sacados de un cómic del más puro estilo reaccionario, difundido en España desde los años 50 hasta nuestros días. Son muy indicados para simbolizar, entre otras cosas, la colaboración entre policías españoles y franceses." (G.A.R.I., Rapto en París, 1974, pág. 4)

En la viñeta número once de la tercera página de la publicación, que es la primera del cómic, vemos un grupo de revolucionarios que está integrado por al menos cinco personas y, entre ellos, se encuentra el perro Snoopy. Los bocadillos dicen:

Para salvar del garrote a Oriol Solé Sugranyes y a José Luis Pons Llobet no podemos contar con la camarilla democrática humanista de izquierdas (...) Ni con los izquierdistas y sus manis. Ni con los intelectuales y sus manifiestos de mala conciencia. Ni con los puros, duros y verdaderos revolucionarios radicales de panfleto.  
(G.A.R.I., 2001, pág. 3. Viñeta 11).

En la viñeta siguiente, el perro Snoopy, interviene: ¡Pasemos a la acción!" (G.A.R.I., 2001, pág. 3. Viñeta 12).

El conocido perro será el protagonista también del cómic *Dossier G.A.R.I.* como veremos.

En la versión española, las páginas de cómic se intercalan con páginas en las que sólo hay texto y algún dibujo o ilustración, un texto que narra la cronología de los hechos políticos más relevantes de los años 1974 y 1975 en relación con los G.A.R.I.

187 (Asse & Uper-Asse, 1980) (Klar & Trueb, 1974) (Raub & Druck, 1980) (Raub & Druck, 1981)



Roberto Alcázar y Pedrín llegan a París, enviados por Madrid, para proteger los bienes y a los representantes del Régimen de las posibles represalias del fantasma de Puig Antich.

Fig. 186. (G.A.R.I., 2001, pág. 3. v. 1 y 2)



Fig. 187. (G.A.R.I., 2001, pág. 3. v. 5-7)

**Sin embargo, en las tinieblas de la anarquía... los abyectos enemigos del orden y de la paz, de Dios y de todo ultimán los detalles de un siniestro y maquiavélico complot.**

Aun cuando en la versión original francesa también hay páginas de sólo texto y páginas de sólo cómic, en cuyas diferencias respectivas nos detendremos más adelante, remarcaremos las diferencias entre la primera página de texto relativo a los G.A.R.I. que hay en la publicación, en su edición española y en su edición francesa.

En la edición francesa, no hay el afán cronológico que tuvieron los editores vascos, sino que sus autores, los mismos G.A.R.I., utilizaron estas páginas de sólo texto (y alguna que otra imagen) para publicar sus comunicados y reflexiones.

En la sexta página de la edición original (G.A.R.I., 1974) aparece el dibujo que en la versión española se reproduce, de mayores dimensiones, esta vez en la página cuarta, en la que un personaje sentado en un sofá, apoyando sus pies en dos libros de Engels y Marx afirma que "La radicalidad será proletaria o no será". Este dibujo y este texto tienen un sentido claro en la

Fig. 188. (G.A.R.I., 2001, pág. 3. v. 10)

edición francesa donde, después de una desarrollada reflexión, los G.A.R.I., critican los llamados revolucionarios de salón.<sup>188</sup> En la versión española este dibujo está sacado de contexto y encajado entre la sucesión de datos cronológicos y pensamos que pierde parte de su potencia original.

#### 15 de enero de 1974

En Ivry (región parisina) dos militantes de los GARI, en compañía de otros dos compañeros fueron arrestados con armas y documentos falsos, cuando acababan de expropiar un coche: R. y C., puestos en libertad provisional pocos días después, serán arrestados de nuevo y acusados de acciones de los GARI.

#### 2 de marzo de 1974

Salvador Puig Antich es ejecutado por el gobierno español a garrote vil.

#### 22 de marzo de 1974

22 miembros de grupos autónomos arrestados en Barcelona. En Francia, se sucedieron diversas acciones reivindicadas por los GAI:

- la voladura del puente de Parlamantia en Bidart, donde la carretera nacional 10 atraviesa las líneas férreas París- Irún.
- la voladura de la línea férrea Perpiñan-Cerbera-Barcelona cerca de Elne.
- la voladura del puente de Berduquet a 3 kilómetros de Aiz-les-Thermes, sobre la nacional n2 en dirección a Andorra y España (colocando señales indicando "carretera minada", obstruyendo de ese modo el paso de los vehículos.
- voladura contra el puente de Boulou cerca del Perthus.

## CRONOLOGÍA DE LOS HECHOS DE LOS GARI

#### 7 de abril de 1974

En Barcelona, tres militantes fueron arrestados por la policía en la Estación de Francia, acusándoles de pertenecer a la OLLA; cinco militantes más de ese grupo son buscados por la policía española.

#### 3 de mayo de 1974

Angel Baltasar Suarez, director del Banco de Bilbao en París es raptado por los GARI

#### 7 de Mayo de 1974

Primer comunicado de los GARI enviado a la agencia AFP reclamando:

- a) la publicación en la prensa española de los comunicados del movimiento revolucionario
- b) la libertad de Santiago Soler Amigó, militante del MIL gravemente enfermo
- c) la publicación del acta de acusación contra los militantes del FRAE, arrestados en mayo de 1973, y a los cuales se les podría pedir pena de muerte
- d) la libertad condicional de todos los prisioneros políticos que hubiesen cumplido  $\frac{3}{4}$  partes de la condena.



Fig. 189. (G.A.R.I., 2001, pág. 4)



Fig. 190. (G.A.R.I., 2001, pág. 5. v. 2-4)

La página cinco de la versión española escenifica el secuestro de Baltasar Suarez y empieza así: "El viernes 3 de Mayo, mientras que Baltasar Suárez, director del Banco de

188 "Bien sûr, le cul dans leur fauteuil, en sociologue ou en historien, le tract à la main, ceux qui jugent, affirment qu'ils n'ont pas les mêmes conceptions ou les mêmes méthodes, bien qu'ils veuillent parvenir à de vages "même buts"... Quels "même buts"? La révolution? Quelle révolution? Celle dont on rêve perpétuellement?". Traducción del original: "Seguros, con el culo en el sofá, sociólogo o historiador, folleto en mano, aquellos que juzgan, afirman que no tienen las mismas concepciones o los mismos métodos, aun cuando quieren llegar a vagos "mismos objetivos"... ¿Pero qué "mismos objetivos"? ¿La revolución? ¿Qué revolución? ¿La que se sueña perpetuamente?" (G.A.R.I., Rapto en París, 1974, pág. 6)

Bilbao en París, salía de su domicilio para ir a asumir sus funciones diarias en la miseria cotidiana organizada..." (G.A.R.I., Rapto en París, 2001, pág. 5).

El personaje que representa dicho director, se pregunta para sí mismo: "¡No es posible! ¿Por quién me has tomado? Yo nunca hice política. ¡Yo NO soy un político!" (G.A.R.I., Rapto en París, 2001, pág. 5).

En la página seis, sin cómic otra vez, encontramos un comunicado de los GARI, del que rescatamos los siguientes párrafos:

Nuestra acción se inscribe en un programa de desarrollo de una lucha revolucionaria continua, superando toda consideración de tipo nacionalista, contra toda forma de opresión y de explotación.

Estamos convencidos de que, frente al terrorismo del poder, una de las formas de lucha de las más eficaces es la acción directa revolucionaria, y nosotros, expresamos nuestra firme decisión de desarrollar nuestra lucha para la liberación de España, de Europa y del mundo.

GARI, Barcelona, 7 de Mayo de 1974.

(G.A.R.I., Rapto en París, 2001, pág. 6).

El cómic continúa:

Al día siguiente, el 8 de Mayo de 1974, otro Comunicado de los GARI reclamaba también la liberación de cuatro militantes del MIL: Oriol Solo Sugranyes, Jose Luis Pons Llobet, Francisco Javier Garriga Paituvi y Maria Angustias Mateos Fernandez. (G.A.R.I., Rapto en París, 2001, pág. 6).



Fig. 191. (G.A.R.I., 2001, pág. 7)

En la página ocho de la edición de Muturreko Burutazioak que es la página once en la original francesa, hay sólo texto, sin cómic, pero en el centro ilustra la página un dibujo de *Mr. Natural*, de R. Crumb, disponiéndose a encender una carga de dinamita.

La edición española no sigue fielmente la edición original. Si en la página once de la edición de 1975 se exponen los comunicados del 16 y del 30 de Julio, en la española hay un desajuste de fechas y comunicados, no por ello tergiversando u ocultando información importante, al contrario, la amplía, ya que muchos de los datos cronológicos se pueden corroborar en la posterior publicación titulada *Dossier G.A.R.I.* que veremos seguidamente.

En la edición española de "Rapto en París", por ejemplo, el comunicado del 16 de Julio empieza efectivamente en esta misma página (aunque es la página 8), pero a la

derecha, cuando en el original está a la izquierda, y continúa en la página 11 después de intercalar la página 10 del cómic intervenido. Esta elección formal, en la edición española, donde se suceden primero una página de cómic y después una de texto, no se presenta de igual manera en la edición original francesa. En la edición de 1975 el texto acompaña y completa la información y los hechos narrados en las viñetas. La editorial vasca, en cambio, siguiendo el esquema antes mencionado, no une las dos formas de expresión, la del cómic intervenido y la del texto con imagen, sino que las separa de una forma bastante arbitraria, elección que no ayuda para una correcta comprensión de las intenciones de los/as autores/as al unir dichas formas de expresión. En la edición francesa, por otro lado, cabe destacar que hay muchas más páginas seguidas de texto.

Bellegarde. Interrogados sobre el paradero de Suarez sus resultados fueron nulos. Encarcelados por posesión de documentación falsa y después puestos en libertad.

#### ‘Noche de 21 al 22 de mayo

Los locales del periódico l’Est Republicain fueron incendiados: el comando Puig Antich reivindicó la acción.

#### 22 de mayo

Baltasar Suarez puesto en libertad en París. Dos militantes anarquistas fueron arrestados en París, otros siete en distintas provincias, tres más en Avignon, dos en Tolouse y dos más en Peyrac-Minervois. Interrogados sobre el rapto de Suarez, finalmente son acusados de encubrimiento (a los siete últimos se les había incautado una suma cercana los tres millones de francos, que el Banco de Bilbao acabará por reconocer que se trata del dinero del rescate del banquero). Todos quedarán en libertad provisional.

#### 29 de mayo

Dos personas son arrestadas en París, acusadas de prestar el piso para el secuestro de Suarez; serán puestos en libertad el 30 de Agosto por falta de pruebas.

#### A principios de Julio:

El juez Alain Bernard, encargado de la instrucción del caso Suarez, al haber enviado exhortos a la policía española, unos treinta militantes anarquistas son detenidos en Barcelona y en otras localidades. Ocho quedan detenidos, y 4 son acusados... de reconstrucción de la CNT.



#### COMUNICADO

Una vez más, el gobierno español, confiado en un pseudodesmantelamiento de los grupos autónomos en el estado español y francés ha creído poder ignorar nuestras advertencias.

En todas las intervenciones que se reivindican hoy, 15 de Julio de 1974, los GARI confirman su existencia y su determinación de continuar su ofensiva bajo todas las formas que crea necesarias y dónde lo juzgue oportuno.

Exigimos del gobierno español que la totalidad de las exigencias formuladas durante el secuestro del banquero Suárez sean satisfechas: liberación de los compañeros presos y puesta en libertad condicional de los presos que hayan cumplido las  $\frac{3}{4}$  partes de la condena.

No dejaremos al gobierno español continuar asesinando impunemente en el interior y en el exterior de sus fronteras, ni meter en la cárcel a nuestros compañeros y dejarlos morir lentamente.

Denunciamos el peligro que representa el régimen español tanto en el interior como en el marco europeo. Esto no quiere decir que limitemos nuestro combate a la lucha contra el franquismo, los coroneles griegos, los gene-

Fig. 192. (G.A.R.I., 2001, pág. 8)

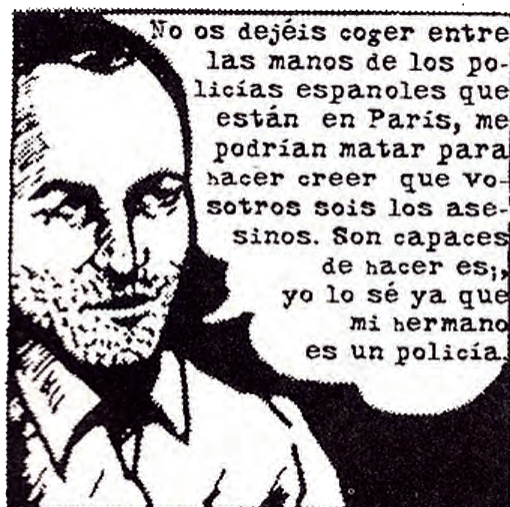


Fig. 193. (G.A.R.I., 2001, pág. 9)

La página nueve de la edición española está compuesta por tres bandas horizontales de viñetas. La primera banda ilustra los sueños de los distintos personajes que componen el cómic. Pedrín sueña con el amenazante fantasma de Salvador Puig Antich, Roberto Alcázar con que está pegando a “algún maldito anarquista” y los del GARI sueñan con poner más explosivos. Jocosa viñeta en la segunda banda en la que se puede ver a Roberto Alcázar practicando sexo con Pedrín, al que le dice que “Qué haría yo sin ti, mi buen Pedrín.”<sup>189</sup> Nótese en este punto los prejuicios homófobos de los cuales no logran escapar los G.A.R.I. El hecho

189 En castellano en el original. Además de coincidir en ser en las dos ediciones, la novena página.

de que este grupo estuviera mayoritariamente formado por hombres y no por mujeres, justifica este tipo de chistes fáciles y banales en esencia machistas que no resisten un mínimo análisis feminista, ya que da a entender que es degradante ser homosexual o practicar sexo anal.

En la viñeta número doce de esta página nueve vemos como los G.A.R.I. liberan al director del Banco de Bilbao en un banco de un parque público de Vincennes.

Termina esta página con una viñeta en la que un comisario de policía, después de escuchar de un compañero de trabajo que los secuestradores han soltado a Suarez, grita: "¡De acuerdo... la caza de brujas está abierta!" (G.A.R.I., *Rapto en París*, 2001, pág. 9).

En la página diez continúa la cronología, que en la edición española narrará los acontecimientos de los días 12, 15, 16, 17 y el relato de los sucesos del 20 de julio, cuya continuación se sucede en la página 12 donde la cronología llegará hasta el día 7 de Agosto. Dicha narración cronológica de los hechos acontecidos seguirá página sí, página no, intercalándose con el cómic, para finalizar narrando lo hechos del día 27 de Abril de 1975.



Fig. 194. (G.A.R.I., 2001, pág. 13. v. 7 y 8)

Los acontecimientos del día 16 de julio son narrados en forma de cómic en la página quince, que es, además, la última página de cómic en la versión española. El comunicado surgido a raíz de estos acontecimientos lo encontramos en la página once de la edición francesa. Pero en la española continúa el afán cronologista además de una repetición de los hechos que no sirve a ningún fin narrativo, aparte del reiterativo. En la página diez de la edición española se encuentra escrito con sólo texto lo que está en forma de cómic en la página quince de la edición original<sup>190</sup>. La siguiente viñeta de esta página cuenta lo sucedido el 28 de julio y, otra vez en la edición española, se repite en la página doce la misma información.

Efectivamente, este es otro ejemplo de la que juzgamos como una errónea estructuración entre los apartados conformados sólo con texto (con alguna imagen eventual)

190 "16 de Julio: Una explosión destruye algunos vehículos del Tour de Francia en Saint-Larry, trece autobuses de peregrinos incendiados; estas acciones fueron reivindicadas por los GARI, que recuerdan sus exigencias. (...)" (G.A.R.I., *Rapto en París*, 2001, pág. 10)

y los apartados de cómic. Esta unión no genera ningún problema y funciona de forma armoniosa en la edición original, aunque ésta incluye, al final de la misma, un total de diez páginas seguidas de texto solamente que hacen densa su lectura después de las páginas de cómic.

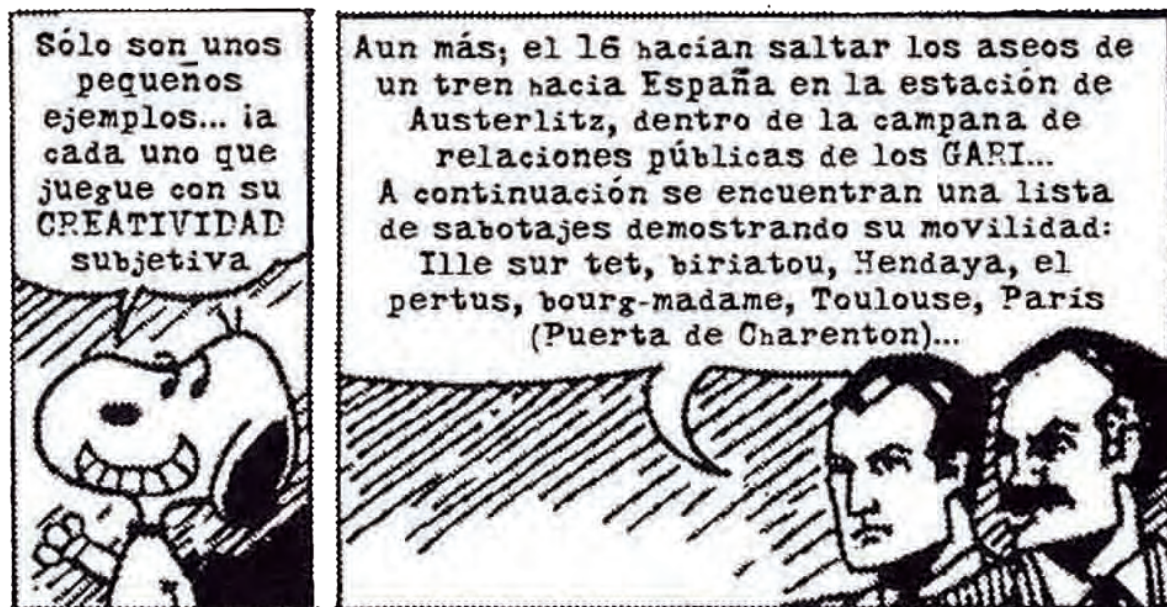


Fig. 195. (G.A.R.I., 2001, pág. 15. v. 1 y 2)



Fig. 196. (G.A.R.I., 2001, pág. 15. v. 3 y 4)

La edición de Muturreko Burutazioak está maquetada de manera que páginas abarrotadas de texto van seguidas de páginas de cómic. El texto es una descripción escueta de los acontecimientos que organiza y separa la información de forma cronológica. Esta decisión editorial, copiada del posterior cómic de los/as mismos/as autores/as *Dossier G.A.R.I.* conlleva evidentes errores narrativos al repetir la información presentándola dos veces de un mismo modo descriptivo. Esta decisión es únicamente justificable por los veintiséis años de diferencia que separan una edición de la otra.

El uso sistemático de la cronología tiene su razón de ser ya que las extensas reflexiones que los G.A.R.I. publicaron en su momento en la versión original de *Rapto en París*

tenían sentido de ser en 1975 y, para el descontextualizado público de al menos una generación posterior a quien va destinada la edición española de 2001, la descripción cronológica detallada sirve al objetivo de la editorial al publicar este cómic, que no es otro que dar a conocer los actos de los G.A.R.I.

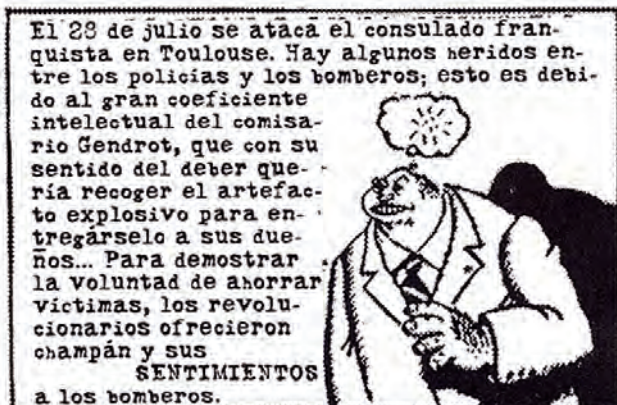


Fig. 197. (G.A.R.I., 2001, pág. 15. v. 5)

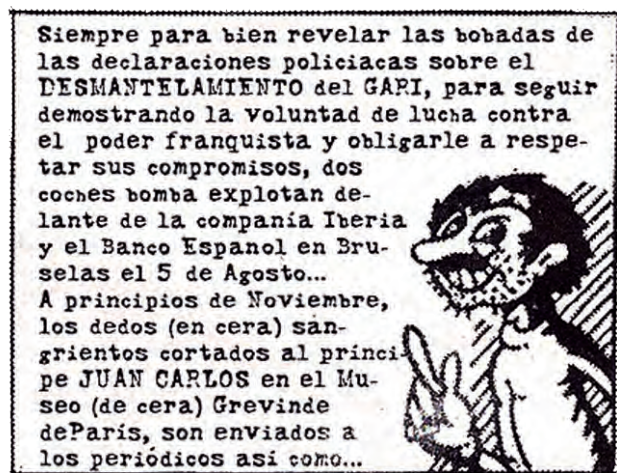


Fig. 198. (G.A.R.I., 2001, pág. 15. v. 6 y 7)

En "Dossier G.A.R.I." (d'Entraide, 1975) los y las autores/as se apropiaron también de personajes de cómic conocidos mundialmente, pero esta vez de una forma diferente a la que utilizaron en "Rapto en París".

Este cómic, en su edición original, pues no sabemos de la existencia de una versión española, a diferencia del anterior *Rapto en París*, sí hay por parte de sus autores/as, un afán cronológico. La cronología que la editorial Mutturko Burutazoiak incluye en su edición de *Rapto en París* coincide casi enteramente con la presentada en *Dossier G.A.R.I.* En cambio, esta descripción cronológica se encuentra en la primera y en la última página de la publicación. El personaje de Snoopy, es el protagonista del cómic, también hay otros actores como Asterix y Obelix, entre otros, que representan miembros de los G.A.R.I.

Por otro lado, a nivel formal hay evidentes marcas de falta de profesionalidad, que, de hecho, está reivindicada por la tendencia estética que utilizan los/as autores/as<sup>191</sup>.

Repetidas veces, el texto en castellano superpuesto al original francés deja entrever la letra original.

Nuestro análisis terminará donde lo hace el cómic intervenido. Tanto en la versión francesa, como en la versión española tienen al final de la obra un conjunto de páginas de sólo texto. La versión francesa tiene un número mayor de páginas. La española, para contextualizar al lector/a del siglo XXI, utiliza la estrategia de inserir una cronología entre las páginas del cómic cuestión que dificulta su comprensión. En todo caso, esta cronología está tomada de la obra "Dossier G.A.R.I.", posterior cómic intervenido de los Grupos Autónomos Revolucionarios Internacionalistas.

191 Consúltense las siguientes referencias: (Genty, 2004) (Internacional situacionista : textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969). Volumen 1, La realización del arte : Internationale Situationniste nº 1-6., 2001) (Panfletos y escritos de la Internacional Situacionista, 1976) (V.V.A.A., La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo, 1977)



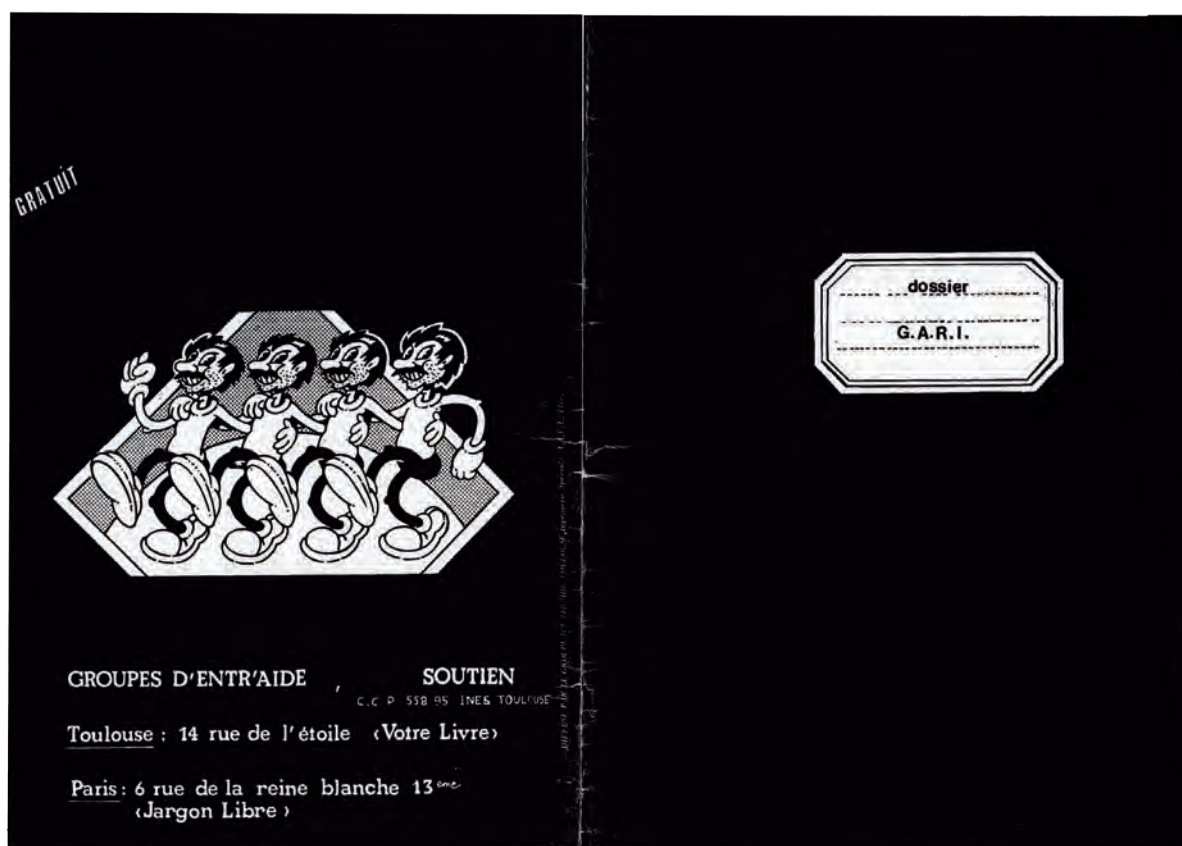


Fig. 199 (d'Entraide, 1975)

Si en 1975 este cómic se podía conseguir en Toulouse en el número 14 Rue de l'étoile, editorial "Votre Livre" y en París en el número 6 rue de la reine blanche en el trigésimo distrito, editorial "Jargon Libre", como bien se especifica en la contraportada y, como también está perfectamente indicado, su distribución era de carácter gratuito, actualmente, se puede consultar físicamente por ejemplo en el *Centre International de recherches sur l'anarchisme de Lausanne* (Suiza) así como conseguirlo por internet.<sup>192</sup>

El cómic empieza con su protagonista Snoopy, quien, como miembro de los G.A.R.I., explica que los luchadores antifascistas no han podido hacer nada para detener la muerte de Salvador Puig-Antich, asesinado a garrote vil por el franquismo, criticando además que "la fuerza de inercia de la izquierda no hace más que ratificar éste asesinato". Además, afirma que hay dos "camaradas" encarcelados sobre los que pesa la posible condena a la pena capital<sup>193</sup>, por lo que el perro, sentado en su casa, se pone a escribir en su máquina un "llamamiento de solidaridad activa en vista de una respuesta contra la progresión de la represión en España". (d'Entraide, 1975, pág.3. v.8).

192 Consultado en línea el 31 de mayo de 2017 en [https://infokiosques.net/IMG/pdf/Dossier\\_GARI.pdf](https://infokiosques.net/IMG/pdf/Dossier_GARI.pdf)

193 Se refiere a unos miembros del F.R.A.P (Frente Revolucionario Antifascista y Patriota) detenidos el Primero de Mayo de 1973. Consultado en la relación de hechos cronológicos incluidos en la parte trasera de la portada y la contraportada de la presente obra. (d'Entr'aide, 1975)

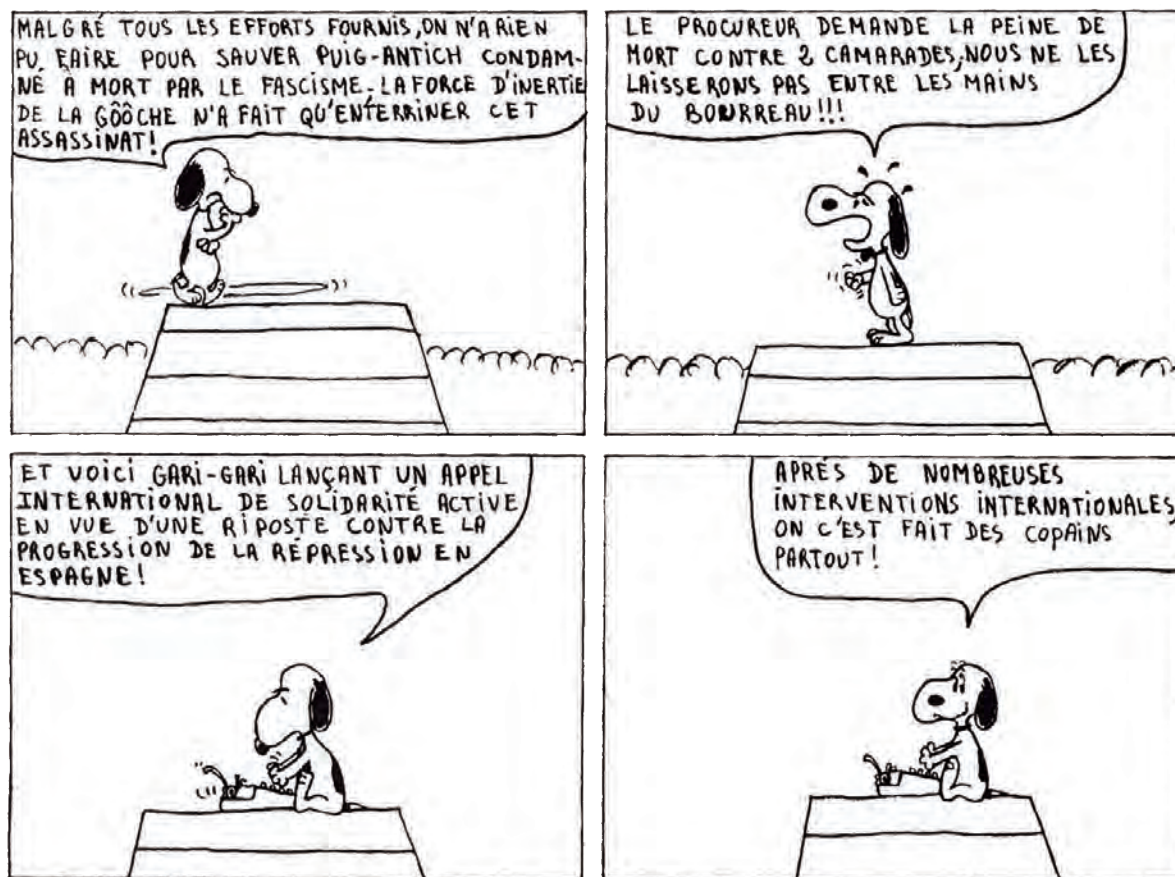


Fig. 200. (d'Entraide, 1975, pág. 3. v. 6-9)

Dicho llamamiento congrega diversos anarquistas que se organizan para realizar una serie de acciones.

Las noticias no tardan en llegar y cuando el perro Snoopy oye el repartidor del periódico corre a por él.

Éste lee que "tres individuos encapuchados irrumpen en una sucursal del banco "Curtois" de Montesquieu-Volvestre y se apoderan de la caja."<sup>194</sup>

En la página siguiente se hace mención entre otras cosas al rapto de Baltasar Suarez, que dio nombre al título anteriormente estudiado, e incluye las demandas de los G.A.R.I. que funcionan como condición para liberar al director del banco de Bilbao.

La página sexta condensa también información relativa a las acciones de los grupos perpetradas en Bélgica e incluye un comunicado de los G.A.R.I. fechado del 21 de Mayo de 1974.

La historia continúa, y Snoopy dialoga al respecto con los eufemísticamente representantes de las "altas esferas teóricas" que son en realidad dos buitres, quienes celebran que "Santiago Soler y los militantes del F.R.A.P. no han estado condenados a muerte". Y proponen la "Táctica de tierra quemada". (d'Entraide, 1975, pág. 7. v.4-9).

194 Traducción del original "...Trois individus masqués Font irruption dans une succursale de la banque "Curtois" de Montesquieu—Volvestre (31) et s'emparent de la caisse...". (d'Entr'aide, 1975).



Fig. 201. (d'Entraide, 1975, pág. 5. v. 1-2)



Fig. 202. (d'Entraide, 1975, pág. 6. v. 1-2)



Fig. 203. (d'Entraide, 1975, pág. 6. v. 3 y 4)

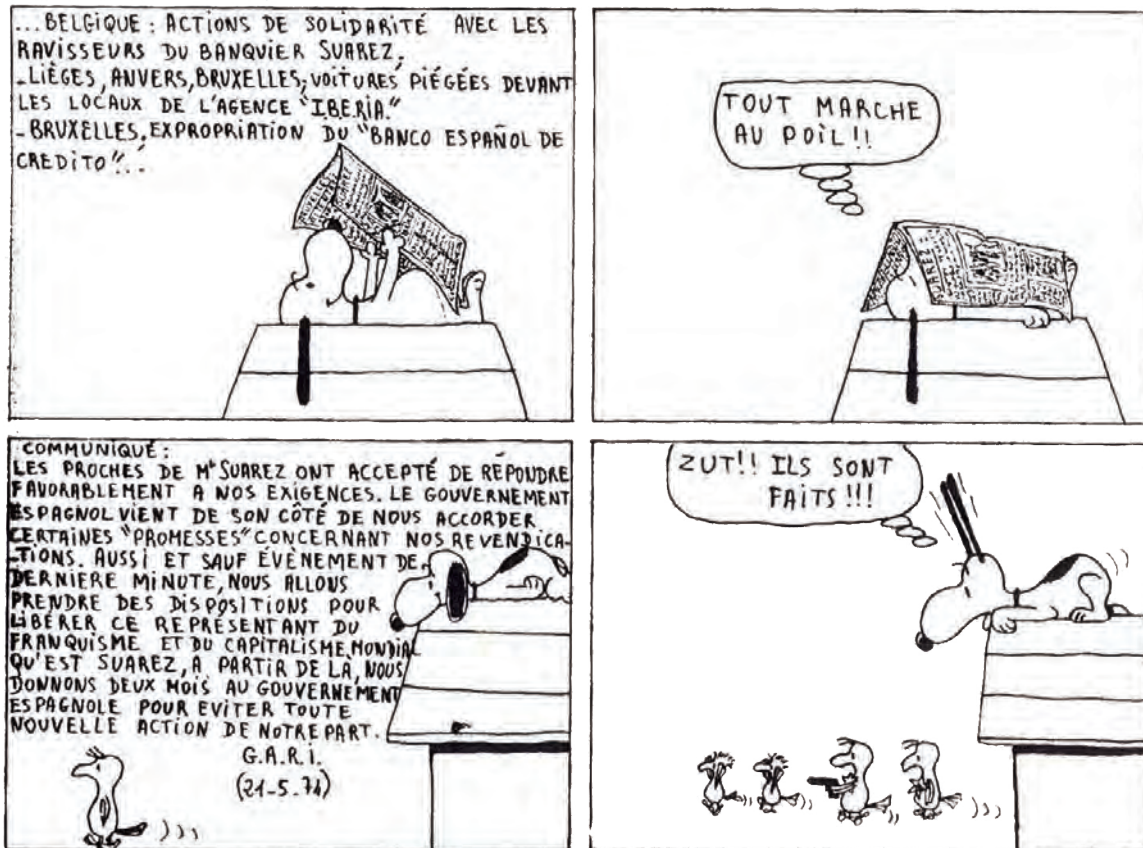


Fig. 204. (d'Entraide, 1975, pág. 6. v. 5-8)

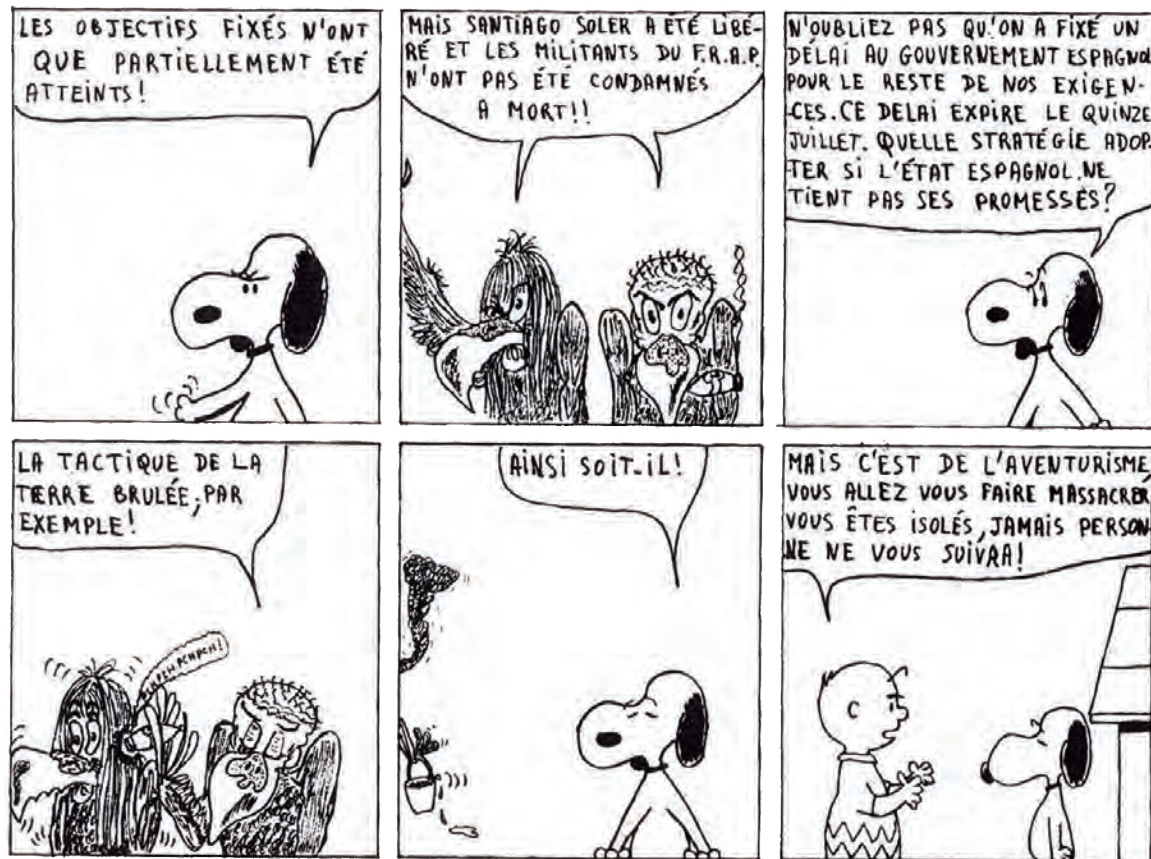


Fig. 205. (d'Entraide, 1975, pág. 7. v. 4-9)

Si bien el perro protagonista acepta la propuesta de los buitres, el joven Charlie Brown entra en escena para hacer comprender que seguir dicha táctica los llevaría a ser masacrados, porque jamás nadie los seguiría.

El cómic narra cómo para financiarse los G.A.R.I. realizan atracos a bancos.<sup>195</sup>

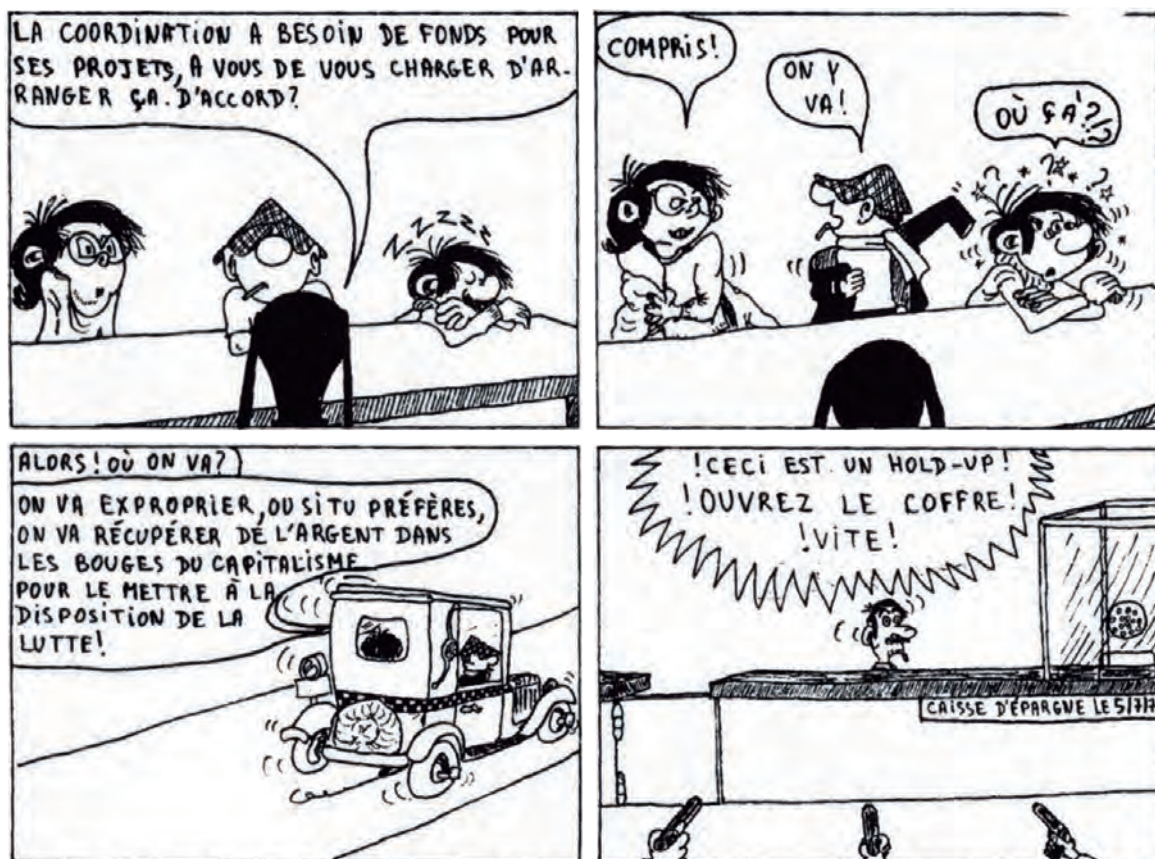


Fig. 206. (d'Entraide, 1975, pág. 8. v. 1-4)

Con el dinero obtenido, los grupos realizan una serie de atentados coordinados que en las viñetas no se especifican con detalle, pero sí referencian la fecha, el 15 de julio, para que el lector busque en la cronología detallada de las acciones del grupo –en la parte trasera de la portada de la publicación–, qué pasó ese día de julio<sup>196</sup>.

Las acciones llevadas a cabo por los G.A.R.I., perpetradas con el fin de recordar sus exigencias, fueron el día siguiente, 16 de Julio. Una explosión destruyó vehículos del Tour de Francia, en Saint Lary (Altos Pirineos), y unos grandes árboles fueron cortados de manera que se quedaron atravesados en la carretera entre Barèges y le col du Tourmalet.

195 “¡Vamos a expropiar, o, si lo prefieres, a recuperar el dinero de las pocilgas del capitalismo para ponerlo a disposición de la lucha!” Traducción del original: “On va expropriar, ou si tu préfères, on va récupérer de l’argent dans les bouges du capitalisme pour le mettre à la disposition de la lutte!”. (d'Entraide, 1975, pág. 8. v.3).

196 “El día 15 de julio de 1974 hubo dos atentados en Andorra contra la vicaría episcopal y la caja de ahorros española. En París, hubo una explosión en los aseos del tren París-Madrid-Irún, en la estación de Austerlitz. Hubo numerosas explosiones en diversas líneas de alta tensión que unían Francia y España, en Isle sur tête, Brialou”. Traducción del original: “15 Juillet: attentats à Andorre la Veille contra la Viguerie épiscopale et la caisse d’épargne espagnole. À Paris, explosion à la gare d’Austerlitz dans les toilettes du train Paris-Madrid-Irun. Plusieurs lignes à haute tension reliant la France et l’Espagne sont plastiqués (Isle sur Têt, Brialou.)”. (d'Entr’aide, 1975, pág. 2)

También, en Lourdes, trece coches de peregrinos fueron incendiados. Estas acciones no están representadas en viñetas en el cómic "Dossier G.A.R.I.", aunque sí lo están, en cambio, en el cómic "Rapto en París."

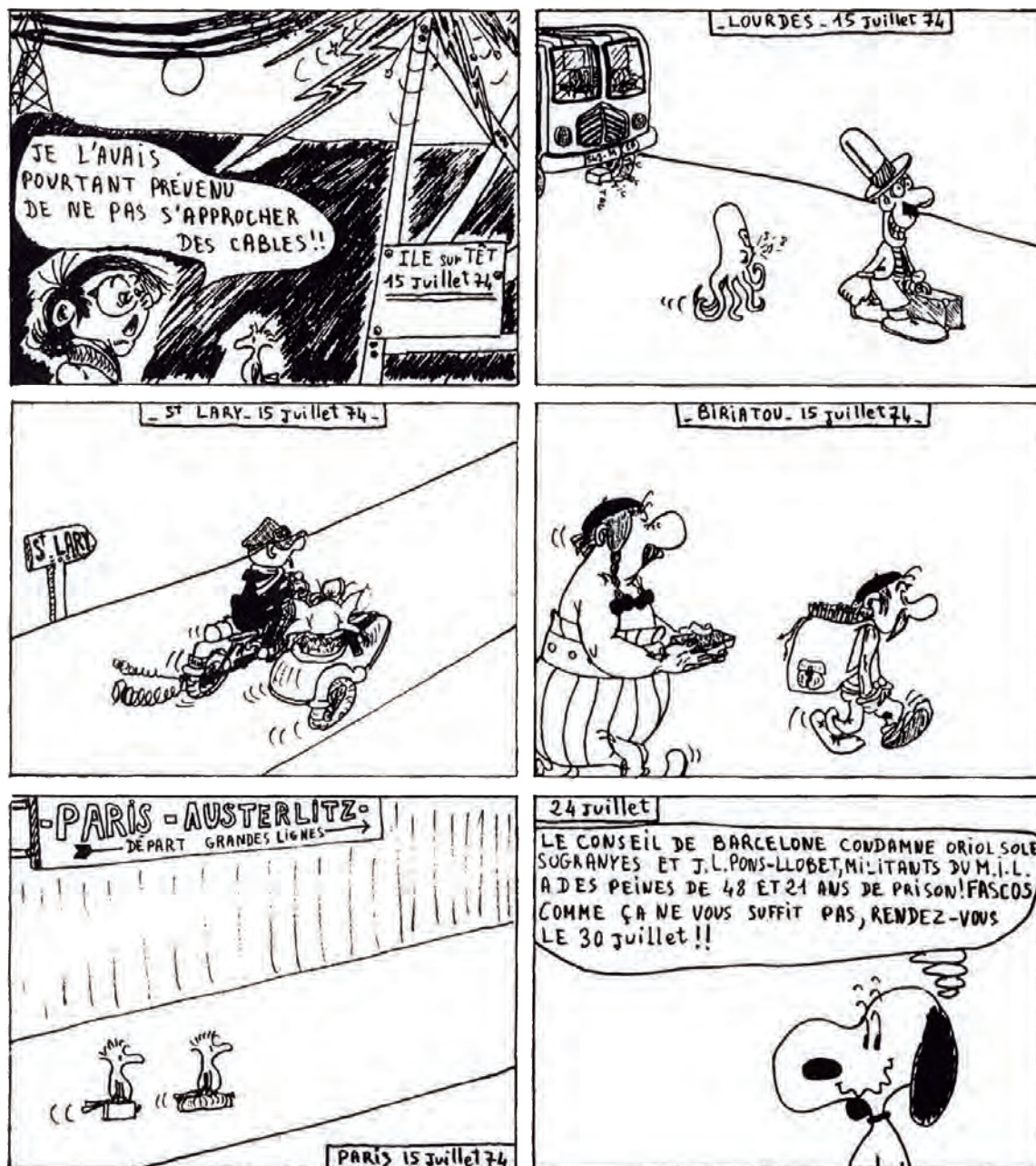


Fig. 207. (d'Entraide, 1975, pág. 9. v. 5-10)

En el citado cómic no está representada, en cambio, la acción de un grupo llamado G.A.R.5. quienes llevaron a cabo en Madrid el 17 de Julio el secuestro de Juan Antonio Astarloa, hijo del director de una gran lechería, que fue liberado al día siguiente. En cambio, esta acción sí está recogida en la cronología de acciones con la que empieza el cómic "Dossier G.A.R.I." que también se ve a su vez reproducida en la cronología de la edición española de "Rapto en París".<sup>197</sup>

197 En (d'Entr'aide, 1975, pág. 2) : "À Madrid, Juan Antonio Astarloa, fils su directeur d'une grande

Hay una serie de acciones documentadas tanto en la cronología de la edición española de "Rapto en París" como en el cómic "Dossier G.A.R.I." que no se tratan en viñetas en ninguno de los dos cómics, y otros a los que sí se hace referencia, aunque de forma muy vaga y con ciertos errores cronológicos entre la fecha que se especifica en las cronologías, y la fecha que está escrita en la viñeta. Unos errores que cabe la posibilidad que sean intencionados, para finalidades expresivas de magnificencia de la eficacia y coordinación de los grupos, ya que, en el cómic, acciones que pasan en 3 o 4 días se condensan en uno solo. Quizás, sencillamente, las mencionadas discordancias entre las fechas obedecen al hecho de la poca importancia que tiene el día concreto en que se realiza una acción concreta, pues prepararla y llevarla a cabo, no es tarea, imaginamos, de un solo día.

En todo caso, el 25 de Julio, hay un atentado contra el Banco Popular de España en Nîmes, (d'Entr'aide, 1975, pág. 2) y (G.A.R.I., Rapto en París, 2001, pág. 12) pero no hay ninguna viñeta que haga mención al mencionado atentado en ninguno de los dos cómics.

La cronología de *Rapto en París* en la edición española, incluye las acciones que fueron incluidas en *Dossier G.A.R.I.* concernientes a los días 27-28 de Julio, la noche del 28 al 29 de Julio y día 29 de Julio.

En las acciones llevadas a cabo los días 27 y 28 de Julio, las cronologías española y francesa difieren mínimamente, la española afirma que "tres bombas contra el consulado de España en Toulouse, reivindicadas por los GARI; la tercera causa 12 heridos, entre los cuales hay bomberos y policías (un comisario que quiso jugar a héroe resultó gravemente herido)." (G.A.R.I., Rapto en París, 2001, pág. 12) En la relación cronológica detallada original incluida en *Dossier G.A.R.I.*, se habla solamente de la bomba que causó los heridos, y se especifica que son 3 bomberos y 6 policías, entre ellos, un comisario gravemente herido, sin entrar en apreciaciones respecto del porqué resultó gravemente herido que, por otra parte, en la versión española, ese "quiso jugar a héroe" no resulta demasiado esclarecedor.<sup>198</sup> En todo caso, en los cómics, este atentado solo se recoge jocosamente en las viñetas de la ilustración contigua de *Dossier G.A.R.I.* y tienen un error, intencionado o no, en la fecha, ya que la datan del 30 de Julio. Por otra parte, el 28 de Julio estalla una bomba en una consigna automática de la estación de Hendaya, reivindicada por los G.A.R.I., y especifican que "el jefe de la estación fue avisado por teléfono antes de la explosión".<sup>199</sup>

Encontramos otra discordancia en la fecha escrita en la viñeta número 5 de la página 10 del cómic *Dossier G.A.R.I.*, ya que se puede leer *día 30 de Julio*, y no día 28. En este caso son Asterix y Obelix quienes se encargan de poner la bomba en la mencionada consigna.

---

laiterie, es enlevé par le groupe GAR5; il est relaché le lendemain." En (G.A.R.I., Rapto en París, 2001, pág. 10): " En Madrid, es secuestrado el hijo del director de una gran fábrica; raptado por el grupo GAR-5 es dejado en libertad al día siguiente." Traducción del original.

198 Traducción del original. "27-28 Juillet: 1 bombe contre le consulat d'Espagne à Toulouse, revendiquées par les GARI; fait 12 blessés, dont 3 pompiers et 6 policiers; le commissaire sérieusement atteint. "(d'Entr'aide, 1975, pág. 2).

199 (d'Entr'aide, 1975, pág. 2): "28 Juillet: Bombe dans un casier de consigne automatique à la gare d'Hendaye, revendiqué par les GARI (le chef de gare avait été prévenu par téléphone)." Traducido por la editorial Muturreko Burutazioak e incluido en la versión española de Rapto en París, en la página 12.



Fig. 208. (d'Entraide, 1975, pág. 10. v. 6 y 8)



Fig. 209. (d'Entraide, 1975, pág. 10. v. 5)

fascista Ordine Nero (ya responsable de 8 muertos en el atentado de Brescia el 28 de mayo).

200 También hay otra referencia cronológica concerniente a Hendaya pero que data del 30 de Julio: "Falsa alerta de bomba en dos trenes provenientes de Hendaya, parados en Burdeos.". Traducción del original, del original: "30 Juillet: fausse alerte à la bombe sur deux trains venant d'Hendaye, arrêts à Bordeaux." (d'Entr'aide, 1975, pág. 24)

201 (G.A.R.I., *Rapto en París*, 2001, pág. 12) "5 de agosto. En Bruselas, explotan tres coches bomba; uno contra las oficinas de la compañía Iberia y, los otros dos, contra dos sucursales del Banco Español; son reivindicadas por los GARI."

En el cómic *Rapto en París* también se abordan estas acciones, pero con pequeñas variaciones y discordancias. Así, la acción que en la cronología sucede el 15 de Julio, son descritas especificando "día 16" en la viñeta cuarta de la página quince. En esta misma viñeta, se nombra "Hendaya" seguido de las acciones que sucedieron el mencionado día 15, y, como especifican los mismos autores en la cronología de sus acciones, la bomba de la consigna automática de Hendaya data del día 28.<sup>200</sup>

Por su parte, la acción del 28 de Julio en Toulouse, sí está bien especificada en la viñeta 5 de la página 15 de *Rapto en París*.

También encontramos tanto en *Dossier G.A.R.I.* como en *Rapto en París*, mención en viñetas de los sucesos ocurridos en Bruselas el 5 de Agosto<sup>201</sup> y dicha mención se intercala en el caso de *Dossier G.A.R.I.*, entre las viñetas que narran las acciones de Toulouse y Hendaya, sucedidas el 28 y 30 de Julio.

En el relato de las acciones del día 5 de Agosto, la edición española de *Rapto en París*, en el apartado cronológico escribe:

La prensa hace enseguida una amalgama con los coches bomba que explotaron el 3 de agosto en París contra los periódicos *L'Aurore*, *Minute*, y el Fondo Social Judío (reivindicados/desmentidos por el FPLP) y el atentado contra el tren Roma-Munich, el "italicus" del 4 de agosto (12 muertos), reivindicado por el grupo



(G.A.R.I., Rapto en París, 2001, pág. 12)

Y lo explica en viñetas de la siguiente manera:



Fig. 210. (G.A.R.I., Rapto en París, 2001, págs. 13. v. 2-4)



Fig. 211. (d'Entraide, 1975, pág. 10. v. 7)

En *Dossier G.A.R.I.* solo se menciona esta cuestión en la viñeta siete de la página diez<sup>202</sup>.

Las acciones realizadas la noche del 28 al 29 de Julio están referenciadas en las cuatro primeras viñetas de esta misma página 10 de *Dossier G.A.R.I.* y, otra vez, con un error que las data el 30 de Julio.<sup>203</sup> Sólo coincide una acción de forma correcta con la fecha, y es la perpetrada contra los barcos de recreo de Grande-Hotte, una acción que no deja, por otra parte, traza gráfica ninguna en el cómic "Rapto en París".<sup>204</sup>

Un dato que sí se representa en *Rapto en París* y no en *Dossier G.A.R.I.* es la detención, el 29 de Julio, de Pierre Roger, acusado de atraco, aunque se hace de manera casi críptica (Fig. 213) en la página once dedicada a la represión desencadenada a partir de las acciones de los G.A.R.I. En la edición española de *Rapto en París* no se cita el nombre de Pierre Roger y se limita a escribir la palabra "compañero". En la cronología original de *Dossier G.A.R.I.* sí se indica su nombre (d'Entraide, 1975, pág. 24).

202 Traducción del original: "Bruselas = Cuatro atentado en una noche. Un consejo extraordinario se ha reunido esta mañana en el palacio... Numerosas alertas de bomba..."

203 "Noche del 28 al 29 de Julio. En París, dos autobuses de la SEAFEP (SEA Francia-España-Portugal) quedan deteriorados en la estación de la compañía. Una tercera carga de dinamita fue descebada. Dos coche-bomba explotan en los puestos fronterizos de Perthus y Bourg-Madame. Estas tres acciones fueron reivindicadas por los GARI." (G.A.R.I., Rapto en París, 2001, pág. 12)

204 "30 de Julio. Dos barcos de recreo son volados en el puerto de Grande-Hotte; estos actos son reivindicados por los GARI." (G.A.R.I., Rapto en París, 2001, pág. 12)

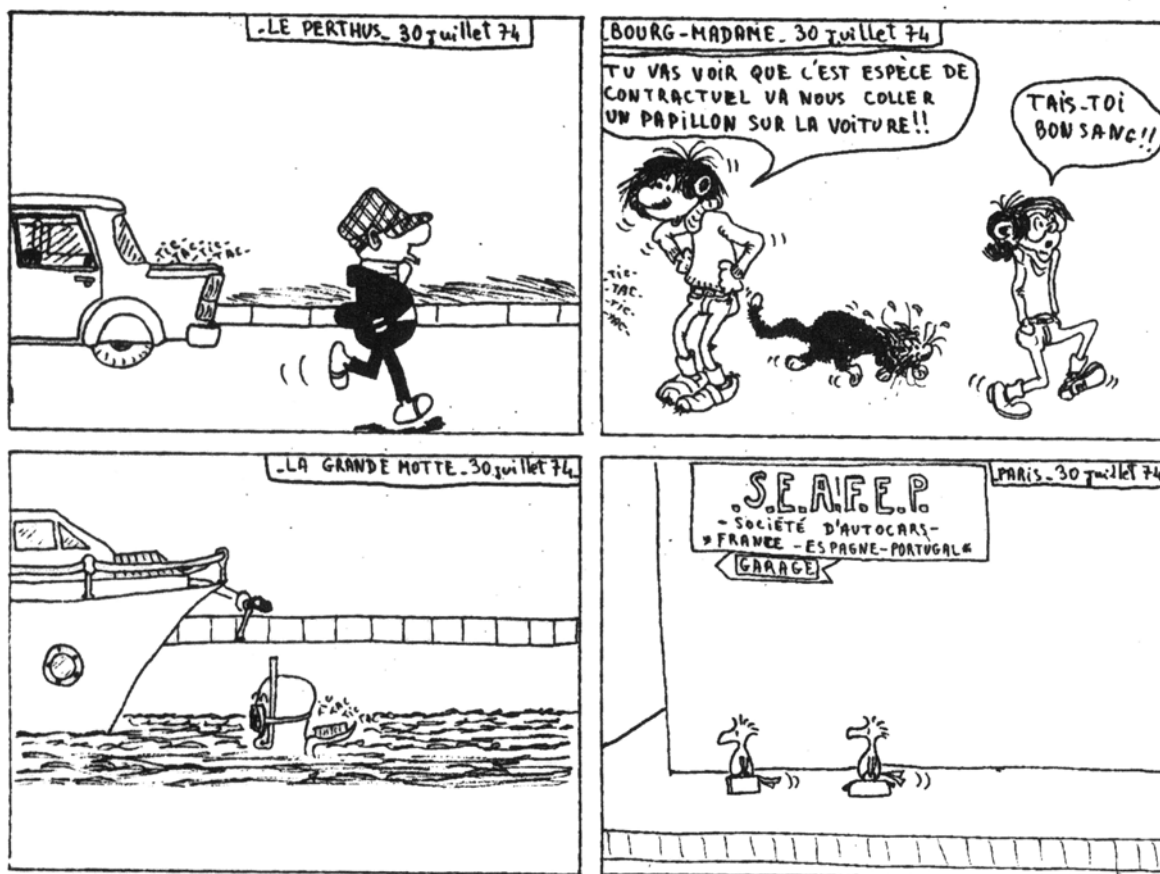


Fig. 212. (d'Entraide, 1975, pág. 10. v. 1-4)

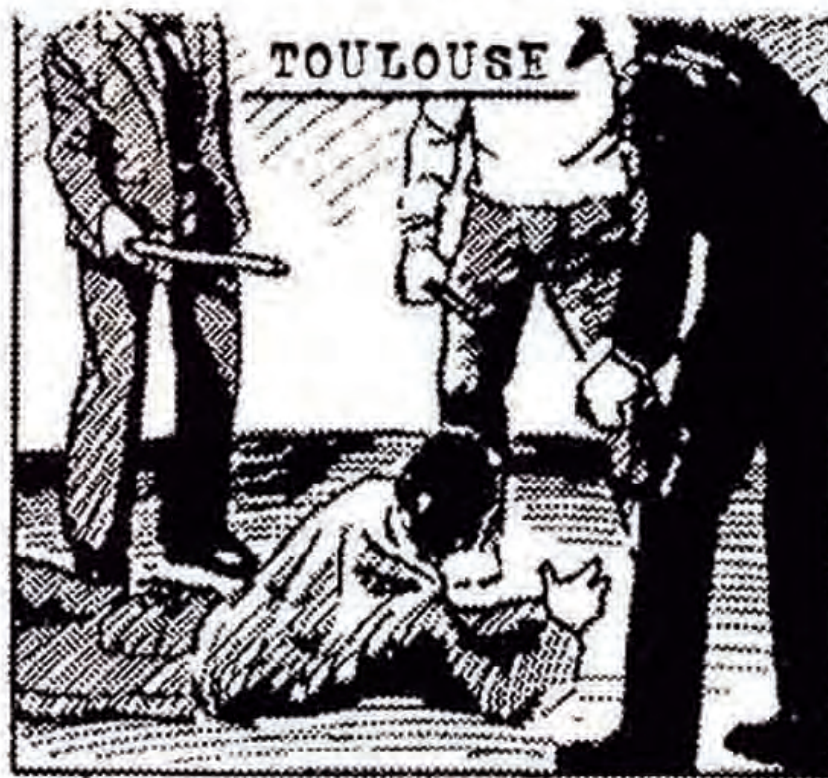


Fig. 213. (G.A.R.I., Rapto en París, 2001, pág. 11. v. 3)

En la viñeta a página completa de la página número once de *Dossier G.A.R.I.* se narra el Congreso de los G.A.R.I. que "no tiene por objetivo reorganizar los G.A.R.I., sino suprimir la sigla. (d'Entr'aide, 1975, pág. 12)



Fig. 214. (d'Entr'aide, 1975, pág. 11)

En este momento del cómic hay reproducidas unas palabras que encontramos también en la versión española de “Rapto en París”, con importantes diferencias formales. (Fig. 215) y (Fig. 216).



Fig. 215 (d'Entr'aide, 1975, pág. 12, v. 7-9)

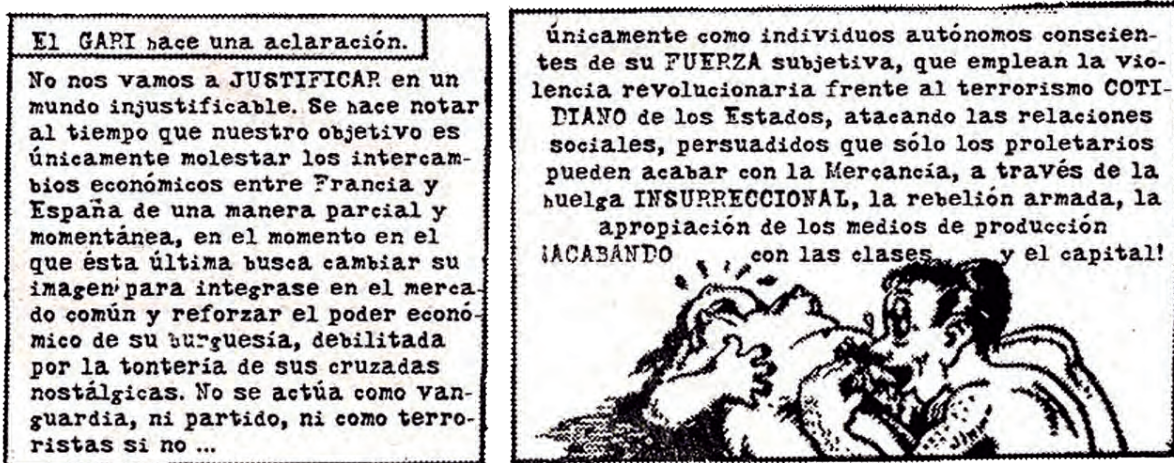


Fig. 216. (G.A.R.I., Rapto en París, 2001, pág. 15. v. 11 y 12.)

Los G.A.R.I. “se auto-disuelven” aun cuando “se ayudarán a nivel material, e informativo con el objetivo de estar al corriente de acciones que se estén desarrollando para evitar la represión” (d'Entr'aide, Dossier GARI, 1975, pág. 14).



Fig. 217. (d'Entr'aide, 1975, págs. 14. v. 1-3)

El 18 de septiembre la policía anuncia el arresto de cuatro miembros de los G.A.R.I.<sup>205</sup>

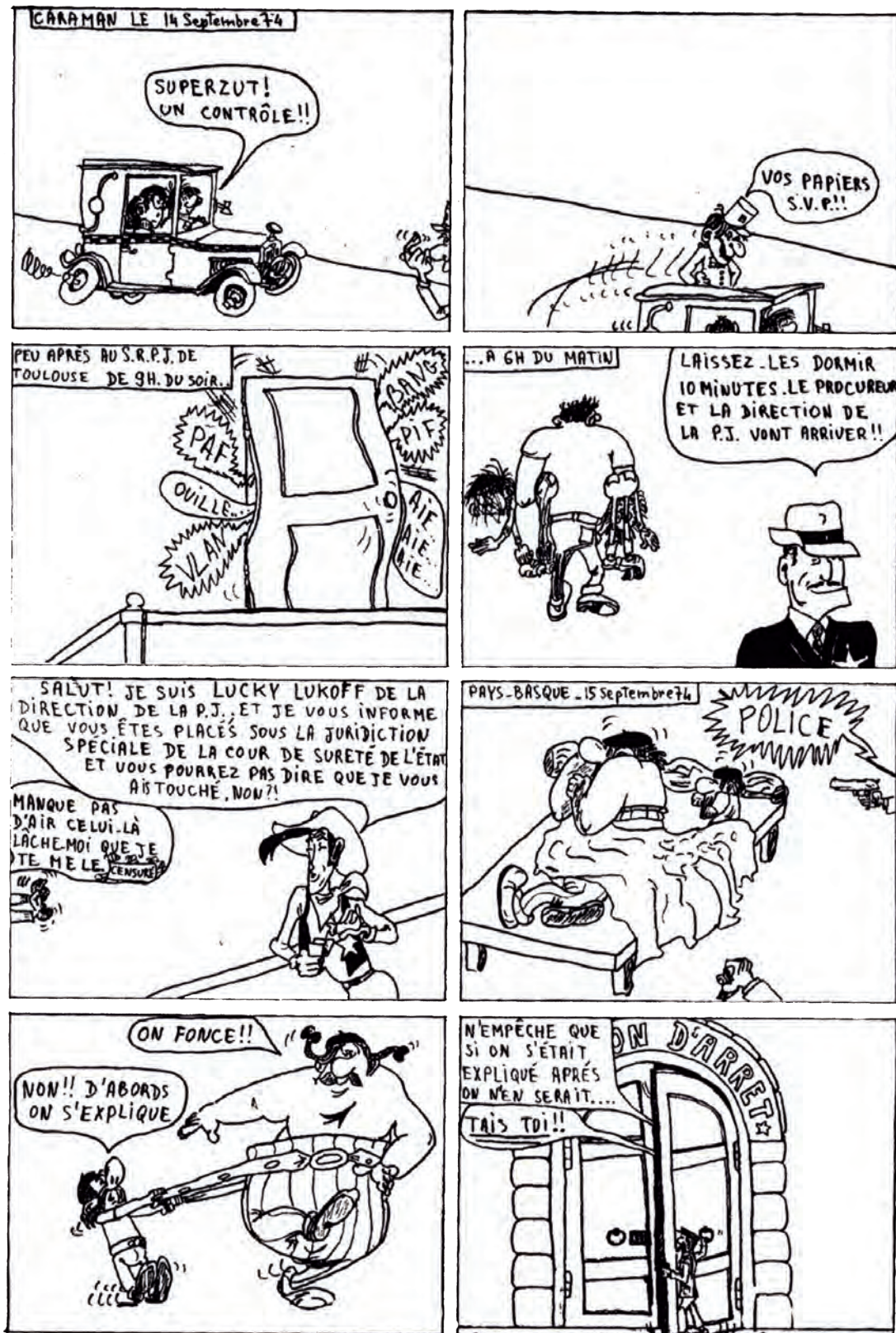


Fig. 218. (d'Entr'aide, 1975, págs. 15)

205 Son Victor Manrique, en Hendaya, Jean-Michel Martínez en Ciboure y Mario Inés-Torres y Michel Camilleri, de Toulouse (d'Entr'aide, 1975, pág. 24)

La página dieciséis hace mención a los distintos nombres que los ex miembros del G.A.R.I. o simpatizantes adoptaron al firmar sus acciones, como “*Pouvoir total aux Travailleurs*”, “*Trou du Cul*”, o “*Groupes Autonomes Internationalistes*”, (d’Entr’aide, 1975, pág. 24). La acción firmada por estos últimos está documentada en la relación cronológica de “*Rapto en París*”<sup>206</sup>.

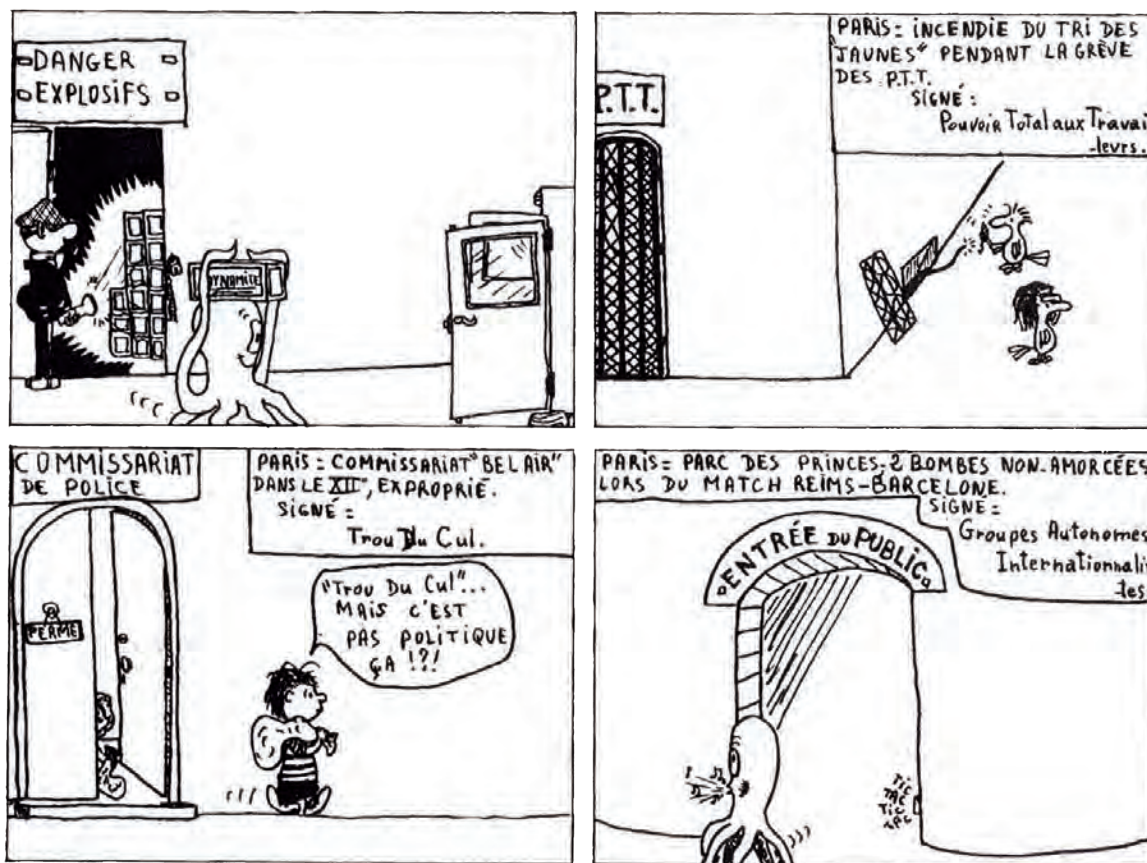


Fig. 219. (d’Entr’aide, 1975, págs. 16. v. 7-10)

La página siguiente es una página dedicada al arresto de Floréal Cuadrado, Raymond Delgado y Jean-Marc Rouillan, acusados de ser miembros de los G.A.R.I.<sup>207</sup> después que la policía encontrara, en el coche de Rouillan, en el que iban los tres, armamento y una fotocopia del permiso de residencia de Ángel Baltasar Suárez, el presidente del banco de Bilbao, que el G.A.R.I. raptó el 3 de Mayo de 1974 y que es el rapto del que habla precisamente el cómic anteriormente analizado.

Jean-Marc Rouillan, representado por un gato negro, se esconde de las críticas de sus compañeros a los que les dijo que en el maletero del coche habían viejos papeles y no “una caja de granadas, 12 metralletas, etc” como comprueba la policía. (d’Entr’aide,

206 “10 de Octubre: En París, colocadas dos bombas en el Parque de los Príncipes, durante el encuentro de fútbol Barcelona contra París-Reims; las bombas fueron desactivadas sin haber explotado y sin que la policía, prevenida, hiciese evacuar el terreno; esta acción fue reivindicada por los GAI, que declararon que las bombas no tenían carga.” (G.A.R.I., Rapto en París, 2001, pág. 16).

207 Recomendamos la siguiente bibliografía para profundizar en la vida y las acciones de algunos de estos miembros: (Bofill, 2009, págs. 105-134) (Fenrir, 2014, págs. 28-31) (Moreno Patiño, 2009, págs. 293-356) (QK, El MIL, los GARI y la lucha revolucionaria en los 60 y 70, 2013) (Rouillan, De memoria (II). El duelo de la inocencia: un día de septiembre de 1973 en Barcelona., 2011) (Tajuelo, 1977)

Dossier GARI, 1975, pág. 17. Viñeta 3 y 4.)



Fig. 220. (d'Entr'aide, 1975, págs. 17. v. 3-4)

Siete miembros del G.A.R.I. se encontrarán en la misma cárcel, la Prison de la Santé, de París, y empezarán juntos una huelga de hambre para reclamar que se les reconozca el estatus de preso político que por las vías legales no habían podido obtener.

Nosotros entendemos como “verdadero estatus político”: - Derecho de reunión libre en una sala para todos los detenidos de una misma prisión. – Locutorios libres para la familia y los amigos cotidianamente! –Derecho de visitas libres! – Derecho a comunicar libremente con el exterior; abolición de la censura! Para combatir sólo tenemos una solución, La huelga de hambre!.

(d'Entr'aide, 1975, pág. 18. Viñeta 5.)<sup>208</sup>



Fig. 221. (d'Entr'aide, 1975, págs. 18. v. 6)

Mientras los siete miembros del G.A.R.I. encarcelados se encuentran en huelga de hambre, se suceden dos acciones que piensa contento el perro Snoopy tumbado hacia arriba sobre su casita, descansando y riendo para sus adentros:

208 Traducción del original: “Nous entendons par “veritable statut politique”: -Droit de réunion libre dans une salle pour tous les détenus d’une même prison. –Parloirs libres pour la famille et les amis quotidiennement! –Droit de visites libres! – Droit de communiquer librement avec l’extérieur; abolition de la censure! Pour nous battre il ne nous reste qu’une solution! La grève de la faim!!!”. (d'Entr'aide, 1975, pág. 18. Viñeta 5.)

Enero de 1975, París:

-Atentado al Museo de La Marina durante una exposición española, en solidaridad con los huelguistas del G.A.R.I. (Acción firmada por "Marines" de Kronstadt)

-Museo Grevin; La estatua del rei Juan Carlos es raptada y cortada en trozos. Firmado G.A.R.R.O.T.

(d'Entr'aide, 1975, pág. 19. Viñeta 2.)<sup>209</sup>

El cómic muestra también la liberación de Floréal Cuadrado, mientras en la cárcel los demás llegan al vigésimo día de huelga de hambre.



Fig. 222. (d'Entr'aide, 1975, págs. 19. v. 6)



Fig. 223. (d'Entr'aide, 1975, págs. 19. v. 8)

Al trigésimo día de huelga de hambre el Ministerio publica su rechazo al acuerdo de un estatus de prisioneros políticos para los miembros de los G.A.R.I., y algunos de éstos son trasladados al hospital de la prisión en Fresnes. (d'Entr'aide, 1975, pág. 19. Viñeta 4.) En respuesta, el 16 de Enero de 1975 hay un atentado firmado por G.A.L.U.T.<sup>210</sup>

Finalmente, el día en que los seis huelguistas contaban cuarenta y tres días sin comer, les fueron acordados los beneficios del régimen especial. Quien parece el director del centro penitenciario les dice a los huelguistas en la última viñeta de la página diecinueve: "Por supuesto, ¡nada de publicidad sobre este asunto! ¡Esto debe quedar entre nosotros! ¡Y sabed que podremos retirároslo si se hace necesario!" (d'Entr'aide, 1975, pág. 19. Viñeta 8.)

En la página veintiuno las dos primeras viñetas narran la liberación de Michel Martínez, representado por As-

209 En la versión española (G.A.R.I., Rapto en París, 2001, pág. 16) el mencionado grupo se llama GAROT, sin las dos R. Suponemos se debe a un error, pues en la edición original, de 1974, de Rapto en París, se especifica con dos R y como sigla, G.A.R.R.O.T. (G.A.R.I., Rapto en París, 1974, pág. 24) : "Le Gari c'est fini... mais les policiers, les fins limiers, les Ponia, les Lecani, soupçonent d'autres groupes mystérieux: des G.A.I., de G.A.L., des G.A.R.U., des G.A.R.A. et surtout les G.A.R.R.O.T.! Ces terroristes occasionnels! (...)". Este error gramatical no tiene más importancia ya que, como podemos entender después de la lectura de las citadas líneas, los miembros del G.A.R.I., esta vez sin siglas, adoptaron esta estrategia de hacer multitud de acciones y firmarlas cada vez con un nombre diferente. En catalán, la palabra *Garrot* significa garrote, y los G.A.R.I. actuaban en terreno francés pero catalano-parlante.

210 Encontramos la siguiente aclaración al respecto de la firma GALUT. "Este es un juego de palabras con el apellido del juez de la Corte de Seguridad del Estado, Gallut". (G.A.R.I., Rapto en París, 2001, pág. 18)



terix, y de Víctor Manrique, alias “Nunca va pique” representado por Obelix. Dos datos que no se mencionan en la relación cronológica escrita de los acontecimientos, ni en *Rapto en París*, ni en *Dossier G.A.R.I.*



Fig. 224. (d'Entr'aide, 1975, págs. 21. v. 1 y 2)

Finalmente, el cómic *Dossier G.A.R.I.* termina con una doble página en la que una pequeña viñeta con un personaje dibujado representa uno a uno los miembros de los G.A.R.I. que han sido represaliados por la justicia estatal, y, escrito justo al lado hay una breve descripción del personaje en relación con su condición política a nivel judicial.

Es por tanto un homenaje a Pierre Roger, alias “Tonton”, Michel Camilleri, alias “Rata-Piñada”, Mario Ines-Torres, alias “Pipa”, Víctor Manrique, alias “Nunca va pique”, Jean-Michel Martínez, alias “Trúkútrú”, José María Condon-Bofill, alias “Zapata”, Raymond Delgado, alias “Rogntudjuu”, Jean-Marc Rouillan, alias “Sebas” y finalmente, Floréal Cuadrado<sup>211</sup>.



Fig. 225. (d'Entr'aide, 1975, págs. 23)

211 Floréal Cuadrado aparece representado en la viñeta sentado dibujando, ¿es quizás el autor del cómic? Esta cuestión no se especifica, pero se puede adivinar. El texto dice: “Cuadrado Floreal: 28 años, dibujante en París, arrestado el 5 de diciembre, 5 días de calabozo, diferido a C.S.E., liberado después de un mes de detención en “la santé” (una prisión de París, nota del traductor). Traducción del original: “Cuadrado Floreal: 28 ans, dessinateur à Paris, arrêté le 5 décembre, 5 jours de garde a vue, défféré en C.S.E., libéré après un mois de détention à la santé.” Recomendamos la siguiente referencia. (Cuadrado, 2015)

En la última viñeta los miembros de G.A.R.I. que no entraron a la cárcel “envían su saludo a todos los magistrados, policías, directores de prisiones y a todos quienes ayudaron en la feliz colaboración franco-española.” (*d’Entr’aide*, 1975, pág. 23).

A modo de conclusión, quisieramos resaltar la importancia del hecho que un grupo armado de los años setenta como fue el G.A.R.I. haya utilizado el cómic como medio de expresión.

Estos cómics no son un hecho aislado ni una excepción. Tanto las apropiaciones de viñetas de cómics en las que los autores cambian el texto, como es el caso del cómic *Rapto en París*, o en los cómics en donde se redibujan y versionan conocidos personajes de cómic, como pasa en *Dossier G.A.R.I.*, la finalidad es la misma: aprovechar la coyuntura del momento y el impacto social que tienen a nivel internacional ciertos personajes de cómics y aprovecharlos para vehicular un mensaje político concreto, que inquieta, provoca y posibilita tratar ciertos temas políticos y sociales de un modo que, por inhabitual y chocante, a la vez que suaviza dramáticas cuestiones sociales, huye de otras formas de expresión, quizá consideradas más serias pero que pueden fácilmente caer en un militantismo ineficaz para transmitir la esencia de lo que se quiere transmitir.

El hecho que las personas que formaban los G.A.R.I. decidieran expresarse a través del provocativo *détournement* herencia de los situacionistas, tiene una potencia enorme. Se atrevieron a comunicarse mediante el juego, que fue reivindicado como una actividad revolucionaria por aquellos que protagonizaron los hechos del mayo francés del 68, una fecha muy reciente en el imaginario de aquellos jóvenes que eran la prueba viviente de todas aquellas ideas hechas realidad y en plena batalla para conquistarlas con las armas en la mano. La firme decisión y la valentía necesaria para dedicar la propia vida, la juventud, de quienes conformaban los Grupos de Acción Revolucionaria Internacionalista, y atreverse a plasmarlo en un cómic, es un paso gigante dado por estas personas y convierte estas obras en magistrales ejercicios de catarsis personal así como en potentísimos instrumentos motores del cambio social y, quien sabe, quizás también de la revolución por la que sus autores apostaron su vida. Todo ello, sin duda alguna, dignifica y reafirma el valor y la fuerza del cómic como medio de expresión y comunicación.

Antes de terminar, cabe mencionar que los *détournements* de cómics, por su propia naturaleza, se caracterizan por un acabado tosco y falseado, de hecho la intención es reivindicar esta condición.

No consideramos importante detenernos en la cuestión del estilo gráfico utilizado en *Dossier G.A.R.I.* que, a diferencia de *Rapto en París* sí está redibujado completamente, más allá de intervenir sobre los textos. Son dibujos sencillos, casi garabateados, sobretodo de las representaciones de los personajes “robados”. Los fondos no aparecen en las viñetas si no es estrictamente necesario para la comprensión de la situación que se pretende narrar. En este tipo de cómics, la cuestión estética se subordina al hecho comunicativo.

El potencial pedagógico y propagandístico que se une con el relato de la vida cotidiana de los protagonistas autores de los dos cómics estudiados tiene una importante relación con los cómics originales de nuestra tesis.

Nuestro interés hacia estas obras responde al hecho de haber estructurado nuestro particular estado de la cuestión en base a los pilares estructurales ideológicos que atraviesan transversalmente la creación de los cómics originales que presentamos. Si bien

podemos rescatar cuestiones diegéticas que encuentran eco entre los cómics de Josep Avaria como es el uso de la propaganda ideológica, de la pedagogía y del relato autobiográfico. No hay, en cambio, propuesta estética similar alguna, no hay *détournements* en la obra original del doctorando.

## 2.5. El cómic periodístico. El documental y el reportaje.

### 2.5.1. "Rural. Crónica de un conflicto" de Étienne Davodeau.

Si bien Ediciones Delcourt publicó en Francia la obra "Rural" de Étienne Davodeau ya en 2001 (Davodeau, 2001), este cómic reportaje no se editó en español hasta 2013 a cargo de Ediciones La Cúpula (Davodeau, 2013).

Como se puede leer en la contraportada de la edición española, el libro enseñará cómo tras diez años de trabajo, una joven pareja ve amenazada su preciosa casa y cómo la apuesta por la leche biológica de tres jóvenes campesinos emprendedores peligra a causa de la construcción inminente de una autopista, que arrasará junto con el territorio, sus proyectos de vida y sus ilusiones.

Este resumen en contraportada, a nuestro juicio, no fue una buena decisión editorial, ya que desvela importante información que en la historia se muestra de forma gradual.

Lo primero que se lee cuando se abre el libro es un Prefacio escrito por José Bové, portavoz de la Confederación Campesina Francesa. Toda una declaración de intenciones por parte de Davodeau, que demuestra que es un autor de cómics que brinda su trabajo al servicio de los demás.

Ya en el Preámbulo, Étienne Davodeau nos interroga<sup>212</sup> y reflexiona sobre el híbrido que está creando, reflexiones que rescatamos por su directa relación con la presente investigación. Habla de la metodología empleada en la creación de su cómic Rural<sup>213</sup>. También dedica unas pocas palabras a las capacidades del medio cómic frente al formato vídeo.<sup>214</sup> Asimismo, se permite reflexionar sobre la objetividad, un principio al que no se adhiere<sup>215</sup>.

Davodeau reconoce como fundamental tarea el hecho de representarse como personaje<sup>216</sup>.

Advierte en el Preámbulo que el lector escéptico puede dudar de la veracidad de los hechos narrados, que es ésta una "sana y bella desconfianza", pero seguidamente afirma que "sería engañoso pensar que una cámara es por naturaleza más objetiva que un lápiz", que "no nos privemos de aplicar esta desconfianza a las imágenes de todos los reportajes y documentales que vemos en televisión.

Desde la primera viñeta su personaje lleva una cámara fotográfica colgando. El medio audio-visual es una herramienta más en el taller de creación de este autor de cómics que no tiene ningún problema en revelar en el seno de su relato la metodología empleada para su creación.

La historia empieza. El autor, como personaje dentro de su propia obra, se dirige a

---

212 "Lector, te conozco. Lo estás pensando. ¿Esto qué es, un documental? ¿Un reportaje? Quizás un poco de todo. Una cosa está clara: es un cómic." (Davodeau, 2013, pág. 9)

213 "Para evitar contar demasiadas tonterías sobre las actividades de la gente que aparece en este libro y sobre todo para no traicionar sus palabras, les di los textos para que los releyeran, y los fui corrigiendo hasta que obtuve su aprobación. [Se refiere a los personajes entrevistados.] Esa regla me resultó especialmente útil a la hora de dibujar escenas en las que no estuve presente." (Ibíd., 2013, pág. 9)

214 "Ahí donde el formato vídeo soportaría mal la mezcla entre auténtico reportaje y las pesadas reconstrucciones con actores, el formato cómic, gracias a su ligereza técnica y a la distancia que impone con el tema, permitía recomponer de forma íntegra todas aquellas escenas." (Ibíd. o., 2013, pág. 9)

215 "Siempre se narra desde un punto de vista. Narrar es encuadrar. Encuadrar es eludir. Eludir es mentir. Así que no, la objetividad no está presente en este libro" (Ibíd., 2013, pág. 9)

216 "La idea es representarse para que el lector no pueda olvidar que entre él y lo que está leyendo hay un individuo que lo ha orquestado todo" (Ibíd., 2013, pág. 9)

toda prisa a un lugar desconocido por el lector hasta el momento. Página a página se descubre que su meta es una granja y, concretamente, su intención es asistir al nacimiento de un ternero. La narración del nacimiento del ternero se extenderá durante seis páginas que tienen la función narrativa de situar al espectador en el contexto campesino concreto.

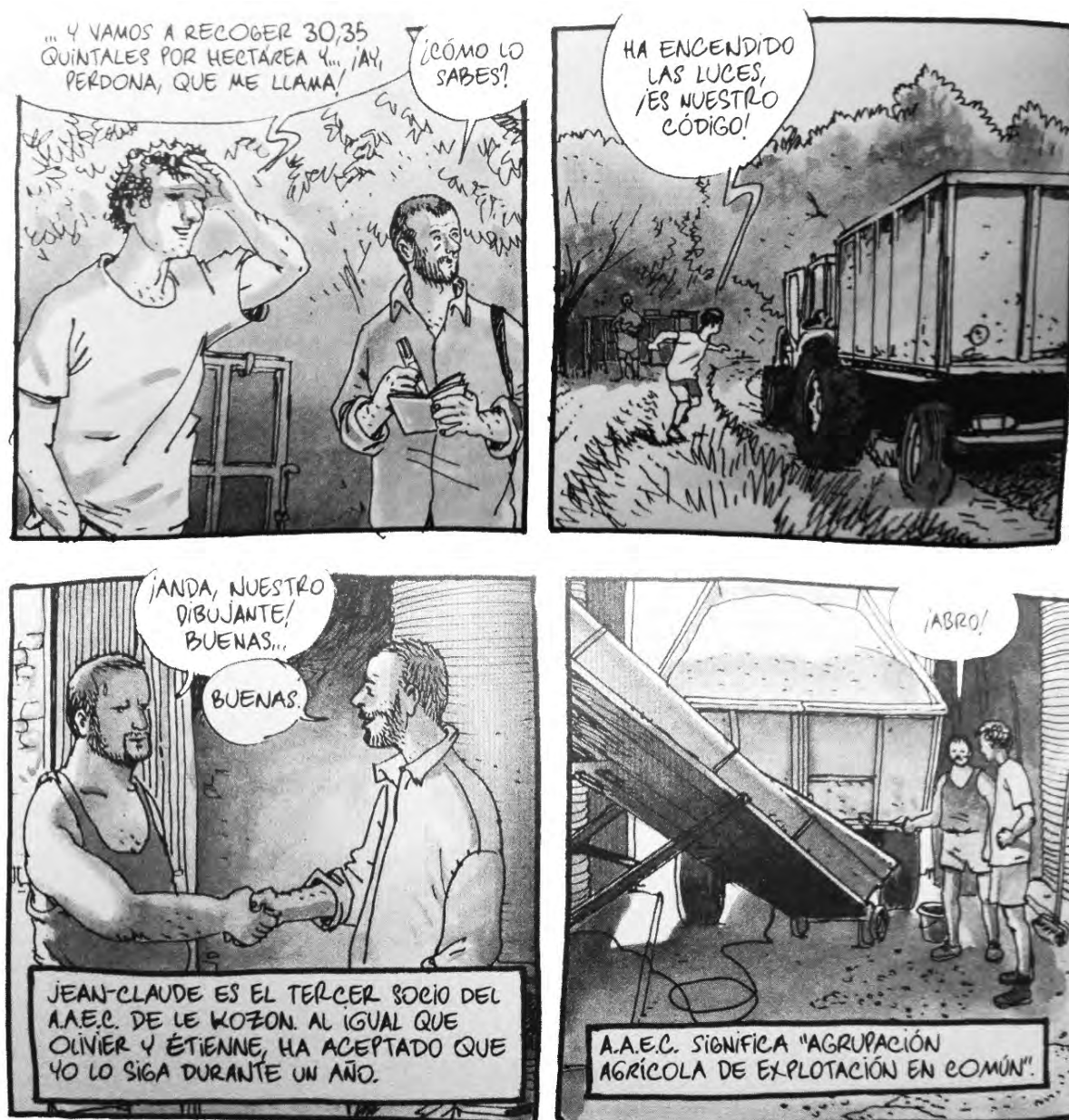


Fig. 226. (Ibíd., 2013, pág. 19. V.2 y 3.)

La presentación de los personajes la realiza mediante entrevistas. La última viñeta de la página quince del libro, (la quinta del relato), incluye el nombre de su interlocutor, se llama Olivier. (Davodeau, 2013, pág. 22).

En la página siguiente, Davodeau retrocede ocho meses para situar aún mejor al lector. Dicho flashback lo introduce con una sencilla cajetilla de texto que lo anuncia: "Volvamos ocho meses atrás." A nivel plástico, el autor no ofrece ningún cambio estético en las viñetas del flashback, un método que repetirá a lo largo de todo el libro. La acción

se sitúa en el 2 de julio de 1999. Presentará seguidamente quien será otro de los protagonistas, llamado también Étienne, que es hermano de Olivier.

La impresión que tiene el lector de la historia es que no todas las escenas están reconstruidas a partir de un registro previo fotográfico, como fuera el caso de la primera escena del cómic, del nacimiento del ternero ya que en esta escena se puede comprobar cómo el personaje del autor lleva consigo su cuaderno de notas. En la granja se encuentra Jean-Claude, el tercer y último de los campesinos protagonistas. Se siguen sucediendo planos situación dentro de la granja que enseñan la operación de la descarga del grano. Junto con ellos, las cajetillas de texto aparte de aportar información importante a nivel descriptivo que no se muestra en la imagen<sup>217</sup>, también tienen la finalidad de describir las sensaciones que produce el ambiente en el que se desarrolla la escena.<sup>218</sup>

La página veinte es un claro ejemplo de lo que explicaba Davodeau en su preámbulo, que hemos citado anteriormente. Nos referimos a su posicionamiento a favor de la sencillez técnica del cómic que, dice, supone una ventaja frente a “pesadas reconstrucciones con actores”.



Fig. 227. (Ibíd, 2013, pág. 20 V.3-6.)

Davodeau, representado en su historia con su cámara fotográfica en la mano, comprueba la cantidad de ratas que hay en el granero, y Étienne, el campesino, le cuenta cómo Jean-Claude, su socio, se cargó una veintena de ellas a palazos. La sencillez técnica utilizada en la representación de este sencillo flashback, que tiene una duración de cuatro viñetas y que, además, no se distingue por ningún recurso gráfico diferenciador, es una evidencia de la facilidad con que el medio cómic consigue escenificar, reproducir y transmitir con fluidez y rápida eficacia cualquier recuerdo o comentario que suceda en el transcurso de una conversación o entrevista que son en todo momento el hilo narrativo

217 Un ejemplo del texto que, sin él, no se comprendería la acción, pues la imagen no lo representa: “La cosecha es introducida en silos cilíndricos de chapa, las celdas” (Ibíd., 2013, pág. 19. v5.)

218 Palabras como “ruido, calor y polvo” complementan y enriquecen el dibujo de las viñetas. (Ibíd., 2013, pág. 19. v6.)

conductor del relato.

No es hasta la página veintiuno, donde una gran viñeta que ocupa toda la página, con un gran plano situación que sitúa los tres protagonistas en su campo con sus vacas, que Étienne Davodeau desvela, en una amplia cajetilla de texto, en qué situación geográfica de Francia se sitúa la acción. Se trata de Anjou, a veinticinco kilómetros al sur de Angers, en el departamento de Maine-et-Loire. El pueblo se llama Chanzeaux.

El autor sigue unas dinámicas propias en cuánto a construcción narrativa se refiere e incluye estratégicamente, a lo largo de la narración, pequeños guiños simpáticos o jocosos, unos elementos distendidos muy importantes para el necesario ritmo pausado y sosegado de la lectura que propone para su obra.

En la página veintidós se explica, en el tono propio característico del autor, que “otro detalle” que cabe mencionar es que por encima de la explotación ganadera pasará la futura A-87, “la autopista que unirá Angers con Roche-sur-Yon, vía Cholet.” Los tres agricultores-ganaderos introducen un elemento fundamental para la comprensión de la magnitud del impacto de la autopista, el mapa. El lector se consigue situar en el espacio gracias a las explicaciones de los protagonistas ayudados con un mapa y Davodeau se representa a sí mismo atendiendo a las explicaciones situándose en el mismo punto simbólico en el que pretende situar al lector, el de completo desconocedor de la situación. Se trata de una posición humilde e imparcial. De hecho, las explicaciones de los agricultores protagonistas sencillamente son expositivas de la disposición de los distintos elementos que se ven afectados por la construcción de la autopista.



Fig. 228. (Ibíd., 2013, pág. 23. v.3)

En las siguientes cuatro páginas, de la veinticinco a la veintinueve, Davodeau reporta una conversación que tuvo con uno de los arqueólogos que estaban trabajando cerca de Épinau por donde en un futuro próximo, pasaría la autopista (Ibíd, pág. 26. v.1).

La conversación, sobre la existencia de un antiguo poblado galo-romano, y sobre los restos arqueológicos de la alta edad media, (a partir de centenares de fragmentos de cerámica encontrados, o de una campana gala de bronce o de fragmentos de cantimploras de la época), conducen al autor a reflexionar en la cajetilla de texto de la última viñeta

de la página veintisiete: “19 siglos y 2 meses para que ahora vengan los coches. ¡Así es el progreso, joven galo!”<sup>219</sup>



Fig. 229. (Ibíd., 2013, pág. 28 V.1 y 2.)

Las siguientes diecisiete páginas (de la veintinueve a la cuarenta y cinco) Étienne Davodeau profundiza en su trabajo de campo en las granjas.

Siguiendo con la tónica general didáctica del conjunto del libro, se incluyen viñetas claramente pedagógicas. Étienne Cesbron detalla por ejemplo cuestiones como los dos modos existentes de conservación de la hierba segada, la paja y el ensilado.

La última viñeta de la página treinta y uno, de grandes dimensiones, (pues abarca dos terceras partes de la página), representa el paseo de los personajes hasta *La Percherie*. Una cajetilla de texto en el extremo inferior derecho invita al lector a cambiar de conversación anunciando que las siguientes preguntas que formulará a los entrevistados serán acerca de su “famosa conversión”, de una explotación convencional, a una biológica.

Prosigue por tanto una doble página didáctica que narra la conversación, en la que los agricultores explican al autor y al mismo tiempo al espectador, en la primera página, la cuestión que tuvieron que esperar dos años para convertir las tierras de explotaciones convencionales a biológicas, y después, tuvieron que alimentar durante seis meses sus vacas únicamente con forraje propio, fruto del segundo año de conversión.

Una vez juntos los tres personajes, empieza la explicación de los “problemas de papeleo” que tuvieron para conseguir la licencia “bio”. Explican cómo a causa de que el correo llegó con retraso estuvieron dos semanas suministrando “decenas de miles de litros de leche bio en el circuito convencional” (Ibíd. pág. 34. v2), si bien aclara que les “pagaron la diferencia retroactivamente” (Ibíd., pág. 34.v.3.).

La página treinta y siete contiene tres únicas viñetas que alternan planos generales de la maquinaria junto con un plano detalle en la viñeta central del artilugio que amontona la paja.

219 (Ibíd., 2013, pág. 27 V. 6.) Citaremos en este punto algunas de las referencias que en materia de la crítica al Progreso, hemos utilizado para la estructuración de nuestra investigación, consultar la bibliografía específica: (Barcena & Larrinaga, 2009) (Hidalgo, 2013) (Inon!, 2010) (Llamazares, 2017) (Troupe, 2016) (V.V.A.A., Contra el automóvil. Sobre la defensa de circular., 1996)



Esta página es especialmente interesante porque es una muestra de las florituras literarias con las que el autor suele adornar algunos pasajes de su libro. Hablamos de las descripciones poéticas que acostumbra a incluir cuya finalidad narrativa se centra en describir sensitiva y hasta espiritualmente, lo que ha dibujado en las viñetas para así complementarlo y enriquecerlo. Habla por tanto de la hipnosis que le produce presenciar “[el] espectáculo de la paja bailando bajo las garras del metal para luego posarse elegantemente en hileras” (Ibíd.,pág. 37. v1.), del ruido de la maquinaria, del olor a hierba seca, y se detiene incluso a hablar de los ratones y de sus depredadores los halcones, haciendo en todo momento referencia a cada uno de los dibujos de las viñetas.

Continúa otra doble página en la que se narra cómo el A.A.E.C. de Le Kozon suele acoger estudiantes que preparan su bachillerato agrícola. El joven de dieciocho años está aprendiendo cómo amontonar las bolas de paja de 400 kilos de la viñeta anterior encima de un remolque.



Fig. 230.(Ibíd., 2013, pág. 28 V.1 y 2.)

La página cuarenta incluye más muestras de las descripciones líricas que acostumbra a usar el autor<sup>220</sup> así como su fijación por pequeños detalles, como la tranquilidad de unos gatos que duermen muy cerca del camino por donde pasan las peligrosas y ruidosas ruedas de los tractores. La imagen y el texto nunca repiten la misma información, sino que se complementan mutuamente.

Seguidamente, una gran viñeta vertical enmarca unas inmensas bolas de paja resguardadas en el pajar y Étienne Cesbron anuncia exclamativamente que ya están preparados para el invierno.

Sigue una viñeta de contraste a página completa dedicada a la vacas, con las habituales cajetillas de texto del autor<sup>221</sup> en las que recuerda el inminente riesgo de construcción de la autopista.

Termina la escena con cuatro páginas en las que los dos Étienne conversan. Mientras

220 “Tras un baile de tractores perfectamente armonizado, la carga acaba su viaje.” (Ibíd., 2013, pág. 40)

221 “Unas enormes máquinas amarillas empiezan a sustituir a esos extraños individuos que se pasaban el día a cuatro patas rascando el suelo” (Ibíd., 2013, pág. 41)

el ganadero alimenta a la vacas va respondiendo las preguntas del autor de cómics.

Tres viñetas horizontales representan un movimiento de zoom en la página cuarenta y seis. Son tres planos generales que sitúan a Davodeau visitando el lugar en el que en páginas anteriores estaban los arqueólogos. Esta escena está orquestada mediante las habituales cajetillas de texto<sup>222</sup>. A la derecha de la mirada del autor-personaje, se sitúa el conjunto de casas de *Épinay*, -donde viven los granjeros- y en la página cuarenta y ocho, observamos cómo Davodeau dirige su mirada a la parte izquierda, donde hay una casa, y anuncia que se dirige hacia ella.

Esta nueva escena abarca también dos páginas. El autor llega con el coche a la casa de Catherine y Philippe Soresi,<sup>223</sup> y se encuentra con Philippe en su casa, sin camisa, torso desnudo, observando enfadado algo que el lector desconoce. Se le acerca y empiezan una conversación. Philippe está enfadado porque una máquina excavadora está arrasando castaños centenarios. Phillipe no quiere ver más el horrendo espectáculo e invita a su interlocutor a tomar una cerveza.

La página cincuenta enseña el trabajo de reconstrucción que durante nueve años Catherine y Philippe realizaron en la casa llamada de *Bignon*. Se muestra sencillamente con una imagen del antes, en el año 1990 y del ahora, en el momento en el que nos sitúa la narración, en 1999.

En las páginas siguientes las explicaciones de los Soresi detallan casi diez años de trabajo. "Lo hicimos prácticamente todo nosotros mismos." (Ibíd., pág. 52.v1).

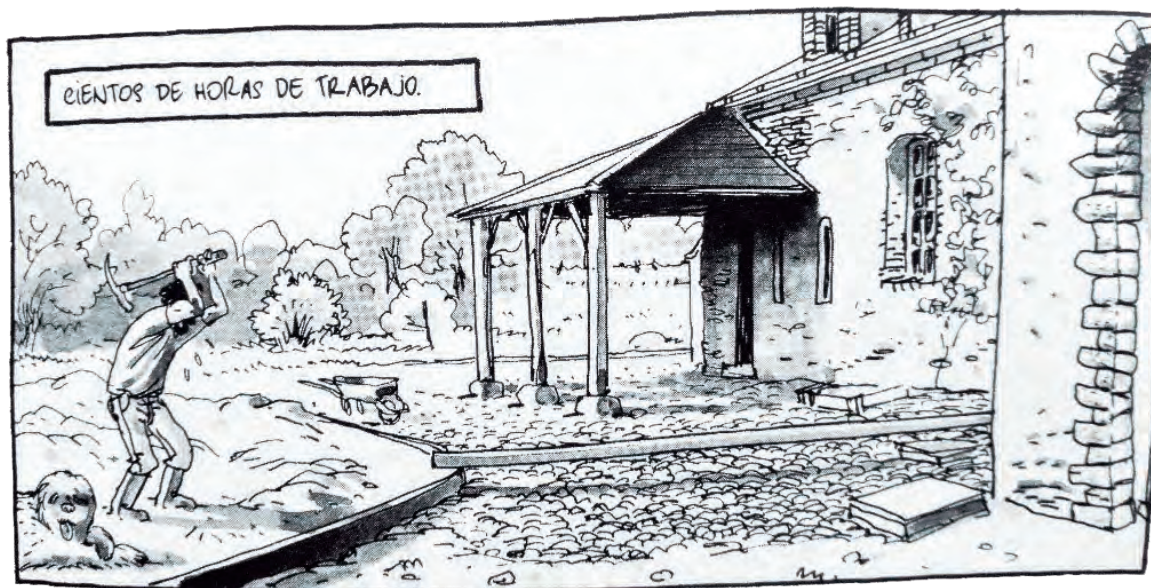


Fig. 231. (Ibíd., 2013, pág. 28 V.1 y 2.)

Los Soresi explican el inicio del conflicto con la autopista.

222 Detacaremos el siguiente texto de la primera viñeta de la página cuarenta y siete: "...Incluso el relieve y la inclinación del lugar han cambiado. Resulta bastante perturbador. Yo estoy pero el lugar ya no." (Ibíd., 2013, pág. 47.)

223 Davodeau acostumbra a presentar brevemente a sus entrevistados/as: "Tienen 41 años. Ella es educadora a tiempo parcial y él trabaja para France Telecom." (Ibíd., 2013, pág. 48. v3.)



Fig. 232. (Ibíd., 2013, pág. 55. V3.)

Aun cuando el trazado más lógico para la construcción de esta futura autopista se sitúa al oeste de la carretera nacional 160 –y en este punto Davodeau insiere una viñeta de un mapa para situar al lector-, la página cincuenta y cuatro cuenta cómo los Soresi no se esperaban que la carretera pasara por el este, cerca de su casa. No obstante, vieron publicados en la prensa algunos trazados que sí pasaban por allí<sup>224</sup>.

La página cincuenta y seis sitúa la acción a principios de 1993, cuando los Soresi saben que la A-87 pasará, seguro, cerca de su casa, y la espera se prolonga hasta 1996, fecha en la que se sitúa la acción en la página siguiente y, en una reunión pública en Chanzeaux comprueban que la carretera bordeará sus muros. En esta nueva reconstrucción del pasado por parte de Davodeau de los recuerdos de los personajes, Phillippe se levanta para realizar una proposición a la sala que no se desvela hasta la próxima página, invitando así al lector a pasar la página provocando su curiosidad. Phillippe expone que él cree que un propietario influyente, que vive al otro lado de la autopista se las ha apañado para llevar el trazado de la carretera lo más lejos posible de su casa. Propone que la carretera pase por encima de su casa.

Las someras descripciones del caso por parte de Davodeau tienen una finalidad expositiva en todo momento del caso de los Soresi. Les da voz a los afectados y evita, en cierta medida, sus propias opiniones, unas decisiones narrativas que no tiene reparo en cambio de comentar dejando constancia y prueba de su humildad y la de su libro.

En la página sesenta y tres el relato se sitúa a finales de mayo de 1999, cuando se firma el compromiso de venta de *Le Bignon*.

En la página siguiente Davodeau entra en materia y empieza a profundizar en el caso de la autopista, para centrarse acto seguido en las consecuencias directas que tiene para la explotación agrícola y ganadera de *Le Kozon*<sup>225</sup>.

224 Philippe, escenificando la explicación de su propio recuerdo, comenta que “en el peor de los casos, si pasa a 500 metros de aquí (Le Bignon), pondremos vallas y árboles para protegernos.” (Ibíd., 2013, pág. 54.V4.)

225 “La explotación quedará dividida en dos por la A-87. Habrá contaminación a causa de los metales pesados y los hidrocarburos en los campos colindantes en la autopista. Perderán doce hectáreas que han



Fig. 233. (Ibíd., 2013, pág. 61. V1 y 2.)



Fig. 234. (Ibíd., 2013, pág. 66. V1 y 2.)

Con tal de preparar la siguiente página, Davodeau utiliza nuevamente su humor sencillo y cotidiano. Los tres socios se ríen al comprobar que el autor de cómics no sabe cuál es el apellido del presidente de la Asociación "Salvemos Layon-Hyrôme". En la siguiente página comprobamos que su apellido es Cesbron, que se trata, efectivamente, del padre de Olivier y Étienne, un agricultor jubilado, nacido en 1933, en Épinay.

Georges Cesbron, el presidente y padre de los protagonistas, empieza a responder a la pregunta clave del autor: "Bueno, ¿y cómo empezó toda esta historia?" (Ibíd., pág. 68.v.2).

La respuesta se extiende durante las siguientes diecisiete páginas, que conforman el total de esta escena que reconstruye la historia de un largo conflicto.

---

sido convertidas a Bio aunque se las devuelvan." (Ibíd., 2013, pág. 66.V.6.)



Fig. 235. (Ibíd., 2013, pág. 66. V1 y 2.)

Según George, si los políticos bloquearon el proyecto de vía rápida fue porque pasaba por encima de los viñedos más importantes del lugar, el Quart de Chaume y las Bonne Blanchés.

En este momento, la explicación de Georges profundiza en los debates internos en el seno de la Asociación.

Después también profundizará en los argumentos pro-autopista. Los responsables políticos locales argumentan que no hay dinero para acondicionar la N-160. Frente a una vía rápida pagada con el dinero de todos, oponen una autopista que será pagada únicamente con el dinero que paguen los usuarios en los peajes.

Las siguientes viñetas están dedicadas a algunas de las acciones de la Asociación. Empieza con el corte de la N-160 a su paso por Layon, el 1 de mayo de 1994, donde sus activistas repartieron lirios y pasquines. Davodeau incluye la reproducción de los mencionados pasquines en su cómic. (Davodeau, 2013, pág. 73. v.1)

También narra algunos actos de la Asociación menos conocidos, como las acciones que decidieron tomar algunos de los miembros de la Asociación desvinculándose de ella por las posibles repercusiones legales. En la granja de los Soresi se prepararon carteles reivindicativos que decían “No a la A87” que se pegaron en las señales de tráfico, y Davodeau reproduce, entrecomilladas, las palabras de sus autores que aseguran que no tocaron ninguna señal de peligro o de prohibición.

Las reproducciones literales de los panfletos y pasquines de la Asociación se suceden en el cómic, como es el caso de la Carta abierta titulada “Las boinas contra los sombreros” de la página setenta y ocho.

A continuación, George continúa con los tres trazados de Autopista que propusieron las autoridades:

En realidad sólo había un único trazado posible, el menos malo de los tres. George ríe irónico mientras afirma: “Todo solucionado”.



Fig. 236. (Ibíd., 2013, pág. 78. V3.)

Davodeau continúa narrando algunas de las acciones de la Asociación, se centra entonces en la vez que se toparon con gente pro-autopista que les boicotearon una acción consistente en colgar globos de helio a lo largo del trazado de la futura autopista.

Después, reporta cómo Olivier, muy orgulloso de los miembros de la Asociación y del trabajo realizado, le explica que redactaron un Dossier de más de cien páginas “para –en palabras de Davodeau- convencer de que esa autopista y su trazado eran absurdos”. (Ibíd., pág. 68.v.2.) Al final no fue vinculante (Ibíd., pág. 81.v1).

Para completar la descripción, Davodeau procede a reportar la lucha legal llevada a cabo por la Asociación.

“El 12 de Noviembre de 1996, la Asociación interpone un recurso ante el consejo de Estado.” (Ibíd., pág. 81. v.6.)

La siguiente es una viñeta a página completa. En ella se incluye la reproducción de tres artículos de periódicos diferentes que dejan constancia del impacto que tuvo sobre el proyecto de autopista lo que explica el propio Davodeau en la cajetilla de texto situada en el extremo superior izquierdo: El Presidente de la República disuelve el Parlamento en 1997 y la izquierda y los verdes llegan al poder.

Aunque los verdes y el partido socialista llegan a acuerdos que incluyen una moratoria de todos los proyectos de autopistas, y aunque los miembros de la Asociación se entrevistaron con un diputado ecologista, y con Dominique Voynet, la nueva ministra de medio ambiente, o con el sr. Gaysot, el también nuevo ministro de transporte, el 16 de noviembre de 1998 el Consejo de Estado rechaza el recurso interpuesto por la Asociación. Y en éste punto, la última viñeta de la página ochenta y tres, Davodeau cita textualmente palabras de Georges Cesbron: “Entonces pensamos, ahora sí que se acabó.” (Ibíd., pág. 83. v.6).

Termina la densa escena una última página en la que Davodeau formula la pregunta de “¿En 1997 creísteis que era posible?” Y George le contesta que “Teníamos esperanza. No es lo mismo.” Y termina la escena con una imagen sin texto donde podemos ver las máquinas excavadoras construyendo la autopista al lado de las vacas lecheras de Le Kozon.

Georges Cesbron critica cómo no había mayor problema si la carretera pasaba por encima de las viñas de pequeños viticultores, y Davodeau apunta:

“O sea que, puestos a estropear una viña... se hace un desvío de 4 kilómetros, a razón de 40 millones de Francos por kilómetro...” (Ibíd., pág. 90.V1.)

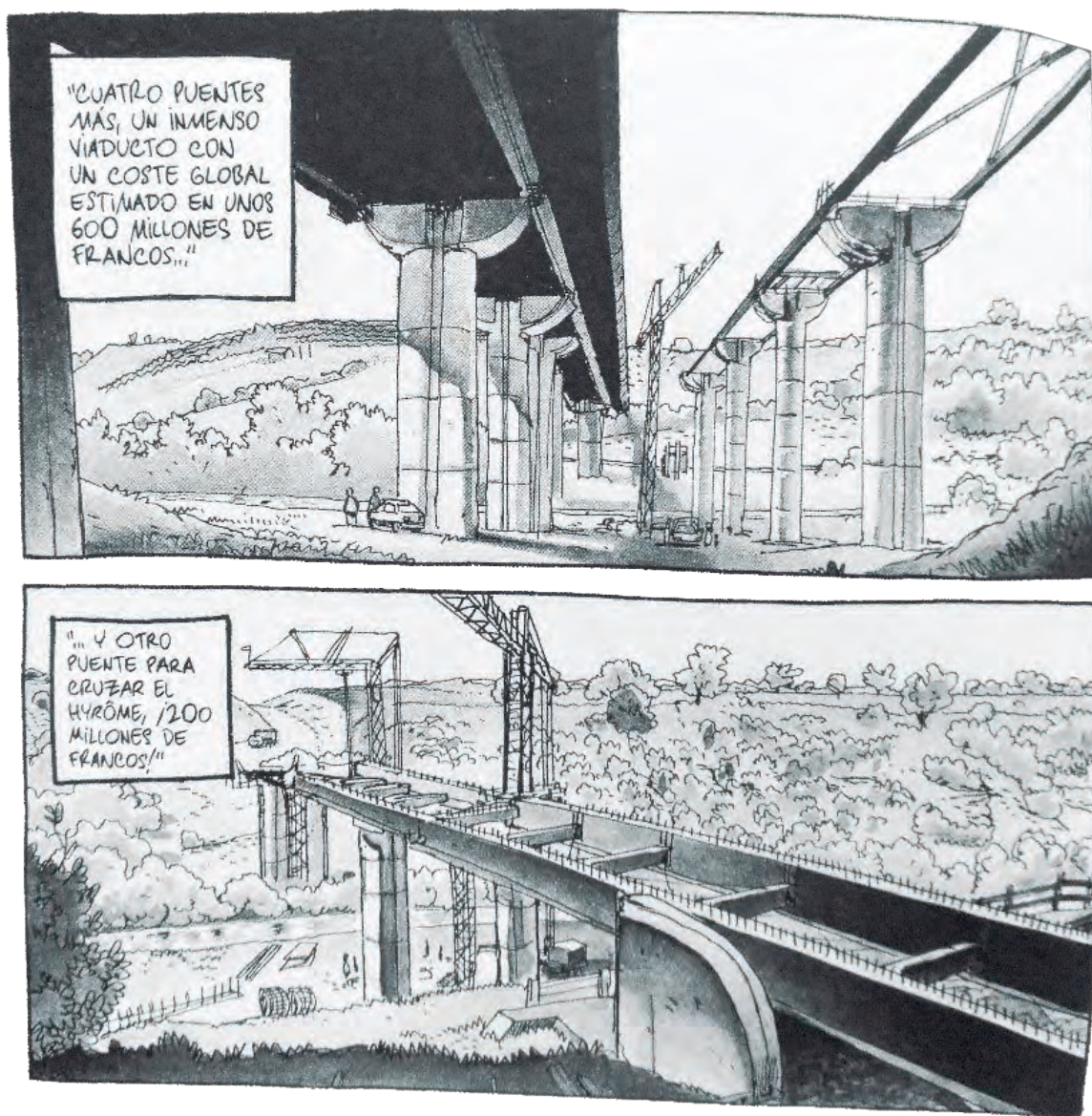


Fig. 237. (Ibíd., 2013, pág. 90. V2 y 3.)

El autor utiliza un par de páginas de transición entre la escena anterior y la siguiente, que consisten en un sencillo paseo por las 120 hectáreas de Le Kozon, donde no se priva de seguir proponiendo reflexiones diversas hasta llegar a La Percerie, donde Étienne Cesbron se prepara para sembrar un prado.

La intención didáctica del autor se pone de manifiesto de nuevo. De forma intencionada, Davodeau ayuda a Étienne Cesbron a rellenar la sembradora y detalla de forma precisa –en palabras pronunciadas por el agricultor– las proporciones exactas.<sup>226</sup>

226 “Un tercio de trébol violeta y dos tercios de Ray-Grass.” (Ibíd., 2013, pág. 93. v2.)



Fig. 238. (Ibíd., 2013, pág. 91. V2 y 3.)

A continuación hay nuevamente una muestra del lirismo utilizado estratégicamente a lo largo de la obra. En la viñeta vemos como Davodeau mezcla con sus manos las semillas, y añade el siguiente texto: "Hay cierta voluptuosidad al hundir los antebrazos en la fresca huidiza de las semillas" (Ibíd., pág. 93. v3.)

La siguiente escena se sitúa en la granja de La Percerie, y ya desde un principio el texto nos prepara para lo que viene a continuación: "Venga. Hablemos de política.". (Ibíd., pág. 97.v1).

Hablan de la creación de la Confederación Campesina, una organización que, en palabras de Davodeau, es "una piedra en el zapato de la F.N.S.A. (Federación Nacional de Sindicatos de Agricultores)". (Ibíd., pág. 97. v.4).

Olivier, Jean-Claude y Étienne, en este paseo entre las vacas, complementan la explicación de lo que es la Confederación Campesina. Olivier cita un eslogan de lo que ellos llaman "La Confé": "¡Tres granjas pequeñas valen más que una grande!" (Ibíd., pág. 98.v2.), y dice frases como: "¡La agricultura no es una industria!"<sup>227</sup>.

Por su parte Étienne Cesbron afirma que "La Confé se desmarca también del problema de la subvenciones."<sup>228</sup>

La conversación entre los personajes protagonistas llega a conclusiones como que estar en "La Confé" y practicar la agricultura biológica son dos "actitudes complementarias", "la misma filosofía", afirma Étienne Cesbron.

227 (Ibíd., pág. 99.v1.) Citaremos la siguiente relación de referencias al respecto. Consultar la sección bibliográfica específica. (Aubert, El huerto Biológico. Cómo cultivar todo tipo de hortalizas sin productos químicos ni tratamientos tóxicos., 1980 y 1987) (Aubert, Técnicas de Agricultura Natural, 1978) (Bové, Ariès & Terras, 2000) (Fukuoka, 1999)

228 Aclarando seguidamente que: "Sabemos que el 80% de las subvenciones van al 20% de los agricultores y no necesariamente a los más pobres. Hay que ver lo que cobran los grandes productores de cereales de Beauce que, además, agotan el suelo de toda una región con su producción intensiva." (Ibíd., 2013, pág. 99. v.1 y v.2.)





Fig. 239. (Ibíd., 2013, pág. 91. V2 y 3.)

La doble página siguiente representa una escena distinta, si bien la figura de quien se presenta en esta nueva escena como Yannick Gabard ya se introduce en la última viñeta de la escena anterior. Se trata del inseminador. Étienne Davodeau se dibuja a sí mismo fotografiando como este nuevo personaje introduce su brazo por el ano de una vaca y procede a su inseminación.

La voluntad didáctica de Davodeau sigue intacta y reproduce la explicación de Gabard de forma muy descriptiva.



Fig. 240. (Ibíd., 2013, pág. 103. V5 y 6.)

La minuciosa explicación de los conocimientos del inseminador continúa durante tres páginas, en las que se especifica hasta la temperatura a la que deben conservarse las probetas de espermatozoides en nitrógeno líquido o que al pasarlas a temperatura ambiente cada probeta pasa de contener 20 millones de espermatozoides a 8 millones. Étienne Davo-

deau se representa a sí mismo anotando metódicamente todos los datos que reproduce a lo largo de estas tres páginas.

Cuando el inseminador se va, Davodeau les pregunta a sus protagonistas que por qué no dejan la tarea de inseminar a un toro potente, y continúa con que, además, seleccionar un toro para que aumente la producción de leche es un planteamiento productivista<sup>229</sup>. Olivier y Jean-Claude reconocen su propia contradicción. Afirman que, aunque asistieron a un cursillo sobre ganadería “bio” con veterinarios del este de Francia y les aconsejaron que lo mejor es conservar un toro de su propia ganadería, si no lo hacen es porque no tienen los conocimientos necesarios, que a los toros hay que amaestrarlos, como a los perros, y que se tarda tiempo.

El mismo Olivier Cesbron reconoce otra contradicción al afirmar que abandonar su método de inseminación artificial podría desestabilizar genéticamente el rebaño y, efectivamente, este es, nuevamente, un planteamiento productivista (Ibíd., pág. 105).

Sacar a la luz las contradicciones reconocidas por los propios agricultores además de realzar la veracidad de las entrevistas aporta un contrapunto nada pretencioso y por tanto humilde al trabajo realizado por Étienne Davodeau.

En la página ciento ocho la acción se sitúa de nuevo en Le Bignon. Philippe está desmantelando su propia casa, ya que, junto con Catherine han decidido no dejar nada a la A.S.F. Pero se enfrentan con el problema de la gente que quiere aprovecharse de la situación y robar lo que pueda.

En este momento del relato la acción se sitúa a principios de diciembre, y Étienne Davodeau empieza la siguiente escena en una reunión de los tres socios de Le Kozon. Tratan el “problema de las cuotas” y es la primera vez que Davodeau percibe una pequeña divergencia entre los tres socios.

Seguidamente, el entrevistador les formula una pregunta comprometida:

“¿Cuánto ganáis?” (Ibíd. pág. 113. v.5.) Los agricultores entrevistados no tienen pudor alguno en explicarle a él y al lector que obtienen 10.000 francos por persona en ingresos agrícolas, pero solo se conceden un salario de 6.000 francos netos.

Esto es, explican, porque los 4.000 restante los dedican a la compra de material y a pagos de préstamos.<sup>230</sup>

Pero le confiesan que, “en cuanto a préstamos, volvemos a estar liados” ya que quieren construir un edificio nuevo<sup>231</sup> Davodeau les pregunta incluso el precio de aquello, y le responden que en total un millón de francos, pero dicen que prefieren hablar de 12 céntimos por litro de leche producida.<sup>232</sup>

Antes de la próxima escena, en la que Davodeau volverá a Le Bignon, el autor especifica cuestiones como que estos “ecologistas idealistas”, -sus entrevistados, protagonistas del cómic-, sólo trabajan cinco días por semana y, además, se permiten por turnos tomarse vacaciones de verdad en verano.

Dos páginas mudas, que tienen un fuerte impacto frente a la concentración de texto

---

229 Resaltaremos las siguientes referencias bibliográficas al respecto de la crítica al productivismo: (Ariès, 2005) (Castoriadis, 1984) (Castoriadis, Domenach & Massé, 1979) (Gorz, 2008) (Latouche, 2016) (Navarro & Serra, 2005) (Troupe, 2016) (Toharia, 2014)

230 “Se trata de préstamos que pedimos cuando creamos la A.A.E.C. estos importes serán un capital recuperable cuando abandonemos la A.A.E.C.” (Ibíd., 2013, pág. 114.v1.)

231 “con (sala de) estabulación, sala de ordeño (y) despacho. Todo eso detrás de la casa, en la Percerie.” (Ibíd., 2013, pág. 114. v1.)

232 “Será un local previsto para setenta vacas.” (Ibíd., 2013, pág. 114.v3.)

del resto del cómic, representan a Davodeau visitando las ruinas de lo que era la casa de Le Bignon, de los Soresi, todo ha sido reducido a escombros.

Continúa una viñeta sobre la situación de las obras de la A-87.

El 8 de febrero del 2000 Étienne Davodeau se dispone a entrevistar nuevamente a Georges Cesbron sobre su opinión sobre el "Bio" y otras cuestiones.

Esta escena de dos páginas en la que el autor de cómics se toma un café con Georges Cesbron, aparte de reportar la favorable opinión del padre para con la decisión de sus hijos, sirve para poner de manifiesto cuál es el estado en aquel año de la Asociación "Salvemos Layon-Hyrôme".



Fig. 241. (Ibíd., 2013, pág. 119.V3.)

Cesbron le pregunta si entrevistará a los impulsores de la Autopista, a la A.S.F. y Davodeau le responde que no ya que piensa que, si lo hace, lo "derivarán al responsable de comunicación o algo así" (Ibíd., pág. 119.V5).

La siguiente viñeta a página completa es una delicia que expone claramente las intenciones del autor y sus pretensiones con este libro. (Fig. 242).

La página ciento veintidós muestra cómo Davodeau se dirige hacia La Percerie y pasa ante lo que era la casa de Le Bignon, y comprueba que el cartel que anunciaba "Le Bignon" ya no está<sup>233</sup>. Entonces vuelve con los campesinos.

En este momento se abre otra línea de debate sobre los productos "Bio". Davodeau le comenta a su interlocutor Étienne, que vio, en un programa de la tele que, en cuanto a la salud del consumidor se refiere, "bio o no, era lo mismo para la salud." (Ibíd., pág. 124.v1). Entonces Étienne Cesbron dice que le molesta que la gente coma productos "Bio" únicamente por cuestiones de salud, afirma que ellos no lo hacen por eso. Su respuesta adopta forma de discurso, al final de la página ciento veinticuatro, que es toda una declaración de intenciones:

Comprar y comer Bio no debería ser un planteamiento de precaución individual, sino el apoyo a una idea de inspiración colectiva a largo plazo. Y si todos coméis

233 "La violencia de todo esto me sorprende. Trato de animarme y me voy." (Ibíd., 2013, pág. 122.v5.)

bio, todos produciremos bio. Y entonces viviréis en un entorno realmente mejor para vuestra salud.

(Ibíd., pág. 124)

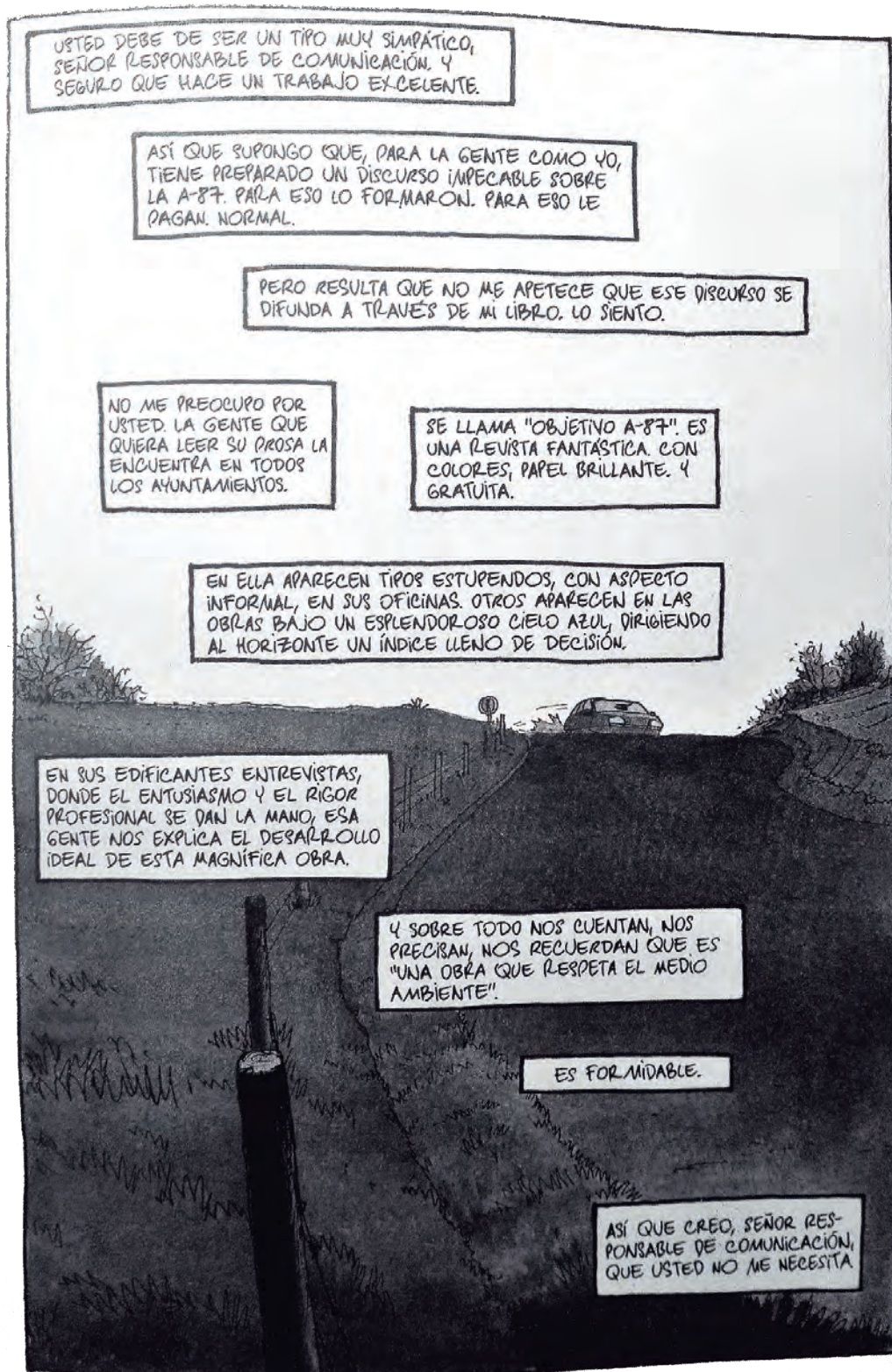


Fig. 242. (Ibíd., 2013, pág. 121.)

Las escenas cambian entonces de forma bastante rápida con respecto al resto de la obra.

Étienne Cesbron entra enfadado cuando se encuentra a Davodeau y le comenta que van a perder siete hectáreas convertidas (a "bio") desde hace cinco años en beneficio de un vecino que pretende cultivar maíz tratado, irrigado y subvencionado por la P.A.C. Afirma que el mencionado vecino, amigo de la infancia, se saldrá con la suya ya que cuenta con un abogado que "todo el mundo teme."

La página ciento veintiocho es una sucesión de tres viñetas panorámicas con el propósito de informar al lector del ritmo de las obras de construcción de la autopista. El puente está casi acabado, está en el proceso de encofrado. El viaducto de Layon se ha construido en medio del valle y las máquinas están perfilando ya la superficie de la carretera.

La siguiente escena está dedicada a la sala de ordeño de las vacas. Tiene un total de nueve páginas que se introducen a partir de la cajetilla de texto de la última viñeta de la escena anterior. Davodeau la define como la "actividad última y esencial de la A.A.E.C. de Le Kozon." (Ibíd., pág. 128.v3).

Aun cuando en la A.A.E.C. Le Kozon, no suelen suministrar antibióticos a sus vacas, Davodeau muestra otra contradicción de los jóvenes ganaderos, (cuestión que, bajo nuestro criterio, contribuye a reforzar la humildad y la veracidad de lo narrado). Étienne Cesbron suministra "a regañadientes" un antibiótico a una vaca. Afirma que suele probar con la homeopatía, pero que no siempre funciona. La vaca se vuelve violenta ante el pinchazo de la aguja.

La última página de esta escena, la penúltima del libro, cuenta, en una viñeta a página completa como Davodeau no pudo asistir al último de los pasos para cerrar el círculo del trabajo productivo de la A.A.E.C. de Le Kozon, que era segar, nuevamente, la paja.

"Llevo un año siguiendo el trabajo de estos tres tipos." (Ibíd., pág. 138), afirma satisfecho el autor.

La última escena del cómic ocupa cinco páginas. La acción se sitúa en enero de 2001. Davodeau se encuentra acabando el cómic que el/la lector/a tiene en sus manos -otro guiño meta-narrativo-. El acontecimiento más importante del año 2000, afirma, fue la construcción del nuevo edificio de la A.A.E.C., detrás de la casa de Jean-Claude. Cuenta que, para reducir costes, los tres socios se ocuparon de las obras de albañilería. El autor se preocupa por aclarar que los protagonistas no dejaron de trabajar en su trabajo habitual como ganaderos, mientras ayudaron al mismo tiempo a construir su nuevo edificio.

Las últimas seis viñetas del cómic son planos generales que representan la carretera A-87, cuyas obras se encuentran bastante avanzadas ya, vistas desde el interior de un coche.

El autor interpela al lector para finalizar su obra: "¡Lector! Quizá dentro de unos meses, para visitar a tu abuela o irte de vacaciones, te sirvas de esta cosa enorme" -refiriéndose a la autopista- (Ibíd. pág. 141.v2).

Continuando así su diálogo:

A unos 20 kilómetros al sur de Angers, el viaducto de Layon. Un kilómetro más tarde, un primer puente. Otros dos kilómetros y medio después, y antes de un segundo puente, se podrán ver los restos de Le Bignon. Te queda a la izquierda. Será rápido.

Cuando pases a altura del pozo y de los pilares, piensa que estás cruzando el cuarto de baño de Catherine y Philippe a 130Km/h. Luego, siempre a tu izquierda, entre el segundo y el tercer puente, bordeas Épinay, cuyos edificios bordean el horizonte. ¿Te da tiempo a ver la alabrada que separa ese prado de la autopista?

(Ibíd. págs. 141-142)

De este modo, y sin olvidar una última página de agradecimientos, termina esta magnífica obra del autor francés.

### 2.5.2. “Los Ignorantes” de Étienne Davodeau.

El Prólogo de esta obra de Étienne Davodeau -publicada en España por la editorial “La Cúpula” en 2016- (Davodeau, 2016) explica, en dos páginas y cinco viñetas, cómo surgió la idea del proyecto entre los dos protagonistas que dan nombre a la obra, los dos “ignorantes”. Étienne, autor del libro, quien lo ignora todo del mundo del vino, y Richard, quien lo ignora todo del mundo del cómic.

Ambos acuerdan que, a cambio de que uno le enseñe su manera de hacer vino, el otro le recomendará –y facilitará en formato físico- un buen número de cómics, para que empiece a conocer el mundo de los cómics.

El libro está dividido por capítulos. Cada uno de ellos es presentado en la obra con una sobria página en blanco que indica el número del capítulo y su título. El primer capítulo se titula “La poda”. Tiene una extensión de cinco páginas, en las que el marcado interés pedagógico del autor se pone de manifiesto, una posición que mantendrá a lo largo de toda la obra. En este capítulo se detalla el método de la poda de la viña relatando la experiencia primeriza en la materia del autor del cómic.

Después, la acción se sitúa en las dependencias de la editorial belga Casterman, en la ciudad de Tournai. Étienne le enseña a Richard el proceso de impresión de un cómic. Como será una constante en la narrativa del autor, ya puesta de manifiesto en su anterior obra analizada “Rural. Crónica de un conflicto”, Davodeau explota el potencial lírico del texto para embellecer, cuando narrativamente se presta, los hechos que representa en sus viñetas, un ejemplo de esto serían las descriptivas frases que apelan a los sentidos que emplea para describir el funcionamiento de la maquinaria editorial, habla de un “circuito alocado y preciso del papel” o del “cálido olor de las tintas” (Davodeau, 2016, pág. 16).

Richard comenta que la única vez que ha ido a una imprenta es por las etiquetas de su vino. Étienne articulará el avance del relato en su cómic de esta manera en la que, a través de los comentarios de los personajes, trata de encontrar puntos discordantes y/o similitudes entre el “mundo” del cómic y el “mundo” del vino.

En las siguientes siete páginas narra cómo se vuelven al huerto y continúan con la poda.

Richard hace mención a la importancia de la tierra, de las piedras sobre las que crece la viña. “Lo más formidable con la riolita es que, por la noche, preserva muy bien el calor (...) ¡y eso es estupendo para la madurez de la uva!” (Davodeau, 2016, pág. 39).

Después del silencio y la necesaria pausa que supone una sobria página en blanco con el título y número del capítulo siguiente, se suceden un total de seis páginas de presentación de la fábrica de barricas de vino que frecuenta el viticultor protagonista de la obra. Richard comenta que cada cinco o seis años cambia de barriles<sup>234</sup>.

Cada detalle, opinión, o comentario relevante del viticultor se reproduce en el cómic con la intención de enseñar al/la lector/a la comprometida y cuidada manera de hacer vino de Richard Leroy.<sup>235</sup>

234 “Los huelo y si noto algo agrio o volátil, ¡adiós tonel!” (Davodeau, 2016, pág. 33)

235 “La barrica es una excelente herramienta de vinificación. Pero hay que evitar que su madera marque demasiado mi vino. Digamos que busco una neutralidad, activa y benéfica, ¿lo entiendes?” (Davodeau, 2016, pág. 34)



Fig. 243. (Davodeau, 2016, pág. P.27. V 1 y v 2.)

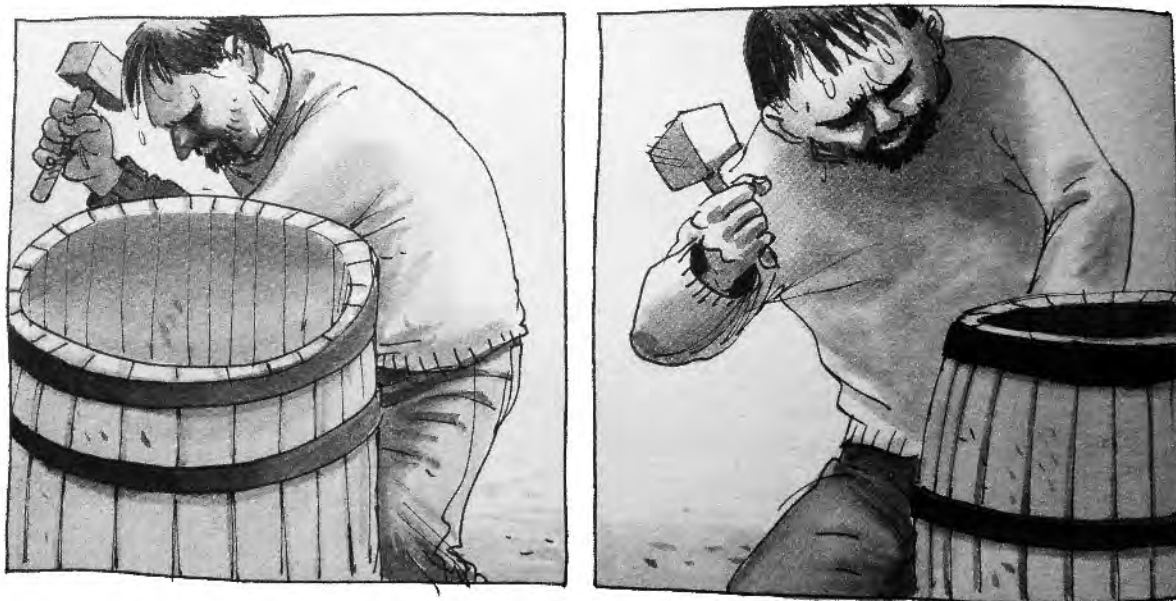


Fig. 244. El hecho de enseñar al tonelero trabajando de forma manual contribuye a realzar el valor y la calidad del trabajo que existe alrededor del vino. (Davodeau, 2016, pág. 36. V 2 y v 3.)

Los dos protagonistas participan de una visita guiada a la fábrica de toneles, junto con más gente interesada que concluirá con una cata de vinos. El final del capítulo anticipa el siguiente con la frase “tenemos una viña que podar”.

Después de la sobria página de presentación del capítulo tercero, observamos cómo los protagonistas visitan el autor de cómics Jean-Pierre Gibrat. Este capítulo consta de nueve páginas y se centra en la presentación y puesta en valor de Gibrat, tanto del personaje, como de su trabajo y de sus opiniones a nivel artístico y personal. Nuevamente,



la elección de entrevistar a este autor de cómics no está motivado más que por el ya mencionado interés didáctico.

Representando la conversación<sup>236</sup> entre dos autores de cómic y un viñador, Davodeau pretende buscar puntos de interconexión y unión o también discordancia entre ambos mundos. Esta escena se repetirá con otros autores de cómics a lo largo del libro.

En el cuarto capítulo hay un recurso artístico similar al del *collage* que ya fue utilizado en la anterior obra del autor *Rural. Crónica de un conflicto*<sup>237</sup>. Nos referimos a la página cincuenta y ocho, que está íntegramente dibujada por el autor de cómics francés Lewis Trondheim.

La decisión de Davodeau de incluir íntegramente entre las páginas de este capítulo la mencionada página de Trondheim recuerda a su precedente *Rural* en la que cabe destacar el reiterado interés en demostrar la evidencia del elemento de veracidad en su trabajo resaltándolo con este procedimiento consistente en incluir elementos ajenos a su propia creación extrayéndolos de la realidad y pegándolos en forma de *collage* entre las páginas de su cómic.

Richard busca mano de obra de viticultores/as que tienen la misma concepción que él de hacer vino, y se ayudan mutuamente. En la página sesenta y tres utilizan un aparejo que llaman “bicicleta”, para hacer agujeros en la tierra y así poder meter bien las estacas. Lo llaman bicicleta por la forma en que se maneja esta herramienta con una especie de manillar que recuerda el de una bicicleta.

Se suceden entonces las páginas que muestran el trabajo cotidiano en las viñas. Los personajes queman sarmientos, aporcan las viñas, quitan malas hierbas, etc.

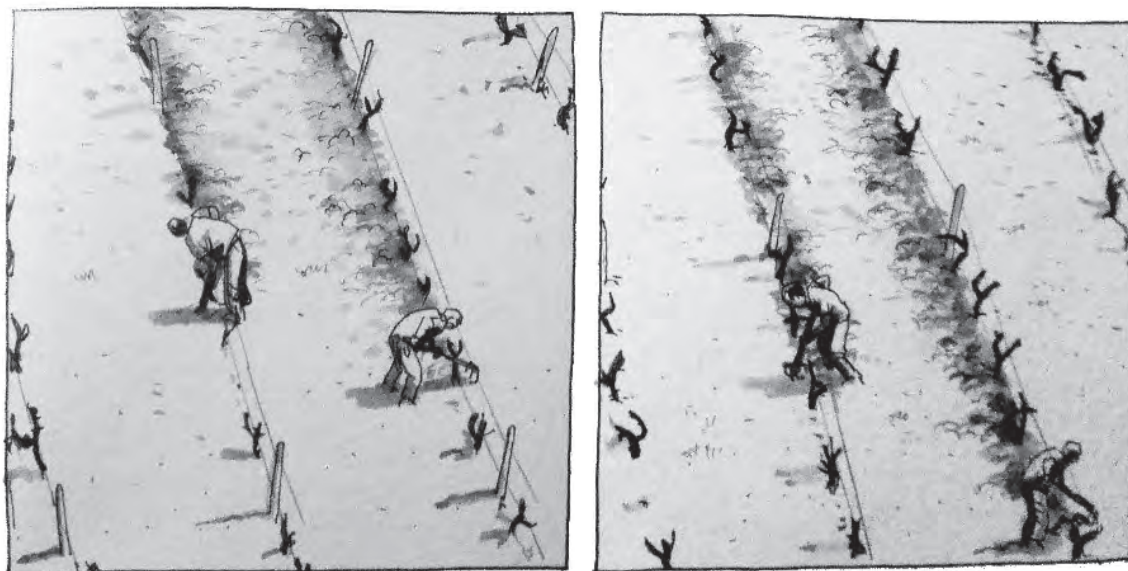


Fig. 245. Richard y Étienne aporcando las viñas. (Davodeau, 2016, pág. 63)

Al focalizar su atención en el trabajo cotidiano de un viticultor, Davodeau consigue

236 “Lo importante es sentir la lealtad y el placer del tipo que ha hecho el vino... o el libro”(Davodeau, 2016, pág. 50)

237 En “¡Rural!” se podía ver cómo, para añadir sensación de veracidad a su obra, Étienne se permitía añadir literalmente elementos externos a sus propios dibujos, aunque cuidando sin menoscabar en ningún momento la unidad de la estética utilizada en su obra. (Davodeau, 2013)

múltiples resultados. Por un lado ensalza y engrandece la cultura del agro, y en concreto la viticultura con su decisión narrativa. Reivindica además una práctica agrícola y unas técnicas que son respetuosas con el medio ambiente y que son aún hoy en día minoritarias. De la misma manera, el trabajo de Davodeau tiene un fuerte componente didáctico, ya que enseña al lector cómo se produce un buen vino, pasando por cada uno de los pasos necesarios, empezando desde el principio del año, durante los meses de la poda y siguiendo por los trabajos en el campo anteriormente descritos.

Cuando terminan la jornada laboral, Étienne intenta sonsacarle a su interlocutor algo sobre su concepción del cultivo biológico. Richard renunció a la certificación “bio” que recibió en 2002<sup>238</sup>.

Este capítulo es muy corto, de sólo cuatro páginas. Sirve narrativamente para presentar el gran tema que se aborda en cuánto a técnicas de cultivo de la viña se refiere: la cuestión del cultivo biodinámico.



Fig. 246. Explicación de qué es la “boñiga de cuerno”. (Davodeau, 2016, pág. 78. v1).

Richard prepara un preparado muy utilizado en biodinámica llamado “500 P”<sup>239</sup>.

Éste se siente incapacitado para explicarle a su interlocutor en qué consiste la biodinámica exactamente<sup>240</sup>.

Para justificar su inclinación a la biodinámica Richard cuenta cómo un viticultor de Puligny-Montrachet, en Borgoña, probó la diferencia entre un vino “vinificado” de forma convencional, otro de forma biológica y otro de forma biodinámica, en las viñas repartidas en tres tercios iguales de sus parcelas<sup>241</sup>.

La página ochenta y uno contiene una sola viñeta grande que nuevamente muestra los personajes pulverizando el preparado, pero éstos únicamente ocupan una cuarta parte de la viñeta, en el resto de ésta, donde

se puede ver representado el cielo, el autor realiza una concisa explicación de lo que es la biodinámica, menciona a Rudolf Steiner y su “famosa serie de conferencias a los agricultores en 1924”. Esta página informativa sirve para situar al lector con frases

238 “Me niego a que lo biológico sea un criterio comercial para mis vinos”. “Quiero que la gente se acerque a mis vinos únicamente porque les gustan” (Davodeau, 2016, pág. 72)

239 “Consta de 100 gr. de boñiga de cuerno que se diluye con 30 litros de agua y se pulveriza en una hectárea.” Preparan un total de 270 litros para 9 hectáreas. (Davodeau, Los Ignorantes, 2016, pág. 78)

240 “No me preguntes cómo funciona, no tengo ni idea”. “Soy prudente en cuanto a mis competencias en biodinámica” (Davodeau, 2016, pág. 79)

241 “Trató una tercera parte de su viña según el método tradicional, una tercera parte biológica, y una tercera parte con biodinámica”... “A mí, como bebedor, me pareció que el tercer vino era mucha más rico, ¡más vivo! Ya ves, me convencí de manera empírica. Así que no me pidas explicaciones técnicas”. (Davodeau, 2016, pág. 80)

sencillas y un lenguaje próximo<sup>242</sup>.

A partir de la página ochenta y seis, los viticultores preparan el “preparado 501”<sup>243</sup>. Quedan en el campo de viñas a las cinco de la madrugada.



Fig. 247. Los personajes pulverizando el preparado 500 P. (Davodeau, 2016, pág. 80. V.5.)



Fig. 248. (Davodeau, 2016, pág. 88. V.5.)

El elemento dinamizador es el silicio, “una especie de polvo de roca” y la dosis empleada es mínima, “tres gramos por hectárea” (Davodeau, 2016, pág. 88).

El capítulo termina con una conversación entre los dos protagonistas:

“Me parece que esto de la biodinámica es muy subjetivo” comenta Étienne, a lo que Richard le contesta: “¡Pero es que todo es subjetivo en el vino!” (Davodeau, 2016, pág. 93).

Este capítulo tiene un total de diecisiete páginas, bastantes más en comparación con los anteriores capítulos. Efectivamente, Davodeau dedica un número más importante

de páginas para detallar pormenorizadamente sus impresiones de primera mano con estas cuestiones técnicas novedosas y desconocidas por mucha gente ajena al método de cultivo biodinámico en la agricultura. La didáctica, a lo largo de toda la obra, está presentada siempre de un modo humilde, ya que la pretensión del autor es que el lector aprenda al mismo tiempo que él.

242 “Mediante su rechazo a los abonos químicos y los productos sintéticos, tiene conexiones con la agricultura biológica, pero teniendo en cuenta los ritmos planetarios y lunares, y utilizando una preparación diluida de base vegetal o animal, como esta increíble “500 P”. (Davodeau, 2016, pág. 81)

243 Richard explica su finalidad: “El objetivo es dinamizar las hojas hacia el cielo, hacia la luz” “El suelo y la luz forman el universo de la viña, son indisociables.” (Davodeau, 2016, pág. 86)



Fig. 249. Los viticultores preparan a Étienne para el trabajo del desherbado. (Davodeau, *Los Ignorantes*, 2016, pág. 97. V2.).

Empieza el séptimo capítulo dedicado al desherbado sin maquinaria pesada<sup>244</sup>.

Las explicaciones de la técnica se suceden detalladamente<sup>245</sup>.

Terminado el trabajo y de vuelta a casa, de forma totalmente natural en la narración, los personajes se cruzan con otro viticultor, pero que utiliza un método de cultivo convencional. El autor se asegura de remarcar claramente las diferencias entre ambos métodos<sup>246</sup>. Este capítulo tiene un total de ocho páginas, poco menos de la mitad que el anterior, pero son ocho páginas que Étienne dedica de su libro a una tarea concreta en cuánto al cultivo de la viña se refiere, el desherbado en el cultivo biodinámico.

El capítulo siguiente cuenta nuevamente con ocho páginas que abordan la visita a las viñas de Richard de un colaborador norteamericano del reconocido mundialmente catador de vinos Robert Parker<sup>247</sup>.

Davodeau, en sus habituales cajetillas explicativas de texto, deja constancia de los

244 "Sobre todo hay que desherbar bajo la hilera, entre las cepas, donde no llega el arado." Dice Richard. (Davodeau, 2016, pág. 97)

245 "El truco es pasar bien la cuchilla en el eje de la hilera para quitar la hierba que se pega a la cepa" "Pero hay que quitarla antes de que toque la cepa" "Al principio la dificultad es estimar cuándo debes sacar la cuchilla antes de que su punta toque la cepa de la viña" "Entonces, hop, con fuerza sacas la cuchilla y la vuelves a hundir justo detrás de la cepa". "A veces te puedes quedar enganchado con pedruscos profundos y eso te va a dar un golpe muy fuerte en el hombre, pero no te tienes que desviar... 'Ten cuidado eh? No me vayas a arrancar una cepa!'" (Davodeau, 2016, pág. 100)

246 "Unos días más tarde, pasamos cerca de un tipo que está quitando la hierba de sus viñas con productos químicos. No puedo evitar constatar que... "Debe de cansar mucho menos que con vuestra técnica, eh?" -Y Richard dice-: "¿Te has dado cuenta? El tipo está en su cabina, con su mono y su máscara. Seguro que hoy no tocará ni su tierra ni su viña." "La proximidad física, y por tanto mental, del viticultor con su Trabajo es fundamental... piensa en eso cuando bebas vino" (Davodeau, 2016, pág. 104)

247 "Ha adquirido una reputación mundial con su famosa guía donde pone notas a los (vinos) que él considera los mejores vinos del mundo" (Davodeau, 2016, pág. 106)

debates que genera esta persona en la comunidad viticultora<sup>248</sup>.

Seguidamente, Étienne insiere una de sus habituales notas descriptivas y explica que Richard ya ha sido puntuado por Parker años anteriores<sup>249</sup>. Richard intenta entablar conversación con el catador cuando éste llega y prueba su vino, pero el recién llegado evita toda conversación y se centra solamente en catar el producto. Aun así, Richard le convence para ir a visitar sus viñas, éste accede, pero se va muy rápidamente.

Se acaba el capítulo en la página ciento catorce.

Étienne quiere que Richard reconozca que, aunque despotriqué, le interesa la nota Parker. Richard se niega obstinadamente.

El capítulo siguiente es bastante extenso, consta de dieciséis páginas. Las ocho primeras están dedicadas al método de trabajo de la editorial de cómics parisina Futuropolis con un autor como Étienne Davodeau. Richard acompaña a Étienne a las dependencias de imprenta. Estas páginas ponen de manifiesto el cuidado que tienen, por extensión, las editoriales de cómic francesas, con los cómics que editan, ya que Étienne puede en todo momento modificar pequeños detalles que, como bien aprecia Richard, a los ojos de un lector incauto pasarían totalmente inadvertidos. Pero Étienne defensa la importancia de mantener, como creador, el mayor control posible sobre su obra, para él, es indispensable controlar el paso del cómic por la editorial, ya que ésta modificará la obra de forma definitiva.



Fig. 250. (Davodeau, *Los Ignorantes*, 2016, pág. 127. V2.)

Richard manifiesta su interés por relacionar el cuidado que un viticultor como él tiene hacia su vino con el cariño que trata una editorial de cómics como Futuropolis sus publicaciones.

Después, junto con algunos miembros de la editorial los personajes continúan su conversación en la bodega de un restaurante parisino<sup>250</sup>.

A medida que van bebiendo diferentes vinos, Étienne formula, para el lector de su obra, la siguiente reflexión, muy importante para la consecución del objetivo que pretende con su libro: "Quizás sea una de las funciones del vino y de los libros: Discutir tranquilamente." (Davodeau,

248 "Entre los aficionados y los viticultores algunos lo adoran como un auténtico dios de la democratización y la modernidad del vino." "Otros lo consideran un peligroso agente de la globalización ultraliberal del vino y de su estandarización. También les escandaliza la idea de reducir la misteriosa y moviediza alquimia de un néctar a una estúpida nota escolar, hablan de la "parkerización" del vino y sus peligros" (Davodeau, 2016, pág. 108)

249 "Hasta ahora los vinos de Richard han pertenecido al muy exclusivo club de los "más de noventa de Parker. Es decir, que han obtenido notas superiores a noventa sobre cien" (Davodeau, 2016, pág. 112)

250 Prueban vinos como: "Les baux de Provence. Henri Milan" Que Richard comenta de la siguiente manera: "Una roca magnífica (...) ¡Y además sin azufre!". (Davodeau, 2016, pág. 126)

2016, pág. 126).

De vuelta a la editorial Étienne tiene en su obra consideración con los jóvenes que envían sus cómics a las editoriales<sup>251</sup>.

Al final del capítulo los protagonistas vuelven al campo de Richard.

En el capítulo que sigue Étienne acompaña a Richard a una feria de vinos y después éste lo acompaña al Salón del Cómic de Saint Maló. La evidente comparación de ambas convenciones salta a la vista.

La estación del año en la que se sitúa el siguiente capítulo oscila entre el otoño y el invierno. Es el momento en el que el vino empieza a adquirir cuerpo<sup>252</sup>.

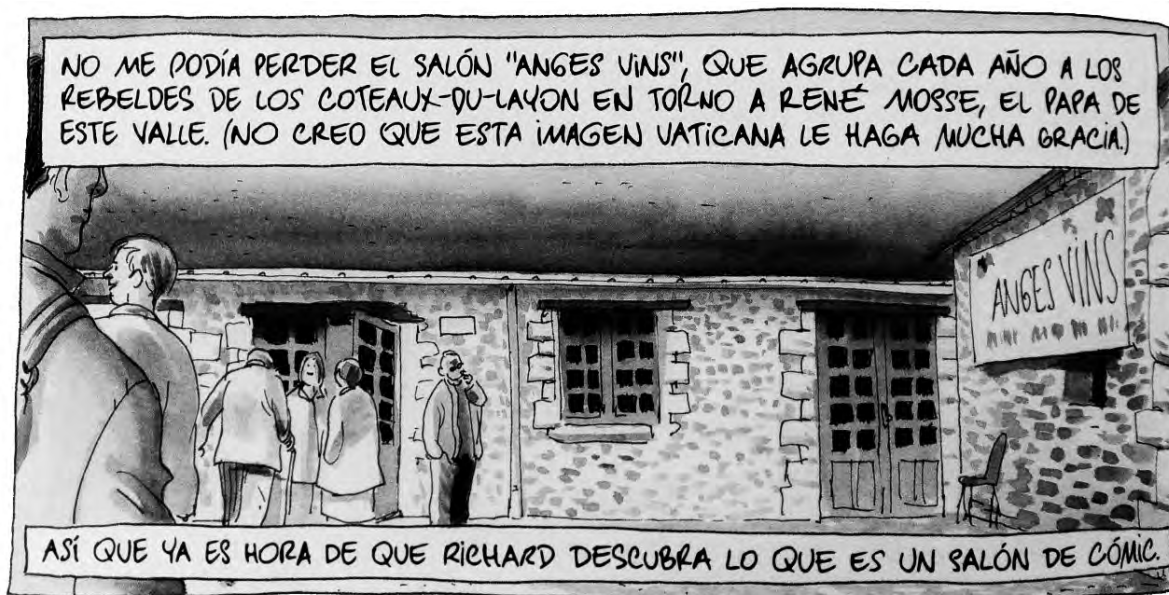


Fig. 251. El Salón "ANGES Vins". (Davodeau, Los Ignorantes, 2016, pág. 188. V4. )

Continúa una descripción del trabajo de un viticultor como Richard en esa temporada<sup>253</sup>.

Cuando llega el frío invernal, la fermentación se ralentiza<sup>254</sup>.

En la página doscientos cuatro se aborda la cuestión del envío de cajas del vino vendido. Una tarea de la que se ocupa el propio viticultor.

Richard lee cómics y retiene uno: "El Fotógrafo", de Guibert, Lefèvre y Lemercier, entonces, a mitad de capítulo, los protagonistas salen al encuentro de los autores del mencionado cómic.

Este capítulo tiene once páginas en total de las cuales las cuatro primeras están dedicadas al trabajo en la bodega ante la inminente llegada del invierno. Las cinco páginas restantes están dedicadas a una conversación con Guibert, el dibujante del

251 El editor de Futuropolis acaba de recibir unas páginas de cómic de un joven creador aficionado y comenta que: "Por lo visto este chaval no tiene ni idea del tipo de libros que publica Futuropolis". (Davodeau, 2016, pág. 129)

252 En la cava, Richard y Étienne "no hacen otra cosa que escuchar, oler y probar". (Davodeau, 2016, pág. 202)

253 "En invierno, cuando la cosa está tranquila, vengo a probar [el vino] dos veces por semana. En primavera cada día." (Davodeau, 2016, pág. 203)

254 "En pocos días, el frío se ha colado en la bodega. Bajo su efecto, las levaduras del vino se duermen tranquilamente." (Davodeau, 2016, pág. 203) "Despertarán en primavera" (Davodeau, 2016, pág. 204)

cómic “El Fotógrafo”. Para terminar de abordar esta obra, habrá que esperar hasta el último capítulo del libro.

Empieza el capítulo número dieciséis siguiendo con los envíos Internacionales que tiene que hacer Richard Leroy<sup>255</sup>.

Las cuatro primeras páginas del capítulo, como en el anterior, están dedicadas a este aspecto del trabajo invernal del viticultor.



Fig. 252. Última viñeta del capítulo. (Davodeau, Los Ignorantes, 2016, págs. 222, V5. )

Seguidamente, y hasta la última página, la octava del capítulo y la número doscientos veintidós del libro, visitan una exposición de Moebius la cual Richard, volviendo a hacer alusión al título de la obra, no aprecia en modo alguno.

A continuación Richard y Étienne se van a la zona geográfica francesa de Rotalier, en el departamento del Jura, como habían avanzado al final del capítulo doce.

Allí, visitan la bodega Ganevat.

Fanfan el amigo de Richard despacha rápidamente unos importadores alemanes y junto con los protagonistas se van a visitar las viñas.

Richard le pregunta por el suelo, y Fanfan le responde que se trata de esquisto y arcilla<sup>256</sup>. Fanfan hace caminar a Étienne por su suelo, y comprueba que, efectivamente, el suelo de sus viñas está mullido “es como arena”, dice. Después, camina por el suelo del vecino y afirma que “parece hormigón.” La sentencia de Fanfan aclara la intención tanto del autor, a la hora de elegir esta cuestión para iniciar este capítulo, como del propio viticultor, a la hora de explicar su modo de cultivo: “Para vinos vivos necesitas un suelo vivo.”<sup>257</sup>

255 “A Quebec, Suiza, Inglaterra, Dinamarca, Berlín, Brasil, E.E.U.U., etc”. (Davodeau, 2016, pág. 214)

256 “¡La roca está justo debajo!” (Davodeau, 2016, pág. 228)

257 “Eso implica muchas cosas: no puedes utilizar un tractor de diez toneladas sobre un suelo que quieres respetar. Así que utilizamos una oruga y trabajamos a mano, claro.” (Davodeau, 2016, pág. 229)



Fig. 253. (Davodeau, 2016, pág. 226. V1.)



Fig. 254. Presentación de Fanfan. (Davodeau, 2016, pág. 227. V1.)

Una impresión que Davodeau plasma en sus habituales cajetillas de texto explicativas, nos parece especialmente atractiva: “En la finca de Ganevat, al igual que en Montbenault, una cosa está clara: Antes que los paneles fotovoltaicos, está la viña.”<sup>258</sup>

En la bodega de Fanfan, los tres personajes conversan mientras van probando vinos. Fanfan asegura que hace vino sin azufre. (Davodeau, 2016, pág. 230).

Prueban distintos vinos de las variedades locales<sup>259</sup>.

258 Destacaremos en este punto las siguientes referencias de la bibliografía sobre energía englobadas dentro de la crítica anti-industrial y anti-desarrollista, situada al final de la presente tesis: (Amorós, 2011) (Castoriadis, Domenach & Massé, 1979) (Illich, 2015) (Latouche, 2016) (Ludd, 2012) (Maggio, 2010)

259 “Los Savagnins, los Chardonnays, los Pinots negros, los pousards”. (Davodeau, 2016, pág. 234)



Empieza el capítulo dieciocho cuando invitan a Étienne a un festival de cómic en Bastia, en Córcega. Richard apunta, por su parte que “no se puede ir a Córcega sin probar los vinos de Finca Arena.”



Fig. 255. (Davodeau, 2016, pág. 231. v3.)

Este penúltimo capítulo está ambientado en la mencionada isla. Una vez allí, los personajes son recibidos por Antoine-Marie Arena, un joven viticultor de veintisiete años, quien los invita a conocer sus viñas.

Las conversaciones plasmadas en el libro focalizan la atención desde un primer momento en el enraizamiento cultural de los viticultores corsos entrevistados<sup>260</sup>. Siguiendo en su línea, Davodeau presta especial atención en nombrar las cepas autóctonas que cultivan los entrevistados<sup>261</sup>. Así como el tipo de tierra sobre la que crecen<sup>262</sup>. Arena asegura, en un claro posicionamiento político que: “trabajar aquí también es participar del renacimiento del

patrimonio corso.” (Davodeau, 2016, pág. 242).

Después aparece en escena su hermano, Jean-Baptiste Arena, de 31 años, quien continúa manteniendo el mismo discurso comprometido: “Trabajar aquí, implicarse aquí, es casi lo mismo. “¡Al hacer vinos aquí, hablamos de aquí!” (Davodeau, 2016, pág. 243).

Continúa la cuestión del azufre. Los Arena han sacado una cosecha sin azufre, llamada la “Cero<sup>263</sup>”.



Fig. 256. Conversación entre Richard y Antoine-Marie Arena. (Davodeau, 2016, pág. 243. v3)

La segunda parte del capítulo está ambientada en el festival de cómic de Bastia donde Richard descubre el OuBaPo (Ouvroir de la Bande Dessinée Potentielle) a raíz de una exposición que se encuentra allí.

Hay un total de ocho páginas dedicadas al vino de los Arena y cinco están empleadas para detenerse en el salón del cómic de Bastia y la mencionada exposición. Al hilo de las conversaciones Davodeau cita el cómic autobiográfico de Dominique Goblet *Parecer es mentir* ofreciendo así, de forma humilde y también comprometida, propaganda del

260 Marc-Antoine Arena: “Llevamos aquí desde 1600, primero como pastores y luego como viticultores.” (Davodeau, 2016, pág. 241)

261 Son: “Muscat, Nielluciu, Vermentinu y Bianco Gentile, una cepa específicamente corsa.” (Davodeau, 2016, pág. 242)

262 “Es caliza y esquisto”. (Davodeau, 2016, pág. 242)

263 Jean-Baptiste Arena: “Son tres mil botellas entre las cincuenta mil que producimos al año.” (Davodeau, 2016, pág. 245)

mencionado cómic.

En el cómic de *El Fotógrafo*, se narra la extraordinaria epopeya de dos médicos de la ONG médicos sin fronteras en Afganistán en el año 1986. Se trata de Robert Saléon-Terras y Régis Lansade, el/la lector/a descubre en las páginas de este último capítulo que, en la actualidad, (la del relato, 2010) éstos hacen su propio vino. Su finca se llama “La finca de los caminos de oriente.” Tienen sus viñas cerca de un gran bosque<sup>264</sup>.

Continúa la investigación de Davodeau detallando el nombre de las cepas de las viñas de los entrevistados<sup>265</sup>, que conforman el vino “Pécharmant”<sup>266</sup>.

Aparece en la conversación la cuestión de la denominación de origen. Empieza un debate entre los viticultores. Los entrevistados son particularmente defensores de la D.O.<sup>267</sup>, mientras que las opiniones de Richard son contrarias a causa de su posicionamiento político, sus creencias y su práctica biodinámica<sup>268</sup>.

Los interlocutores prefieren, dicen, actuar en el seno de la D.O. y le preguntan a Richard si no cree que su postura no es un tanto “egoísta”. Richard replica que su vino le debe gustar ante todo a él mismo.

La mano de Étienne, seleccionando y encuadrando en sus viñetas un debate semejante, evidencia sus intenciones políticas al querer profundizar y agudizar la comprensión y crítica de la realidad política que se vive en Francia en torno al cultivo del vino.

La conversación continúa alrededor de una cata de vinos.

El debate o la discusión se solventa con un plano general que sitúa a los personajes bebiendo en un porche y, en dos tercios de la viñeta que corresponde a la representación del cielo, sin siquiera bocadillos dibujados, se contraponen las defensas de los distintos discursos, los diálogos, sus réplicas y las opiniones contrapuestas de los viticultores.

Hablan también del sello biológico, a Robert y Régis, afirman, no les interesa el tema de lo biológico. Richard, aun siendo reacio al sello, es favorable y cree, además, que es un avance.

La conversación oscila entre el vino y los cómics, centrándose concretamente en el cómic “El Fotógrafo” que hicieron junto con el anteriormente entrevistado Emmanuel Guibert.

No es hasta la página doscientos sesenta y tres y las siguientes, que Richard desvela su historia personal donde explica por qué decidió hacer vino.

Antes era banquero en París, y abandonó su trabajo por querer un cambio profundo en su vida.

Termina el libro cuando en la conversación abren un vino de Richard, un *Montbenault*, y Richard sostiene: “El Chenin, al igual que el Riesling, es un vino de piedra. ¡Es la mejor cepa del mundo!” (Davodeau, 2016, pág. 265).

264 “Si quieres un suelo vivo, no está mal tener esta vegetación tan cerca” dice Robert Saléon-Terras refiriéndose a la formidable frondosidad de unos árboles situados cerca de su campo de viñas. (Davodeau, 2016, pág. 254)

265 “Son Merlot, Cabernet, Sauvignon y Cabernet Franc” (Davodeau, 2016, pág. 255)

266 Exhaustivamente, Davodeau concreta: “Un máximo del 60% y un mínimo del 50% por cepa.” (Davodeau, 2016, pág. 255)

267 Régis Lansade “Yo le doy mucha importancia a las denominaciones”. (Davodeau, 2016, pág. 256)

268 “Yo también, por eso prescindí de ellas.” (Davodeau, 2016, pág. 257) “Yo mismo salí de la categoría de “vinos de Francia”. Así me siento mucho más libre. Llevo mi viña y mi vino según mis propios criterios. Hago vino Leroy. Y punto.” (Davodeau, 2016, pág. 258)



Fig. 257. La discusión. (Davodeau, Los Ignorantes, 2016, pág. 260. v3)

Finalmente, después de una página en blanco donde se lee sencillamente “Epílogo”, Étienne y Richard se encuentran situados en la misma mesa del prefacio del cómic en la que Étienne le comentó a Richard su propuesta de libro.

Cronológicamente, la acción se sitúa en el verano de 2011. Los protagonistas entablan una sencilla conversación, mientras prueban un vino de la cosecha en la que trabajaron el año anterior, y hablan sobre la fecha en que el libro, que el/la lector/a está acabando de leer, será finalmente terminado y publicado (Davodeau, 2016, pág. 270).

### 2.5.3. Comparación de las obras “Rural. Crónica de un conflicto” y “Los Ignorantes”, de Étienne Davodeau. Conclusiones generales.

Encontramos notables diferencias entre las obras de Étienne Davodeau “Rural. Crónica de un conflicto” (Davodeau, 2013) y “Los Ignorantes” (Davodeau, 2016).

*Rural. Crónica de un conflicto*, como bien especifica el título, reporta un conflicto político concreto, cabe mencionar que la edición española decidió quitar la palabra “político” del título que la edición francesa original sí contenía (Davodeau, 2001).

Los Ignorantes, por su parte, es un experimento planteado por el autor consistente en un intercambio de conocimientos y experiencias entre un viticultor y él, un dibujante de cómics.

El género literario a través del cual están narrados ambos cómics es el del reportaje periodístico. Un género muy bien definido y defendido por el autor en el prefacio de *Rural*. Con su humildad habitual,<sup>359</sup> Davodeau expone el método de trabajo de su investigación. Afirma que, antes de añadir ningún texto definitivo a la obra, todos ellos fueron releídos por los personajes implicados y él los fue corrigiendo hasta obtener su aprobación (Davodeau, 2016, pág. 9).

Plantea que el cómic presenta una serie de ventajas técnicas con respecto al mismo género periodístico habitualmente audiovisual, ya que en este último hubiera resultado complejo unir el auténtico reportaje con pasajes reconstruidos de los recuerdos de los entrevistados o de otra índole, sin perder calidad en la factura del producto final. Davodeau explica que el método de control de los textos por parte de las personas implicadas en el relato, cuando más importancia cobraba era en el momento de los flashback, muy abundantes en el relato de este cómic cuya duración temporal abarca más de diez años del conflicto político y social a causa de la construcción de una autopista.

No se priva de plantear algunas cuestiones muy interesantes respecto a la cuestión de la objetividad en el género. Sostiene que el hecho de representarse a sí mismo y a sus herramientas de trabajo, -a veces una cámara fotográfica, otras un simple bloc de notas- recuerda al lector que el cómic que está leyendo no debe ser concebido como una verdad objetiva -si es que esta entelequia fuera posible en el género que nos incumbe, cuestión que el propio Davodeau duda en el mencionado prefacio-, sino que es un discurso necesariamente moldeado bajo el punto de vista del autor y que, además, nos lo recuerda constantemente por el hecho que está representado en su historia como personaje.

En estas obras de Davodeau hay una cuestión que quisieramos resaltar sobre las demás. Nos referimos a la potencia que cobra el discurso de la crítica intrínseca a la vida cotidiana de cada personaje.

El trabajo realizado en este cómic es una aproximación a un hecho habitual en nuestros tiempos, -la construcción de una carretera- y las consecuencias que ello acarrea sobre sus víctimas.

El simple hecho de mostrar en sus páginas la vida cotidiana de los protagonistas

359 El autorretrato que se hace el autor en sus obras le hace justicia en la realidad. Como muestra de esta humildad crítica que le caracteriza también en la vida cotidiana aunque no pase ésta a formar parte de las páginas de uno de sus cómics, por ejemplo, quisieramos hacer mención a una anécdota que sucedió el 9 de enero de 2017. Durante la ceremonia de votación a los ganadores del premio del Festival de Angoulême al mejor cómic a la cual sólo los autores de cómic pueden optar, Davodeau decidió publicar públicamente en su muro de Facebook, a las 16h, su nombre y contraseña para que cualquiera pudiera también ejercer su voto crítico sobre este “Grand Prix du Festival d’Angoulême 2017”. (Davodeau, Facebook, 2017)

del relato -la pareja que pierde su casa y los tres ganaderos-, sitúa al autor en un bando político bien concreto, el de los afectados. Un punto desde donde, narrando la historia de la lucha llevada a cabo por la Asociación "Salvemos Layon-Hyrôme" que luchó por detener la construcción de la Autopista, se desvelan toda la serie de injusticias e irregularidades en las que dicha construcción incurrió, al mismo tiempo que acompaña al lector a reflexionar sobre estos hechos inherentes al modelo de vida impuesto imperante actualmente.<sup>360</sup>

La página ciento veintiuno, en la que Étienne expone las razones para negarse a entrevistar a los responsables de la construcción de la autopista, desvela el inmenso potencial que tienen en el género periodístico las cuestiones que, -de forma voluntaria y abiertamente expuesta en este caso-, se excluyen del relato.

A lo largo de toda la historia, la cantidad y complejidad de los datos aportados sobre el conflicto obligan al autor a utilizar diversos recursos narrativos que faciliten la comprensión, de una forma fluida, de tanta información. Para ello, Davodeau se sirve de distintas estrategias.

Algunas veces insiere apreciaciones líricas sobre los hechos acontecidos con la finalidad de embellecer por medio de la palabra las viñetas y aumentar así su potencial narrativo. Su fijación y puesta en valor de algunos detalles de las escenas suele también tener como objetivo el sosiego y la fluidez del ritmo de la narración.

Otras veces se sirve, con el mismo fin, del uso de grandes viñetas con planos situación en las que representa generalmente paisajes.

Aun así, este cómic resulta, a nuestro parecer, un tanto recargado.

En su trabajo posterior, *Los Ignorantes*, para favorecer esta fluidez en la comprensión del relato, funciona mucho mejor la decisión de separar las escenas por capítulos. Efectivamente, esta solución que implica pausa y sosiego -consistente en utilizar como elemento diferenciador una sobria página en blanco con el número y el título del capítulo-, no se aplicó en *Rural*, y facilita mucho la comprensión de la narración de su posterior obra.

*Los Ignorantes* no incluye tanta información como *Rural*, y aun así, Davodeau decidió separarla por capítulos. El no compartimentar de un modo similar su obra anterior no hace más que dificultar la comprensión de la misma por parte del o la lector/a.

Ambas obras contienen un elemento común muy destacable, que es su voluntad pedagógica y didáctica.

Humildemente, el autor se sitúa en el lugar del lector que desconoce por completo o que es ajeno al mundo que se retrata en el cómic.

Se pone de manifiesto un marcado interés crítico con, además, voluntad transformadora, pues los aprendizajes y saberes que se comparten en las páginas de los dos libros son críticos con la norma socialmente establecida. En las páginas de *Rural* los ganaderos protagonistas enseñan ganadería ecológica al autor del cómic -personaje protagonista-, y con esas mismas lecciones cotidianas aprenden los/las lectores/as.

Por su parte, Richard, el viticultor protagonista de *Los Ignorantes*, también enseña al autor y al/la lector/a lecciones de agricultura biodinámica.

360 Josep Avaria realiza un acercamiento personal al conflicto de los nuevos trazados de carreteras en el cómic "Granada da qué pensar", (Avaria, 2010, pág. 6). Recomendamos asimismo consultar las siguientes referencias bibliográficas, así como la bibliografía sobre la crítica anti-desarrollista y anti-industrial: (Ariès, 2005) (Castoriadis, 1978) (Fernández, 2010) (Latouche, 1986) (V.V.A.A., 1996)

Para forzar las situaciones y favorecer la posibilidad que se den estas enseñanzas en las páginas de ambos cómics, las estrategias utilizadas por el autor son bien diferentes en cada libro.

En *Rural* Étienne Davodeau se desplaza, continuamente, de un lugar a otro con la finalidad de establecer entrevistas con diversos personajes que aportan distintos puntos de vista de la misma cuestión. Los lugares donde no se desplaza y por tanto, los puntos de vista que excluye de la narración forman parte también del posicionamiento político del autor que, en todo momento, formula entrevistas cuya finalidad reside en comprender la situación en lugar de juzgarla y exponerla en el cómic de un modo descriptivo e informativo.

En *Los Ignorantes* Davodeau también se desplaza continuamente, pero siempre junto con Richard, el viticultor. Ambos personajes protagonistas aprenden el uno del otro, siguiendo este símil pedagógico, son maestros y alumnos al mismo tiempo. El elemento periodístico de las entrevistas, fundamentales en su anterior obra, aunque todavía siguen presentes en *Los Ignorantes*, se diluyen mucho en las situaciones cotidianas que viven los protagonistas a través de las cuales se generan espontáneamente unas conversaciones altamente didácticas, tanto respecto al mundo del vino, como respecto al mundo del cómic. De hecho, el concepto del desplazamiento geográfico real que se reporta en este cómic es un requisito fundamental para que el relato avance.

Si bien ambas obras suceden en un mismo marco temporal, -un año completo que cierra el círculo del trabajo en la tierra, viñas en uno y ganadería en el otro-, en "Rural" se abarca en modo retrospectivo, diez años de lucha contra la construcción de la autopista A-87, contada mediante la presentación y la explicación de las acciones de la Asociación "Salvemos Layon-Hyrôme". Además de esta reconstrucción de diez años de lucha, los personajes protagonistas cuentan muchas anécdotas pasadas que contribuyen a aumentar las líneas temporales mientras hacen avanzar el relato. La necesidad de plasmar esta variedad temporal, aun cuando el propio autor decide no establecer ninguna diferencia gráfica entre los distintos tiempos, contribuye a complicar la historia a la vez que a enriquecerla de matices y, sobretodo, de elementos informativos, llegando, a nuestro juicio, a sobrecargarla, quizás, demasiado.

En *Los Ignorantes* no existe el flashback ni la reconstrucción de pensamientos de los personajes en el mismo plano argumental. Esta simplicidad, junto con la estructuración de la narración mediante capítulos bien diferenciados, consigue crear una obra mucho más amena, de sencilla lectura y comprensión, comparada con su predecesora. La cuestión didáctica se beneficia de esta simplificación.

Somos conscientes que no se puede situar en un mismo plano ambas obras a la ligera y compararlas tan fácilmente ya que la primera es una obra mucho más ambiciosa que la segunda en cuanto a contenido, pero pensamos que esta última, si bien es cierto que es más simple, es sin duda el resultado del trabajo de un autor más maduro.

Por otra parte, la humildad en que trata el autor la exposición de las diferentes situaciones en ambas obras, infiere calidad a su trabajo. No tiene reparo alguno en señalar las contradicciones en las que incurren los ganaderos y agricultores protagonistas en cuanto a la coherencia con los métodos ecológicos y biodinámicos que emplean. Richard, el viticultor protagonista de "Los Ignorantes" afirma sonriente que no sabe explicar en qué consiste la biodinámica (Davodeau, 2016, pág. 79). Al refugiarse éste constantemente en justificaciones espirituales, Étienne le rebate siempre sus planteamientos mediante razo-

namientos lógicos. (Davodeau, 2016, pág. 93). Mientras avanza el relato y el autor y el lector o la lectora aprenden cuestiones sobre el método biodinámico, se va desplazando en muchas ocasiones el debate de la potencia social que tiene la manera de producir vino tal y como lo hace Richard a un terreno espiritual que conduce fácilmente al lector o lectora desprevenido/a, al demasiado a menudo inevitable sistema de valores binario imperante de creer o no creer, en este caso en la biodinámica.

Sin duda alguna, reconocemos la gran importancia que tiene el terreno espiritual en la cuestión de la crítica social, de hecho, afirmamos que Étienne Davodeau busca en parte hacer al lector reflexionar sobre esta cuestión al focalizar el grueso de su libro en la vida y el trabajo de un agricultor biodinámico como Richard. Las aportaciones del autor en forma de abogado del diablo ante los discursos objetivo de difusión en ambas obras, no es que los nieguen, ni su difusión, ni su propaganda, sino que, en cambio, los enriquecen, porque se separan pretendidamente de una aproximación puramente ideológica de la cuestión. Un ejemplo que demuestra otra humilde contradicción de Richard se encuentra en el hecho de que aun cuando éste rechaza las denominaciones “bio” o las denominaciones de origen, o de “vinos de Francia” acepta en cambio (aunque no sin rechistar) que el enviado de Richard Parker evalúe su vino. Cálidamente humano y humilde, Étienne confiesa la confianza al/la lector/a que piensa que, aunque Richard afirme que, por principios, no puede negar su vino a nadie, ni a un catador experimentado como Parker, (aunque éste contribuya a la banalización y “americanización” del vino), en realidad piensa que seguramente le interese mucho su opinión (Davodeau, pág. 114)

Los hermanos ganaderos Cesbron y Jean-Claude Besnard, el tercer socio, en *Rural* reconocen que no tienen solución para evitar tener que administrar antibióticos de vez en cuando a sus vacas. (Davodeau, 2013, pág. 135). Ellos mismos defienden planteamientos productivistas contra los que dicen luchar, o reconocen que les es más sencillo y seguro inseminar a sus vacas pagando un inseminador profesional, que no amaestrar un toro, porque no cuentan con los conocimientos previos necesarios y además se arriesgarían con ello a alterar la calidad genética del rebaño (Ibíd., pág. 105). Aquí reside, paradójicamente, la potencia del discurso de Davodeau. El terreno del autor no es el del panfleto y la ideología, es el de la vida cotidiana de unas personas que, por su modo de vivir y trabajar, se encuentran en una posición discordante con el contrato social impuesto e imperante.

Si *Rural* se centra en la denuncia de una violencia, -la imposición de una carretera-, *Los Ignorantes*, después de presentar -con marcado cariz pedagógico-, un modo de producir vino nada convencional, -el biodinámico-, busca el debate de determinadas cuestiones para conseguir llegar a una comprensión lo más holística posible de cómo se puede llegar a producir un buen vino y un buen cómic. Los debates acerca de la utilización o no del azufre en el vino son un ejemplo de esa voluntad por presentar los debates existentes entre los mismos productores ecológicos de vino.

Cabe resaltar también el hecho que en ambas obras subyace un profundo interés por la defensa del territorio que deja patente y que plantea la aproximación al discurso ecologista de defensa de la tierra de diversas maneras<sup>361</sup>.

En *Rural* se explica que el territorio se moldea a la voluntad de los poderes políticos

361 Resaltaremos en este punto las siguientes referencias. (Amorós M. págs. 28-32) (Amorós M. , 2013, págs. 8-10) (Castoriadis, 1984) (Michel, 2013, págs. 11-17)

y financieros que fomentan y perpetúan el ideal de Progreso<sup>362</sup>.

El autor se adentra en la historia de la Asociación “Salvemos Layon-Hyrôme” para sacar a relucir los distintos discursos y debates que se mantuvieron dentro de la misma al principio de su creación<sup>363</sup>. En este sentido plantea la cuestión de la propuesta alternativa de vía rápida, planteada por algunos miembros de la Asociación que hubiera podido evitar el trazado devastador de la autopista A-87, y que se desestimó por que implicaba la destrucción de dos variedades locales de viña muy apreciadas en Francia, el Quart de Chaume y las Bonne Blanchés.

En *Los Ignorantes* la exposición del discurso que Richard sostiene en todo momento implica también una clara defensa del territorio. Sus posicionamientos sobre que el producto final, el vino, no se puede separar del modo de trabajar la tierra, de la ética de los viticultores, ni tan solo del tipo de suelo<sup>364</sup> sobre el que crecen las viñas es un claro ejemplo de ello que se encuentra defendido, contrastado y comparado en muchas de las conversaciones que se reportan en el cómic, como las mantenidas con el también autor de cómics Marc-Antoine Mathieu, o con Fanfan el viticultor del Jura, o con los Arena, de Córcega.

La defensa de la importancia de las escalas reducidas<sup>365</sup> es también un valor defendido en *Rural* cuando por ejemplo los ganaderos afirman que pertenecer a “la confe” (La Confederación Campesina de Francia) está relacionado con hacer “bio” y con ser minoritario<sup>366</sup>. Este concepto, además, remite al mismo tiempo al debate sobre la importancia o no de las denominaciones de origen mantenido en el último capítulo de *Los Ignorantes*.

El discurso al que Étienne presta más cobijo entre sus páginas coincide en ambas obras en este determinado punto de la importancia de las denominaciones de origen. Si

362 La única mención explícita crítica con la idea de Progreso que se hace mención en “Rural” de forma literal se encuentra en la cajetilla de texto en la que Davodeau reflexiona después de entablar una conversación con un arqueólogo: “19 siglos y 2 meses para que ahora vengan los coches. ¡Así es el progreso, joven galo!” (Davodeau, 2013, pág. 27).

363 “El primer debate en el seno de la Asociación era saber si habría que oponerse a la idea misma de la autopista o si sólo se debería luchar contra un trazado absurdo que tanto perjudicaría a Chanzeux.” (Davodeau, 2013, pág. 72.V2) “Con la distancia, ahora vemos que malgastamos nuestros esfuerzos con algo que ya estaba cerrado. Pero la solución de dos veces dos carriles tenía muchas ventajas, llegaba a todos los pueblos. Una autopista ofrece menos accesos y por tanto más molestias inútiles.” (Davodeau, 2013, pág. 72.V3)

364 A modo de ejemplo de la importancia que se confiere en el cómic al interés por el tipo de suelo sobre el que crecen las viñas, citamos un comentario de Richard formulado en el capítulo nueve, cuando, en una bodega de un restaurante parisino junto con algunos miembros de la Editorial Futuropolis –que publicó el cómic “Les Ignorants” en Francia– dice, después de probar el vino Les Baux de Provence. Henri Milan : “Una roca magnífica (...) ¡Y además sin azufre!”. (Davodeau, 2016, pág. 126)

365 Davodeau relaciona ésta cuestión con el mundo del cómic en la conversación que mantienen con el autor de cómics Marc-Antoine Mathieu. Richard dice: “¡Ah! ¡Estoy completamente de acuerdo contigo! Mantenerse pequeño permite mantener el control sobre la calidad de nuestro Trabajo. Hay que negarse a crecer” (Davodeau, 2016, pág. 154). Recomendamos la siguientes referencias bibliográficas al respecto: (Anders, 2007) (Fernández, 2011) (Latouche, 1986) (Latouche, 2012) (Latouche, 2016) (Taibo, 2010)

366 “¡Tres granjas pequeñas valen más que una grande!” (Davodeau, *Rural*. Crónica de un conflicto., 2013, pág. 98.v.2).



en *Los Ignorantes* esta cuestión está situada al final del libro, en el último capítulo<sup>367</sup>, en *Rural*, un trazado alternativo de vía rápida hubiera podido evitar la construcción de la autopista A-87, pero el sistema estatal de las denominaciones de origen ayudó a las autoridades locales a desestimar esta posible alternativa a la autopista (Davodeau, pág. 73)

Por todas estas razones anteriormente desarrolladas consideramos de crucial importancia la influencia de estas dos obras de Étienne Davodeau para la presente investigación.

---

367 Richard: "Yo mismo salí de la categoría de "vinos de Francia". Así me siento mucho más libre. Llevo mi viña y mi vino según mis propios criterios. Hago vino Leroy. Y punto." (Davodeau, 2016, pág. 258)

### 3. Algunas conclusiones.

En estas conclusiones resaltaremos algunas ideas clave que estructuraremos en base a la selección de cómics que hemos elegido como influencias para la presente investigación.

Ante la vasta variedad de cómics que destacan por poseer un fuerte componente de crítica social entre sus páginas que se aproxime a los posicionamientos ideológicos manifestados en la obra original del autor propuestos para a presente tesis, hemos elegido sólo algunos de ellos a modo de ejemplo.

Hemos estructurado la presente investigación acerca de lo que entendemos por crítica social en cuatro grandes bloques que enmarcan cuatro tipos de pensamiento interconectados como son: el feminismo, el ecologismo, el anarquismo y el situacionismo. Esta elección es la respuesta a una previa reflexión personal sobre qué es aquello que nos interesa y nos influye de los distintos discursos ideológicos que generan crítica social, para, posteriormente, investigar su representación en el cómic.

Nuestra búsqueda comienza en el movimiento conocido como comix underground americano, en los años sesenta.

En cuanto al ecologismo se refiere, hemos centrado nuestro interés exclusivamente en la revista underground norteamericana *Slow Death Funnies*, editada por Ron Turner bajo el sello *Last Gasp*.

Hemos analizado otra revista de comix underground llamada *Anarchy Comics*, editada por Jay Kinney y Paul Mavrides también editadas por *Last Gasp*, que la hemos situado además en el siguiente bloque ideológico de nuestras influencias, el del anarquismo.

Después de comprender la politización que ejercieron los cómics feministas dentro del ámbito específico del cómic underground norteamericano, nos hemos detenido en la obra de dos importantes autoras de cómic feminista norteamericanas todavía en activo: Shary Flenniken y Julie Doucet. La francesa Chantal Montellier también ha sido objeto del estudio de nuestras influencias por lo que respecta el feminismo a este lado del Atlántico. Para completar este tipo de influencias hemos realizado un análisis comparativo de la película *Sufragistas* con el cómic *Sally Heathcote, Sufragista*, de Charlesworth, M. Talbot y B. Talbot.

El situacionismo ha sido nuestro cuarto y último bloque de influencias ideológicas.

Nos hemos detenido en las reapropiaciones que a partir de los años ochenta, determinados grupos ecologistas, primero alemanes y luego españoles, realizaron a partir de los cómics de Astérix y Obélix. Cuestión que nos ha llevado a detenernos en dos cómics, obras herederas de las prácticas situacionistas, origen de las parodias políticas, mediante la técnica de la malversación o el *détournement*. Se trata de reapropiaciones políticas de cómics de reconocido prestigio internacional por parte de los G.A.R.I. (Grupos de Acción Revolucionaria Internacionalista), que se apropiaron de conocidos personajes como Roberto Alcázar y Pedrín, o de Snoopy, o Astérix y Obélix con el fin de vehicular su mensaje político.

Con estos ejemplos sobre la mesa, hemos tenido que afrontar otra variante: la inmensa variedad de géneros literarios que abordan la vasta cuestión de la crítica social y política que nos interesa a través del cómic.

A partir de los ejemplos estudiados, encontramos algunos ecos genéricos en la obra de Josep Avaria. Así, los juegos gráficos simbólicos manifestados en obras del doctorando como *¡Yo ya no quiero comer carne!* encuentran el símil y la inspiración en los juegos

estéticos de Shary Flenniken o de Jay Kinney y Mavrides, en sus obras conjuntas publicadas en la revista *Anarchy Comics*. Los cómics de ambientación histórica del doctorando, como *El proceso de producción de una cazuela* -editado individualmente además se incluido en su reciente publicación *Els nostres costums i tradicions. Una aproximació etnogràfica*- o *Potries: el agua, el azúcar, los Centellas y los Borgia*, también hallan motivación en los cómics de ambientación histórica estudiados de *Sally Heathcote. Sufragista* o las aportaciones de Melinda Gebiie, Steve Stiles, Spain Rodriguez, y tantos otros en las revistas de comix underground estudiadas. También destacan, para este propósito, los trabajos autobiográficos, de Julie Doucet y Shary Flenniken. El interés por la autobiografía adopta la peculiar característica en la obra más reciente de Josep Avaria que marca principalmente su aportación más original y novedosa, la del enfoque auto-etnográfico. En éete sentido, el género del reportaje en forma de cómic estudiado a través de la obra analizada de Étienne Davodeau nos ha influenciado enormemente.

Seleccionados los distintos ejemplos de cómics primeramente bajo el criterio ideológico y después aplicando el sesgo del ejemplo más cercano a la obra más reciente del doctorando como son los cómics de Davodeau -que coinciden bastante con la obra de Josep Avaria en cuanto a género literario e inquietudes ideológicas se refiere-, el grueso de nuestra investigación ha estado dedicado a la creación artística original con la que hemos pretendido engrosar y enriquecer las filas del cómic de crítica política y social.

4. Nuevas propuestas de unión entre el cómic y la crítica social.  
Los cómics de Josep Avaria Avaria

#### 4.1. Cómico: “Granada da qué pensar”.

El primer cómic original que incluimos expresamente para la presente tesis, se titula “Granada da qué pensar” (Avaria, 2010), y con él empieza nuestro proceso de investigación artística sobre la relación entre el cómic y la crítica social. En esta historieta de ocho páginas, en blanco y negro, el estilo gráfico utilizado es similar al cartoon. La estrategia narrativa consiste en proponer una autobiografía en la que se introducen algunos elementos de ficción que vehiculan las inquietudes políticas del autor. Este, representado en forma de personaje protagonista, cargará en el relato con el peso de la crítica social que pretende poner de manifiesto, hasta el punto de ser sentenciado a una pena de prisión por unos hechos que no realizó.



Fig. 258. Cartel original de la manifestación en la que se ambienta el cómic “Granada da qué pensar” (Avaria, 2010).

Las cuestiones relacionadas con la crítica social en este cómic se abordan desde un punto de vista marcado por un enfoque ideologizado de la realidad, desde un planteamiento teórico y reflexivo. La acción se sitúa en una manifestación contra la especulación inmobiliaria en Granada<sup>368</sup>. El autor del cómic, representado como personaje protagonista, se pasa por la mencionada manifestación mientras centra su atención en determinados detalles que le llevan a formular distintas reflexiones que se van yuxtaponiendo con otros razonamientos. En este punto, empieza a elaborarse un discurso teórico crítico con distintos asuntos, como la masificación turística de Granada, -que conlleva leyes que criminalizan la pobreza- (Granada, 2009), pero, a medida que avanza el relato, estas reflexiones dan un giro autocrítico en el que se exponen las contradicciones en las que incurrimos (la sociedad en su conjunto) con nuestras decisiones cotidianas que, aunque pudieran parecer de lo más banales, perpetúan la lógica mercantil del sistema y su status quo. El punto de vista de la autocritica planteada en este cómic se podría resumir en la crítica a la tendencia a centrar nuestros esfuerzos y la voluntad de nuestros deseos en hipotecarnos el presente en virtud de un futuro cuya finalidad primera y última es que sea, ante todo, cómodo y seguro. Efectivamente, desde este punto de vista crítico con el acomodamiento existencial individualista, el autor del cómic reflexiona sobre cuestiones como que, aun sabiendo que hay muchísimas casas vacías o cuevas en las que se puede vivir, nosotros, es decir, el grueso de la sociedad en su conjunto, preferimos la comodidad impuesta por la normalidad y, aunque podamos criticar por ejemplo la existencia misma de grandes entidades comerciales como son los supermercados, nos encontramos cómodos yendo a

368 Era una manifestación en solidaridad con “La Casa del Aire”, un caso de especulación inmobiliaria del barrio granadino del Albaicín. Para más información sobre éste caso consultar la página [web: http://solidarioscasadelaire.blogspot.com.es/](http://solidarioscasadelaire.blogspot.com.es/). (Consultada el 31 de mayo de 2017). Así como la siguiente referencia en la bibliografía específica: (Aire, 2016)

consumir en ellos y perpetuándolos, contradictoriamente. Deseamos, asimismo, tener un coche propio para ir a trabajar, punto donde se plantea la cuestión de las necesidades impuestas y autoimpuestas en virtud de la adaptación y el amoldamiento a la normalidad.

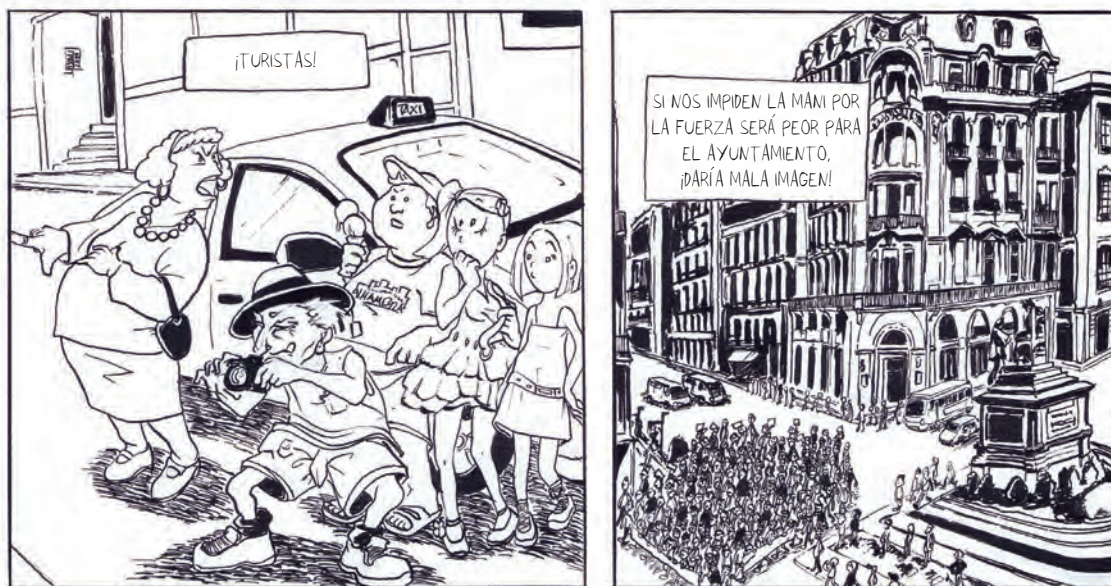


Fig. 259. (Avaria, 2010, pág. 3. V. 1 y 2).



Fig. 260. (Avaria, 2010, pág. 3. V. 5 y 6).

En resumidas cuentas, la tesis que el autor sostiene en las reflexiones ilustradas al hilo del relato en esta narración es básicamente el hecho de que llevar una vida normal y pretender que sea cómoda, anteponiendo esta cuestión a todo lo demás, perpetúa el actual sistema de dominación justificando y retroalimentándose además con los continuos avances técnicos del progreso tecnológico e industrial de nuestra sociedad. En el cómic, el personaje protagonista llega a transmutar en la piel de otros sujetos como el de un conductor de automóvil, quien expresa que es favorable a la construcción de la

Ronda Este de Granada para descongestionar el tráfico, sin importarle en lo más mínimo el impacto ecológico que dicha obra pudiera conllevar<sup>369</sup>. En este momento concreto de la historia, la finalidad es exponer la contradicción que supone defender directa o indirectamente macro-proyectos urbanísticos como son estos trazados de carreteras<sup>370</sup>. Aun siendo autobiográfico este relato, su particularidad reside en el hecho de que el autor insiere determinados elementos de ficción con la finalidad de vehicular unos discursos críticos minoritarios a los cuales se adhiere y pretende visibilizar con su cómic. Utilizará la estrategia de empatizar con quienes sufren un determinado hecho que, al considerarlo injusto, protestará, metafórica y narrativamente hablando, poniéndose en la piel del/la oprimido/a. Esta decisión diegética evidencia un interés por sobreponer aquello que se quiere comunicar en función de las ideas y la ideología defendida por el autor en el momento de la creación del cómic, aunque dicha decisión narrativa suponga el distanciamiento de los hechos verídicos que sucedieron en aquella manifestación, que, esta vez sí, aconteció realmente, aun cuando no terminó como se narra en la historieta. La manifestación funciona como hilo conductor al cual se van insertando en forma de flashback recuerdos puntuales además de digresiones y pensamientos diversos del autor. Cuando la acción se sitúa en el presente diegético, el protagonista focaliza su atención en otras cuestiones que hacen avanzar el relato, así por ejemplo, cuando los antidisturbios bajan de los furgones, este hecho conecta con la quinta página en la que se reflexiona sobre la relación entre el trabajo de policía y el de profesor, un trabajo este último que tanto sus compañeros y compañeras de la universidad como el protagonista mismo saben que no les conviene desdeñar.

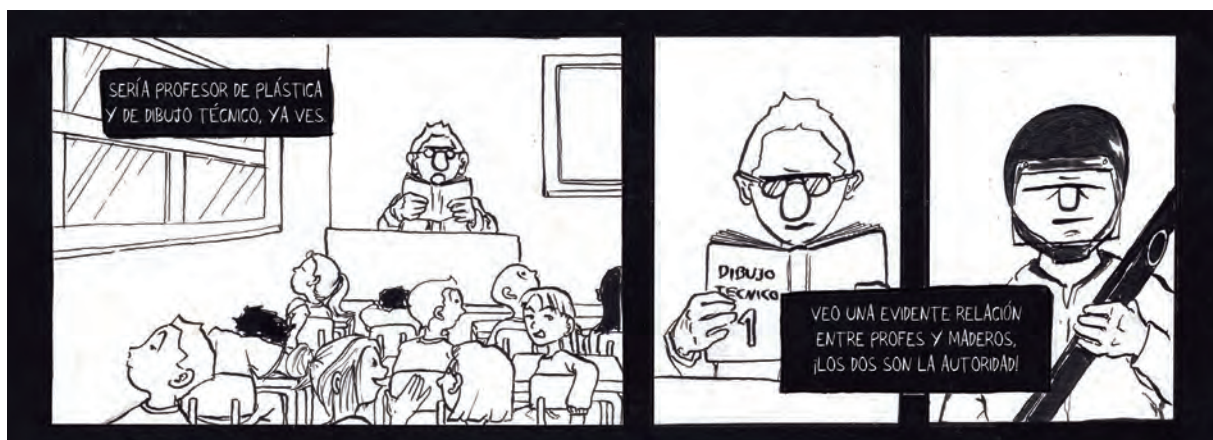


Fig. 261. (Avaria, 2010, pág. 5. v. 1, 2 y 3).

La idea principal de esta historieta es la crítica al acomodamiento vital de los y las jóvenes estudiantes, extrapolada además al conjunto de la sociedad.

En las páginas cinco y seis, la crítica se centra en las aspiraciones de estabilidad y seguridad del grueso de la sociedad, en las pretensiones en esencia conservadoras y continuistas de todos nosotros en referencia a la necesidad de tener nuestra propia casa

369 La Ronda Este de Granada es una ronda urbana que funcionaría como circunvalación. El proyecto se encuentra paralizado, pese a la voluntad del PP de reabrirlo. Consúltese en bibliografía la siguiente referencia: (Granada, 2016).

370 Se puede perfectamente establecer en este punto una clara relación con la obra anteriormente analizada "Rural. Crónica de un conflicto." de Étienne Davodeau, por lo que a la crítica a la construcción de carreteras se refiere. (Davodeau, 2013)

y en consecuencia pagarla y estudiar para encontrar un buen trabajo que nos permita tener nuestro propio coche para poder ir a trabajar. En la quinta página se reflexiona al respecto de que, aunque sabemos que existen otras maneras de vivir sin necesariamente asumir como indiscutible el hecho de que necesitamos asalariarnos para ello, nuestras aspiraciones se centran sobre todo en conseguir un trabajo fijo y seguro -como fuera el de profesor- y primar cuestiones como la estabilidad, la comodidad y la seguridad hasta ante la propia libertad. Valga decir que, actualmente, Josep Avaria ejerce de profesor en la Educación Secundaria Obligatoria.



Fig. 262. (Avaria, 2010, pág. 5. V. 4-7).

Nuestra inclinación hacia la normalidad impuesta (y autoimpuesta) es un precepto cuya asunción acrítica se pretende subvertir en las páginas de esta historieta.

Las digresiones diegéticas que narran los distintos pensamientos y reflexiones del autor, están representadas técnicamente a través del recurso del fondo negro. Cuando llegan a su fin, el personaje principal sigue en la manifestación, portando una pancarta con el lema “Ayuntamiento culpable” ajeno al hecho que la movilización adquiere connotaciones más agresivas, hasta el punto que una persona lanza un cóctel molotov a la policía. Los y las integrantes de la manifestación huyen cuando la policía carga contra ellos y ellas, pero el protagonista, absorto en sus pensamientos, se deja atrapar por los antidisturbios. Termina el cómic con un juicio en el que el personaje que representa el autor del cómic es condenado por tentativa de asesinato y otros agravios. La primera viñeta de la última página propone una puesta en escena en la que quisiéramos dete-



neros. Observamos cómo los árboles del fondo tienen más protagonismo, tanto gráfico como compositivo, que la acción misma de la carga policial. Centrar la atención del/la lector/a en la acción hubiera significado no primar la psicología y las ideas del protagonista, cuestión que es la idea principal del cómic.



Fig. 263. (Avaria, 2010, pág. 8. V. 1, 2 y 3.

La elección de la puesta en escena que prima los árboles de fondo a la acción de los antidisturbios reprimiendo la manifestación responde a una solución narrativa metafórica. El protagonista está dibujado pensando ensimismado -en las viñetas que acabamos de leer-, mientras el resto de personajes a su alrededor huyen despavoridos. La elección de primar en esta viñeta la representación de los árboles de fondo ante cualquier otro elemento, ayuda a reforzar el carácter introspectivo, reflexivo y alejado de la realidad tangible del personaje principal. Efectivamente, como el gran plano general ligeramente picado elegido impide la correcta asimilación de la expresión del personaje protago-

nista, -disimulado entre tantos otros personajes-, se ha optado por solucionar la composición de la escena de la manera mencionada, que, si tuviéramos que explicarla en lenguaje cinematográfico, significaría enderezar la cámara situada en un punto elevado de la acción y así aligerar el ángulo picado y desenfocar por tanto la acción y enfocar a la vez los árboles del fondo. La mencionada composición cumple la función narrativa de representar, metafóricamente, el hecho de que el protagonista no es consciente de lo que pasa a su alrededor, y que focaliza, en cambio, su atención en otras cuestiones –que acabamos de leer- y que son, metafóricamente en este caso, los árboles del fondo de la viñeta. Esta puesta en escena contribuye a explicar la trascendencia narrativa exigida en esta parte del relato que se corresponde con el clímax o punto álgido. El elemento protagonista de esta viñeta son los árboles, en lugar de la acción que está sucediendo, para que el/la lector/a comprenda que el protagonista de la historieta es detenido a causa de su desinterés por su realidad inmediata, y por su ensimismamiento. Una composición que, realizada a través de un gran plano general picado, se hubiera focalizado en la carga policial, en lugar de en los árboles de fondo, no hubiera podido transmitir correctamente el momento psicológico en el que el autor –protagonista del relato- se encontraba. Además, la siguiente viñeta, cuando el protagonista es golpeado por un agente antidisturbios, no hubiera tenido la significación diegética que tiene, a saber, un duro golpe le vuelve al terreno de lo real.

La última viñeta que tiene representados unos barrotes explica, a modo de confesión o de moraleja, cómo el autor se entristece al ver que sus pensamientos no le llevan a ningún lugar provechoso –en la historieta, le llevan a la cárcel- y en cambio, afirma que lo que debería hacer es llevar a la práctica sus ideas, en lugar de simplemente pensarlas.

Esta propuesta de ficción autobiográfica tiene como objetivo moldear determinados aspectos de los hechos sucedidos para adaptarlos a los propósitos narrativos del autor, que están dirigidos a vehicular en forma de cómic su posicionamiento político personal sobre distintas cuestiones que suscitan su intriga.

Cabe destacar que la empatía con las críticas políticas a las que hace propaganda el cómic, se encuentra presente en cada detalle de la historieta. Al final de relato, el autor se sitúa empáticamente como objeto de un montaje policial, poniendo así de manifiesto su crítica y protesta al respecto de los montajes policiales en general<sup>371</sup>. Soportar sobre sus espaldas el peso de todas las voces críticas que influyen su pensamiento político lleva al autor a utilizar esta estrategia narrativa empática con los/as oprimidos/as, una pesada carga que no podrá sostenerse de igual manera en sus propuestas de cómics posteriores, sino que evolucionará como veremos a continuación.

---

371 En el año 2010 el autor empezó a conocer casos de montajes policiales como el caso del montaje del 4F, (4 de febrero de 2006), sucedido en Barcelona. En 2015, un documental permitió reabrir la investigación sobre el caso. En 2016 se publicó un libro de la crónica de lo sucedido. Consultar la bibliografía específica del cómic “Granada da qué pensar”. (Huidobro & Rodríguez, 2014) (Huidobro, Torres, & Huidobro, 2016)

#### 4.2. Cómec: "A nosotros..."

Justo después, el autor realiza un cómic que, aunque no es autobiográfico, sí que proyecta en él elementos muy similares a los manifestados en el cómic anterior. El cómic "A Nosotros..." (Avaria, A nosotros, 2010) abarca esta vez una extensión de cuatro páginas, la mitad que en la obra precedente y sigue siendo en blanco y negro, también realizada en plumilla y tinta china como la anterior.

Estéticamente podemos encontrar una sutil voluntad de tender hacia un estilo gráfico menos cartoon y más anguloso y adulto, aún no podríamos definirlo como realista, pero sí alejado de aquella estética típica del género de humor. La desavenencia latente en el relato anterior en cuanto a la adecuación entre género literario y estilo gráfico, es evidente. *Granada da que pensar* se trata de una historia crítica y reflexiva, pero está realizada con un estilo gráfico humorístico que no tiene ninguna finalidad expresiva ni diegética concreta. Es sencillamente la manera más primitiva de dibujar cómics de su autor –en la edad adulta-. El cómic *A Nosotros...* es una historia de ficción en la que, si bien no es sobre el personaje del propio autor del cómic sobre el que se carga el peso de la adecuación de sus ideas con su práctica, sí sucede sobre los personajes protagonistas, aun cuando éstos son ficticios. La estratégica narrativa sigue siendo la misma, que los protagonistas de las obras personifiquen el ejemplo que transmita el mensaje del relato.

La historia cuenta cómo un grupo activista ficticio por la liberación animal se toma la noticia de que Esperanza Aguirre, la presidenta de Madrid en 2010, declarara el toreo con Bien de Interés Cultural<sup>372</sup>. La intención es claramente visibilizar, es decir, hacer propaganda, de la existencia de grupos activistas organizados por la liberación animal. Así como de sus ideas políticas<sup>373</sup>.

En esta historia, el autor evita condicionar el relato introduciéndose como personaje y realiza un trabajo completamente ficcional al servicio de sus intereses comunicativos en cuanto a crítica social se refiere. Desde los veinte a los veintidós años de edad, aproximadamente, Josep Avaria se interesó por ideas políticas favorables a la liberación animal. Adoptó una dieta y un estilo de vida vegetariano y posteriormente vegano –o vegetariano estricto-. Al mostrar en esta historieta de ficción las actividades de un grupo ficticio de activistas por la liberación animal, desde sus hábitos culinarios hasta sus acciones en granjas de visones o de gallinas, -que consisten en liberar a los animales enjaulados-, el autor consigue su propósito, que no es otro que hacer propaganda mediante su arte de la existencia de estos grupos y por tanto de sus ideas políticas. El clímax de la historieta, situado en la última página, muestra cómo el mencionado grupo detonará diversos explosivos que destruyen una plaza de toros<sup>374</sup>. La pretendida justificación de la mencionada acción consiste en mostrar cual sería la respuesta de un grupo de activistas por la liberación animal ante la mencionada noticia. La propuesta narrativa de este cómic es bien sencilla, consiste en mostrar las acciones de este grupo de activistas ficticio que se

372 Noticia aparecida en la prensa el día 5 de Marzo de 2010. Véase la referencia en la bibliografía específica del cómic "A Nosotros". (Alcaide & Geli, 2010)

373 Las referencias bibliográficas consultadas por el autor para la realización de este cómic son, entre otras, las siguientes: (Francione, 2008) (Henshaw, 1989) (Keith & Hassan, 2006) (Moreno Díez, 2003) (Newkirk, 2000)

374 Aparte de las referencias bibliográficas sobre vegetarianismo, veganismo y liberación animal, cabe destacar que el cómic Verde Oscuro, influyó en la relación de esta historieta, (Agreda, Daza, Rubio, & Marco, 2000). Véase la referencia en la bibliografía específica y complementaria del cómic: "A Nosotros".

justifican por las ideas políticas mismas que llevan a la práctica los personajes.

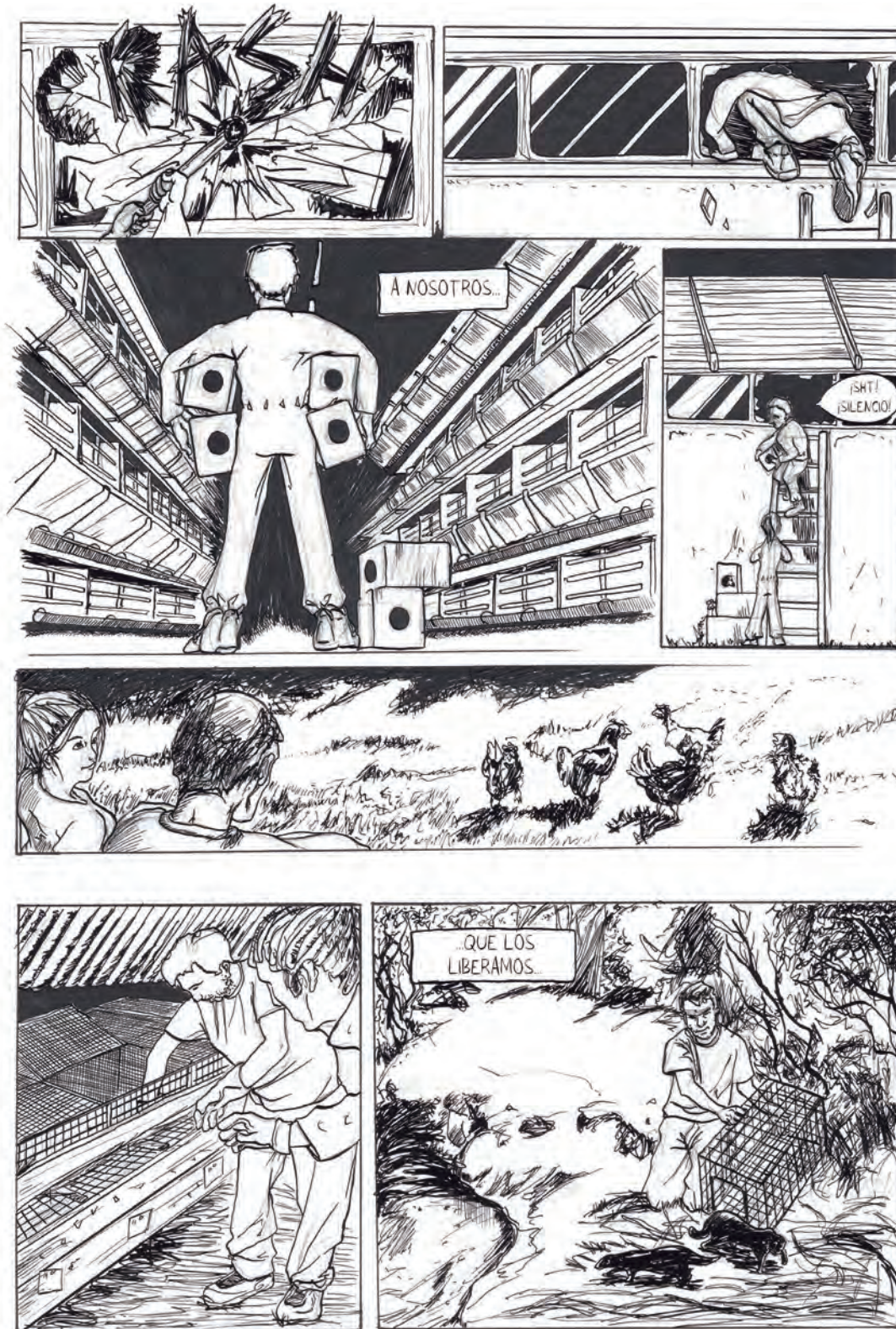


Fig. 264. (Avaria, A nosotros...,2010, pág. 2).

Cabe destacar la ausencia de guion literario o técnico alguno para la concepción de estos dos primeros cómics. Sí hay cierta preocupación por la documentación de ambientes y arquitecturas, pero los personajes, protagonistas o no, de ambas historias no tienen ningún trabajo previo de diseño ni se basan en ninguna documentación concreta, responden más bien a procedimientos creativos improvisados. El cambio de estilo gráfico manifestado en esta segunda historieta se hace patente solamente en los personajes, pues, en líneas generales, los fondos tienen un tratamiento similar en las ambas propuestas.



Fig. 265. (Avaria, A nosotros..., 2010, pág. 4).

### 4.3. Cómics: “Bruselas”.

Josep Avaria planteará seguidamente otro cómic de ficción. Es la historia de dos jóvenes amigas que deciden dejar su trabajo y sus estudios y escapar a viajar por el mundo con la particular constricción de hacerlo sin dinero. Este es el argumento del cómic titulado “Bruselas” (Avaria, 2011) que, si bien introduce cuestiones novedosas a nivel formal –un estilo gráfico más tendente hacia el realismo en el que además se introduce por primera vez el color-, sigue en la estela gráfica del cómic inmediatamente anterior, con posibles mejoras en la consecución técnica de las viñetas que se va alejando cada vez más del modelo cartoon para acercarse paulatinamente al realismo. Efectivamente, comprobaremos a lo largo de las diecisiete propuestas de cómic de Josep Avaria su evidente evolución gráfica. Narrativamente, el objetivo de este relato consiste en situar a los personajes en determinadas situaciones –como por ejemplo tener que reciclar comida o ropa de los contenedores mientras viajan- de las cuales se pretende tanto resaltar el potencial político de las acciones que se derivan de dichas situaciones como, sencillamente, hacer propaganda de éstas, es decir, visibilizar esa realidad que no es más que una posibilidad de romper con la normalidad impuesta –y autoimpuesta- que, además, está penalizada y criminalizada y supone un punto de crítica de doble filo: por un lado se pone de manifiesto la violencia intrínseca al hecho de que unas jóvenes tengan que alimentarse de los basureros para sobrevivir y por otra, se demuestra que es posible vivir sólo de los desperdicios que genera nuestro actual modelo político, social y económico<sup>375</sup>.



Fig. 266. (Avaria, 2011, pág. 1).

Se trata de un cómic inconcluso, de nueve páginas con acabado a color, realizado a la acuarela. Para su concepción, el autor realizó previamente un diseño de personajes, por primera vez en sus cómics. Además, también por vez primera, escribió un guion literario completo de la historia (habían planeadas muchas más páginas de las que finalmente se consiguieron realizar). La documentación arquitectónica, por medio de fotografías, del escenario de la historia, es la ciudad de Valencia y, sobre todo, la de Bruselas, y está

375 Consultar: (Carrión & Fornies, 2015) (Shantz, 2005) (Toharia, 2014)

juiciosamente seleccionada para cada una de las viñetas. La tarea de documentación previa mediante fotografías también se realizó sobre todo para el primer cómic que hemos analizado. La acción empieza en la plaza del Cedro de Valencia. Las dos jóvenes protagonistas y un grupo de amigos y amigas se encuentran allí charlando, bebiendo y fumando, cuando, al comentario de un belga sentado entre el grupo que afirma que “se debe uno de aprovechar de la beca [estudiantil] del erasmus”(Avaria, 2011, pág. 1), el personaje protagonista de Ángela empieza un monólogo en el que critica la forma de vida del estudiante<sup>376</sup>, la suya propia, y la vida y el mundo que les espera, es decir, el trabajo asalariado<sup>377</sup>. El primer objetivo de las protagonistas será visitar a su amigo belga y así intentar huir de las responsabilidades que les impone la sociedad en la que viven. En este cómic, el núcleo de la crítica sostenida, se asemeja a las ideas planteadas en el anterior cómic titulado *Granada da qué pensar*, en cuanto a la crítica al consumismo desmesurado y al potencial transformador de la vida cotidiana se refiere<sup>378</sup>. La idea principal es bien parecida, pero el género narrativo así como el estilo gráfico, son claramente diferentes.



Fig. 267. (Avaria, 2011, pág. 3).

A nivel estructural, la pretensión inicial del autor era utilizar una estrategia narrativa que consistía en combinar dos modelos narrativos distintos que personificarían los caracteres de las dos protagonistas. Páginas con mucho texto, procedentes mayoritariamente de los monólogos del personaje protagonista de Ángela, -que servirían para profundizar en las particularidades de su carácter-, se entremezclarían con páginas casi totalmente mudas, o con muy poco texto, que servirían para profundizar en la psicología de Halina. Esta estrategia narrativa no queda suficientemente clara ya que el proyecto se detuvo en la página novena, pero esta es la manera en que está orquestado en el guion literario.

376 Destacaremos la siguiente lectura. Consultar la bibliografía sobre la crítica situacionista. (Sobre la miseria en el medio estudiantil: Opúsculo situacionista, 1977).

377 Consultar las siguientes referencias en la Bibliografía sobre la crítica al trabajo asalariado, entre otras: (Amorós M., 2008) (Carles, 2004) (Efix & Levaray, 2008) (Petri, 1971) (Moulier-Boutang, 2006) (Nuisances, 1985)

378 Consultar: (Amorós M., 2013) (García Rodríguez J., 2014-2015, págs. 107-111) (García Rodríguez J., 2014-2015, págs. 231-236) (V.V.A.A., 1973)

En las páginas con mucho texto la acción queda relegada a un segundo plano y en las páginas sin texto la acción es la protagonista. La intención detrás de la elección de este modelo narrativo consistía en poner de manifiesto una cuestión que ya se dejó entrever en la historieta autobiográfica de Granada, el debate consistente en la adecuación de la teoría política a la práctica cotidiana y viceversa. En el guion primigenio, el personaje de Ángela verbaliza su teoría y en cierto modo, adecua su práctica a ella, del mismo modo que sucede con las acciones de Halina quien, por su carácter, no verbaliza la teoría de sus acciones previamente a su realización. No obstante, no nos detendremos en estas cuestiones narrativas concretas que se desarrollan en el guion y sólo nos centraremos en las nueve páginas terminadas que incluimos en la presente investigación. A grandes rasgos, este cómic pretendía manifestar, a través de la elección narrativa comentada, el debate interno de la adecuación entre teoría política y práctica vital cotidiana a través del desarrollo del carácter de cada una de las protagonistas que se perfeccionaba y se complicaba a medida que avanzaba la trama narrativa con los dos modelos narrativos mencionados, el de la atrofia de texto por un lado y el del cómic mudo por el otro. En la página cuarta se introduce la línea –casi- muda que empieza a profundizar en el carácter del personaje de Halina, mostrando cómo, silenciosamente, trabaja precaria y maquinaalmente, en un McDonalds. Al final del día, vuelve del trabajo muy enfadada. La quinta página vuelve a centrarse en la línea narrativa dominada por el personaje de Ángela, siempre con mucho texto. Muestra los pies de las dos protagonistas andando por la carretera haciendo autoestop mientras Ángela empieza otro de sus monólogos que vuelve a girar en torno a las mismas cuestiones ya defendidas en la primera escena del cómic que comprende las tres primeras páginas, a saber, la crítica al acomodamiento, la función adoctrinadora de la universidad, la voluntad de vivir por encima de la voluntad de seguridad, estabilidad, comodidad o consumo. El plano detalle de los pies de los personajes andando por la carretera no se convierte en un plano general hasta el final de la página –que corresponde con el final de la escena- cuando, para hacer avanzar el relato, se descubre la acción que estaban realizando las protagonistas.



Fig. 268. (Avaria, 2011, pág. 5).

Las siguientes tres páginas, la sexta, séptima y octava, utilizan el método narrativo sin texto que sirve a lo largo de la historia para ir desarrollando el personaje de Halina. El elemento crítico en estas páginas con poco texto se hace evidente sin necesidad de texto. Si en la página cuarta se ponía de manifiesto el trabajo precario de un McDonalds cualquiera, en éstas, se cuenta lo que hacen las protagonistas cuando llegan, sin dinero, a una ciudad como Bruselas. Se continuarán algunas de las cuestiones que ya fueron tratadas en el cómic autobiográfico de Granada. Si en las páginas quinta y sexta del anterior



cómic autobiográfico se reflexiona sobre la posibilidad de vivir de otro modo al convencional, al que la normalidad y la comodidad impone -y que también nos autoimpone- nos mismos-, en “Bruselas” el autor sitúa a los personajes sobreviviendo en la capital belga de un modo nada convencional, ya que las dos jóvenes duermen donde pueden, se visten como pueden, hacen sus necesidades donde pueden, y comen donde pueden. Los dos modelos narrativos están mucho más desarrollados sobre el guion primigenio, pero ya se empiezan a intuir en las nueve páginas terminadas. Así, cuando prima la forma narrativa que simboliza el carácter de Halina, las puestas en escena de las viñetas utilizan generalmente planos generales y la gestualidad y la expresión corporal de los personajes protagoniza las escenas (Avaria, 2011, págs. 4, 6-8.). En cambio, en las escenas que simbolizan la psicología de Ángela, el texto es tan importante que los elementos representados tienen siempre una representación y significación secundaria (Bruselas, 2011, págs. 1-3, y 5).



Fig. 269. (Avaria, 2011, pág. 7).

No fue arbitraria la elección de Bruselas como ciudad a la que llegaban las protagonistas. No había condicionante alguno en el guion para elegir Bruselas como primera ciudad a la que se dirigirían las protagonistas, la razón por la que se decidió el escenario de la capital belga fue por una exigencia práctica, a saber, la facilidad para recabar documentación fotográfica de los distintos lugares de la ciudad que serían el escenario transitado por las dos jóvenes protagonistas<sup>379</sup>. Finalmente la historia termina precipitadamente en la novena página cuando las protagonistas se encuentran con su amigo belga llamado Pierre (que aparece en la primera escena del relato) quien, según les cuenta, acaba de venir de Marruecos y aún tiene dentro de su estómago lo que se intuye es la droga a través de la venta de la cual, asegura, sobrevivirán una temporada (Bruselas 2011, pág.9).



Fig. 270. (Avaria, 2011, pág. 9).

379 Halina y Ángela reciclan ropa en la *Rue Kerckx*, en el barrio de Ixelles, que era el barrio y la calle donde vivió el autor, reciclan comida en el *Carrefour Express* de la *Place Raymond Blyckaerts*, por donde pasa la *Rue du Trone* que conduce al centro de Bruselas, y duermen en las instalaciones de un banco de la esquina de la *Place Flagey*. En la página séptima, las protagonistas tienen una ligera reyerta con los vagabundos que se sentaban en el supermercado *Deleuze* por donde el autor siempre pasaba para ir a la Universidad, a la *École de Recherche Graphique*. O reciclan comida en las basuras del que era el kebab *Yasmina* de la calle *Malibrán*. Etcétera. Recomendamos la lectura del fanzine "La basura como herramienta. Manual de reciclaje urbano" y los documentales "Les Glaneurs et la Glaneuse", "Taste the waste" y "Waste not, want not – A Freegan Documentary". Consultar bibliografía. (Borowski, Thurn, & Vandekerkhove, 2010) (Curl, 2010) (Varda, 2000) (V.V.A.A., La basura como herramienta. Manual de reciclaje urbano., 2014)

#### 4.4. Cómic: “Historias de niños”

El cómic titulado “Historias de niños<sup>380</sup>” (Avaria, 2012) es un ambicioso proyecto que consistía en aunar las dos grandes líneas narrativas del autor –la autobiográfica y la ficcional– en un mismo cómic, de un modo mucho más acentuado que en su primer cómic. Si bien la cuestión autobiográfica del cómic de Granada también incluía elementos de ficción, en este proyecto éstos tienen un peso muchísimo más importante. No obstante, en la séptima página el autor abandonará el proyecto.

Existen grandes diferencias entre el anterior proyecto de cómic, realizado en Bruselas y este que fue realizado en la ciudad francesa de Angoulême, donde el autor estudió. (Josep Avaria realizó el *Master Bande Dessinée*, en l’*École Européenne Supérieure de l’Image*). Por un lado, este cómic está concebido, de forma radicalmente diferente al anterior, sin guion literario ni técnico alguno. El autor se encontraba escarmentado por el tiempo dedicado en estos asuntos para la anterior historieta en la que, por haberse terminado fortuitamente el proyecto en la novena página, no se llegaron a plasmar los esfuerzos realizados en la concepción del guion. Por otro lado, hay una vuelta al estilo gráfico humorístico, más parecido al utilizado en la primera historieta, que se distancia del interés por el estilo gráfico realista que se empezaba a manifestar en el cómic anterior. La finalidad de estas decisiones consistía en agilizar el proceso de creación, sin continuas escrituras y re-escrituras de guion, sin diseño de personajes, ni preocupación por documentación fotográfica alguna, sin especial interés por un acabado técnico realista. No obstante, y quizás por esta falta de lo que podríamos llamar, metafóricamente, cimientos narrativos estructurales, el autor abandonó el proyecto. Al no sentirse seducido por el resultado estético de la grafía de la obra, verse ante una historia sin una base argumental claramente definida y estructurada, y ante el abismo que a veces conlleva la obligación de la espontaneidad en el proceso creativo, el autor, de alguna manera, se bloqueó, cosa que conllevó el abandono del proyecto.

*Historias de niños* plantea un escenario ficticio donde el propio autor tiene dos hermanos gemelos. Esta decisión tenía una doble finalidad, por un lado, la idea consistía en tratar la cuestión de la autobiografía desde una perspectiva más profunda, y analizar la propia personalidad del autor desde las ópticas del “otro” a través del punto de vista representado por sus tres hermanos –ficticios– protagonistas. Por otro lado, suponía un ejercicio de memoria de Josep Avaria para recordar tanto pensamientos como acontecimientos relevantes de su infancia que, al hilo de la narración, se irían entremezclando con los recuerdos de las historias que le contaba su abuelo. El objetivo de este cómic consistía en confundir las memorias intergeneracionales, con la intención de encontrar recovecos desde donde articular una crítica social al momento político y económico actual y, en todo caso, poner de manifiesto un diálogo entre los aspectos positivos y negativos que se pudieran establecer en la comparación de dos épocas históricas y dos infancias muy diferentes, la del autor del cómic y la de su abuelo. Así, en la cuarta página, por ejemplo, el abuelo cuenta a sus nietos que tiene las manos torcidas porque, de niño, ya trabajaba. En esta página, empieza el mencionado ejercicio de memoria, pues se plasma en las viñetas el recuerdo del abuelo, que iba descalzo a trabajar para no estropear el único par de zapatos que tenía. Otro recuerdo es el del hambre. La intención

380 Existen algunos cómics que inspiraron la creación de éste cómic, (Baru, 2009) (Blanchin, 2002) (Loth, 2010). Consultar las referencias en la Bibliografía específica y complementaria del cómic “Historias de niños”.

de entremezclar las memorias era comparar dos infancias de épocas distintas con pretensiones de conseguir comprender mejor el pasado que vivió el personaje del abuelo y el presente de los niños –que se corresponde con los recuerdos de infancia del autor–, posteriormente sacar conclusiones o enseñanzas, así como aspectos positivos y negativos. La finalidad era poner de relieve una cuestión política, que más tarde seguirá desarrollándose en cómics posteriores, que consiste en comprobar cómo determinados aspectos del modo de vida de nuestros abuelos si se aplicaran hoy en día, cuestionarían el sistema político, social y económico establecido.



Fig. 271. (Avaria, 2012, pág. 4).

Pero, sobre todo, la aproximación a este proyecto ya no parte desde el mismo punto de vista unilateral de los primeros cómics en los que, aparentemente, no había refutación ideológica posible ninguna, eran cómics de propaganda ideológica simplemente. Este proyecto empieza a esbozar la voluntad del autor de establecer debate a través de sus cómics y plantear cuestiones que no están cerradas en modo alguno. Empezamos a vislumbrar un atisbo de la humilde voluntad pedagógica que se manifestará más claramente

en cómics posteriores y, con ello, un alejamiento de las anteriores posturas ideologizadas. En este proyecto no se afirma que la vida y la época del abuelo del protagonista fueran objetivamente mejores que las actuales, no hay un compendio de las supuestas bonanzas de aquella época expuestas metódica y organizadamente con la pretensión de refutar la modernidad, sino que la intención del autor es plantear a través de sus páginas, un debate al respecto en base a sus recuerdos, sin ningún elemento más. La investigación etnográfica y la auto-formación serán dos de los pilares de los cómics más recientes de Josep Avaria. En *Historias de niños*, se empiezan a vislumbrar estas cuestiones, pero son tratadas mediante un método espontáneo e improvisado, utilizando la memoria como único elemento organizador de la narración. En la página cinco por ejemplo, se deja constancia de las penalidades que tenían que pasar los hombres de la época para conseguir trabajo. En contraposición, en la página sexta se introduce un recuerdo de la infancia del autor en el que unos amigos y él se encuentran masturbándose en la montaña del pueblo mientras unas amigas les espían a escondidas.



Fig. 272. (Avaria, 2012, pág. 6).

Este proyecto se detuvo en la página séptima. Pretendía ser una unión en el mismo espacio y tiempo de una interpretación de los recuerdos del abuelo del autor con los suyos propios. La idea de la última página era mezclar el recuerdo de que el abuelo se pasaba algunas noches durmiendo en el huerto con la escopeta en la mano para que no le robaran las naranjas junto con el recuerdo de infancia en el que vemos representado cómo, de niños, se divertían rompiendo las canalizaciones de las acequias de los huertos por aburrimiento y para divertirse. Termina el cómic cuando el abuelo persigue a su propio nieto por la gamberrada citada, se trata de un primer intento de unir las dos líneas temporales en un mismo espacio-tiempo narrativo, cuestión que hubiera sido imposible en la realidad, pues en la juventud del abuelo, el nieto aún no existía. Aún sin haber guion físico de esta obra, y aunque se podría considerar que la historia termina y se cierra de la manera explicada, éste proyecto de cómic era mucho más ambicioso para quedarse en tan solo siete páginas. La excesiva planificación del proyecto anterior de Bruselas y su rígido estilo pretendidamente realista, fueron las causas que llevaron al autor a emprender este cómic sin guion y con su estilo gráfico espontáneo que recuerda al cartoon. Si en *Bruselas* se trabajó con documentación exhaustiva de las calles de la capital belga para ambientar los devenires de las jóvenes protagonistas, en el cómic *Historias de niños* se prescindió de documentación alguna. La idea del autor era liberarse de las constricciones tanto de la técnica realista como de un trabajo que fuera fruto de cualquier tipo de investigación exhaustiva. En sus obras posteriores, serán elementos como la etnografía y el método auto-didacta que comportará un interés por la pedagogía los que profundizarán en una manera de hacer cómic –la actual del autor- cuyas raíces podemos encontrar en este cómic. La intención era expresarse al desnudo, sin ningún apoyo técnico, ni en cuanto al estilo gráfico ni en la cuestión narrativa. La restricción y limitación auto-impuesta del hecho de obligarse a no utilizar más instrumento que la memoria responde también a una decisión que cumplía una función metafórica. Si el tema del que trata la historia es la memoria, el cómic había de concebirse de memoria. Por otra parte, el hecho de triplicar los personajes protagonistas tenía por objetivo el estudio de la personalidad del propio autor, para así enriquecer también la narración, y su ejercicio memorístico jugaba aquí un papel fundamental. Esta nueva manera desinhibida y espontánea de concebir la creación en este proyecto de cómic contrastaba con la anterior estrategia, donde cada uno de los pasos a seguir estaban claros desde el principio y la creatividad tenía unos marcos concretos en los que desarrollarse. Consideramos no obstante, que la renuncia de las herramientas y recursos propios de la creación reflexionada y sosegada de un cómic, contribuyeron al abandono prematuro de esta obra cuya magnitud, al no acotarse previamente, desbordó a su autor, un cómic que, de todas formas, es sin duda el germen de la creación actual y madura de Josep Avaria.



Fig. 273. (Avaria, 2012, pág. 7).

#### 4.5. Cómics “Prechambeau” y “Playmóviles”

Los dos cómics que siguen el proyecto de *Historias de niños* plantean unas cuestiones novedosas respecto a los cómics anteriores. Uno se titula “Prechambeau” (Avaria, Prechambeau, 2012), y el otro “Playmóviles” (Avaria, Playmóviles, 2012). Los dos tienen la peculiaridad de no estar protagonizados por personaje alguno. Estos cómics son el fruto de una masterclass impartida por el profesor Stefano Ricci en 2012, en l’École Européenne Supérieure de l’Image de Angoulême, a la que asistió Josep Avaria. “Prechambeau” está formado por cuatro expresivos dibujos -realizados con tinta china y pincel- de una vieja cabaña de madera y cuenta la historia basada en hechos reales de una persona llamada Vivien que vivió durante seis meses en el mencionado habitáculo, situado en la partida campestre llamada Prechambeau cerca del río que atraviesa la ciudad francesa de Angoulême, un sitio donde no había ningún tipo de instalación de agua corriente ni luz eléctrica<sup>381</sup>. En Prechambeau, si se cuenta la historia de Vivien y su cabaña de madera no es más que para admirar y mostrar respeto hacia la decisión vital que tomó esta persona, que era una amistad del autor.

EL OTRO DÍA, FUI CON MI AMIGO VIVIEN, QUE VIVE CONMIGO EN ANGULEMÀ, EN FRANCIA, A VER UNA CABAÑA DE MADERA DONDE ME DICE QUE VIVIÓ DURANTE SEIS MESES SIN AGUA CORRIENTE NI ELECTRICIDAD. ÉL LLAMABA A AQUELLO "PRECHAMBEAU"



Fig. 274. (Avaria, Prechambeau. 2012, pág. 1).

El objetivo de la obra también reside en hacer propaganda de otra forma de vida diferente a la habitual. La decisión de Vivien comporta el cuestionamiento de buena parte de los fundamentos del orden social establecido desde el momento en que significa la

381 El trasfondo político de obras como *Walden*, de Henry David Thoreau subyacen bajo los intereses a la hora de crear el cómic de *Prechambeau*. (Thoreau, 2013). Existe una reciente adaptación al cómic. (Le Roy & Dan, 2013) Consultar asimismo la selección de referencias respecto a la crítica anti-industrial en la bibliografía, entre otras: (Agulles, 2014) (Ardillo, 2014) (Hidalgo, 2008) (Kunstler, 2008) (Oblomoff, 2014)



renuncia a las comodidades de nuestra sociedad en beneficio de una vida otra. *Playmobils*, por su parte, es un cómic donde los personajes son estos pequeños muñecos de plástico con los que jugó en su infancia la generación a la que pertenece el autor. Tanto en *Prechambeau* como en *Playmobils* continúa la reflexión crítica al estilo de vida normalizado que se cuestionaba ya en los primeros cómics y expresa además una inquietud por la necesidad de un cambio vital más acorde con los ideales políticos que cuestionan el sistema político y económico actual y la sociedad en su conjunto.



Fig. 275. *Playmobils*. pág. 1.

El cómic de *Playmobils* empieza dudando de las aspiraciones vitales de la juventud, a saber, hacerse mayor y por tanto “sentar la cabeza”, es decir, trabajar, casarse y formar una familia es lo que se debe hacer. En cierto modo, este cómic es autobiográfico en el sentido en que el autor se expresa en primera persona en él, como si él mismo fuera un muñeco de playmobil. En la tercera viñeta se introduce un elemento de ficción en el que, a la manera de los primeros cómics, se cuenta que el protagonista tiene un amigo, -llamado, no por casualidad Vivien- que vivió en América Latina en unas comunidades indígenas. Esta figura es totalmente ficticia, pero sirve narrativamente para demostrar que existen alternativas tangibles al modelo de vida que se pretende criticar en estos cómics<sup>382</sup>. En *Playmobils* el recurso de la ficción cumple una función narrativa similar a la manera en que es utilizada en los anteriores cómics. El objetivo que persigue el autor con la vuelta al uso de esta estrategia narrativa es alejarse de los condicionantes reales de su propia vida cotidiana y la de la gente que le rodea y así refugiar sus discursos políticos bajo los esquemas de la ideología. Así, aunque ambos cómics estéticamente son muy diferentes a los anteriores, -pues se utiliza un estilo gráfico expresionista con el pincel y la tinta china nunca usado hasta el momento-, comprobamos cómo estructuralmente la narración repite esquemas anteriores, evidencia que demuestra que no fueron superados

382 Consultar las referencias en la bibliografía en materia de indigenismo. Entre otras: (Clastres, 1972) (García Olivo, 2012, págs. 41-87) (García Olivo, 2013, págs. 62-67) (Martell, 2015) (Miradas, 2004)

con la creación del cómic “Historias de niños”, pues volvieron a repetirse, aunque camuflados con esta nueva propuesta gráfica expresionista. Este cómodo esquema desde el que no cabe el debate, pues el enfoque ideológico de base lo presenta en el relato de forma unidireccional e indiscutible, no sólo se continuará repitiendo en estos dos cómics, sino que también lo hará en el cómic posterior titulado “Uva de pastor” (Avaria, Uva de pastor, 2015) en el que nos detendremos más adelante. *Prechambeau* y *Playmobils* aun cuando plantean la mencionada aproximación gráfica diferenciada del resto, están concebidos en blanco y negro, como sucediera en los primeros cómics. Cabe destacar, por ser otro recurso novedoso a nivel técnico, la restricción narrativa de no representar personajes de carne y hueso en estas historietas -pues en *Prechambeau* el protagonista es el escenario y en *Playmobils* son los muñecos-.

#### 4.6. Cómic “Yo ya no quiero comer más carne”.



Fig. 276. (Avaria, ¡Yo ya no quiero comer más carne!, 2012, pág. 1).

El siguiente cómic se titula “¡Yo ya no quiero comer más carne!”<sup>383</sup> (Avaria, ¡Yo ya no quiero comer más carne, 2012), resultó ganador en 2015 del IV Concurso de Cómic del Barrio de Benimaclet, en Valencia, y fue publicado en el número cinco de la revista literaria “Gargots”. Con él, volvemos a la línea autobiográfica pero con una importante novedad: no hay elemento de ficción en ella que sirva de palanca para introducir en el relato las verdades indiscutibles fruto de un análisis ideologizado de la realidad, como sucediera en casi la totalidad de los cómics analizados hasta este momento, exceptuando, como hemos visto, el cómic de *Historias de niños*. A nivel estético, el uso de los colores en este cómic empieza a enriquecerse, por primera vez en la obra de Josep Avaria, de carga simbólica narrativa. Destaca el uso de una paleta de colores limitada, primando

383 Véanse las referencias en la Bibliografía sobre vegetarianismo, veganismo, liberación animal, de las cuales destacamos: (Davis & Melina, 2011) (Diamond, 1986) (Gruen, Singer, & Hine, 1987) (Toni & Arias, 2015) (Viladevall & Passola, 2016)

los verdes por encima de los demás, -por su carácter simbólicamente ecologista y vegetariano en consonancia con el tema general del cómic-, además de algunos toques de rojo, sobre todo destinados a representar la carne roja. Es una historieta de tres páginas realizadas con plumilla y tinta china y pintadas a color directo con tintas acrílicas. Con él, se retoman los pensamientos del autor a propósito de la cuestión de la liberación animal y la dieta vegetariana. Cuenta cómo abandonó este modo de vida que se había convertido en una ideología en sí misma. El cómic funciona como una catarsis sanadora, y es fruto de la madurez de las ideas de su autor al respecto de la cuestión del vegetarianismo. El estilo gráfico utilizado vuelve a ser el humorístico, pero, por primera vez, esta decisión tiene una función simbólica diegética. El autor acentuará las representaciones de su propio personaje tanto al principio como al final del cómic, momentos del relato en los que él mismo adopta, rígidamente, una postura férrea respecto a sus decisiones de si comer o no carne. Aquí la decisión de utilizar un estilo gráfico humorístico o cartoon sí responde a una necesidad narrativa concreta, al contrario que en “Granada da qué pensar”. El objetivo es exponer el ridículo que entraña el defender a capa y espada, de un modo purista, las doctrinas de un determinado sistema de ideas, en este caso, el que lleva al autor a posicionarse por la opción de no comer carne –al principio del cómic- así como el que lo lleva a decidir volver a comer carne –al final de la historia-.

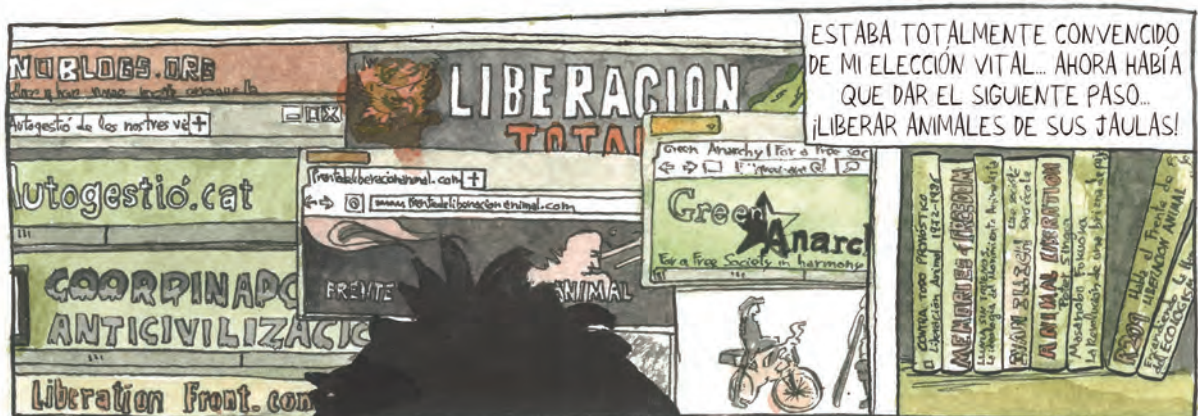


Fig. 277. (Avaria, ¡Yo ya no quiero comer más carne!, 2012, pág. 1). [Detalle]

En el relato se narra cómo el propio autor se informó e investigó sobre el movimiento por la liberación animal después de adoptar la dieta vegetariana. No por abandonar los planteamientos anteriores en donde primaba el enfoque unidireccional ideológico, el cómic “Yo ya no quiero comer carne” está exento de una potente crítica social. Más bien al contrario. Sigue habiendo divulgación de las ideas y los pensamientos políticos críticos minoritarios –como es el discurso por la liberación animal- pero ya no hay ficción en donde camuflarse metafóricamente detrás de ningún escudo ideológico. Mediante el uso de una autobiografía sincera, el elemento de crítica política se manifiesta claramente ya que, por un lado, se da cabida a discursos políticos como el del movimiento por la liberación animal, se hace por tanto propaganda del mismo, -estrategia para vehicular mensajes políticos ya utilizado por el autor, como hemos visto-, pero por otro lado, se expone al desnudo la contradicción, el debate y los planteamientos abiertos a los que, al respecto de este tema, ha conseguido llegar Josep Avaria. La propaganda política la podemos comprobar en la primera página de este cómic (Fig. 277), donde se dibujan los

nombres de unos sitios web sobre liberación animal, de igual manera, se pueden leer los títulos de algunos de los libros que tiene justo al lado de la pantalla del ordenador. El cómic también manifiesta el interés activista del autor, su particular aportación a la lucha desde su creación artística crítica.

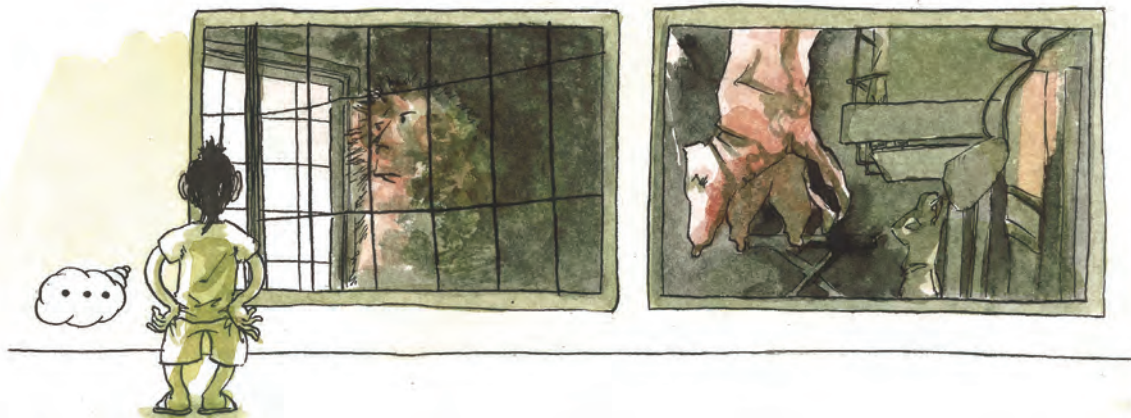


Fig. 278. (Avaria, ¡Yo ya no quiero comer más carne!, 2012 pág. 2). [Detalle]

Esta historia cuenta las contradicciones con las que el autor tuvo que enfrentarse en aquel momento vital. Estas son su propio reconocimiento de un dogmatismo en la defensa de sus ideas entre sus amigos, que compara -utilizando un envolvente e hipnótico recurso tipográfico creativo- con la pesadez discursiva de determinados grupos animalistas.

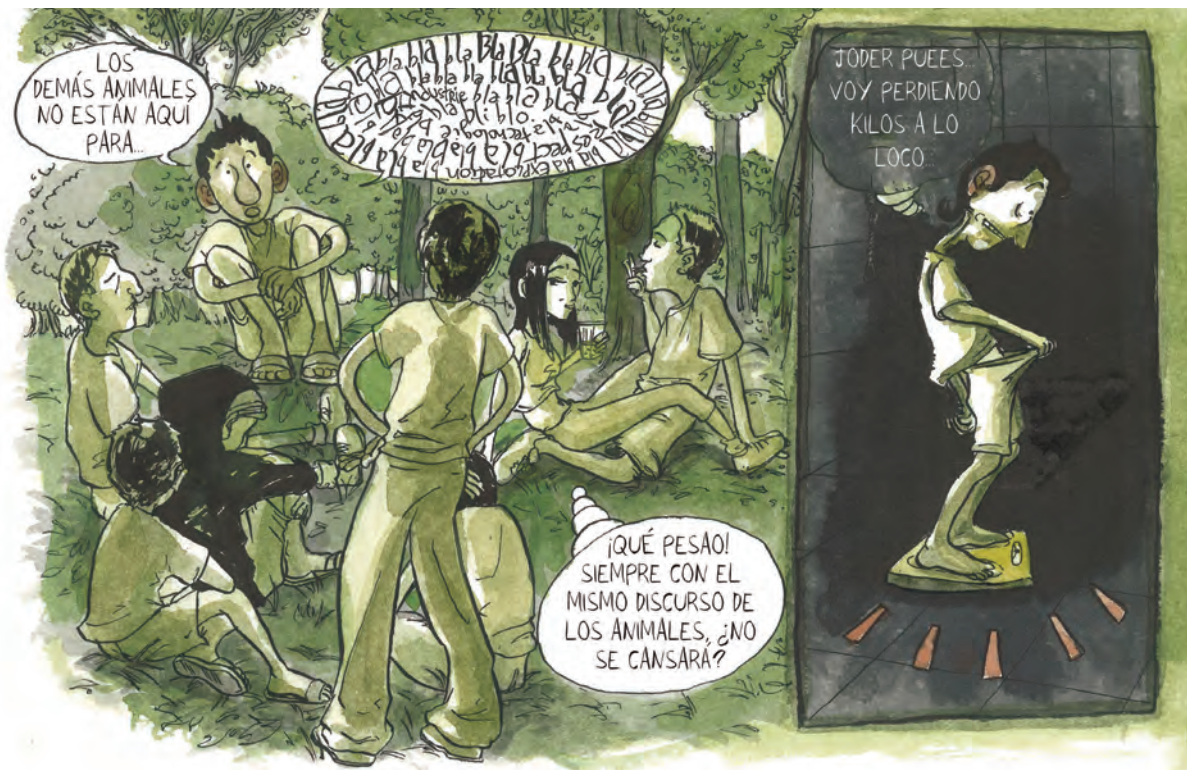


Fig. 279. (Avaria, ¡Yo ya no quiero comer más carne!, 2012, pág. 2). [Detalle]

Tras haber comprendido que el discurso ideológico manipulaba el pragmatismo y la versatilidad de la crítica social encorsetándola en los cánones ideológicos de, en este caso, el veganismo, el autor decide manifestar la escasa importancia que considera que reside en el hecho de adecuar, de forma religiosa, la teoría política y la praxis activista en todo momento y narra, al final del cómic, que se dirige a la carnicería a comprar carne.



Fig. 280. (Avaria, ¡Yo ya no quiero comer más carne!, 2012, pág. 3). [Detalle]

En este punto, el hecho de auto-representarse exagerando aún más el estilo gráfico humorístico utilizado, ayuda a expresar que lo representado en la escena no es una monolítica sentencia inamovible, -como aquellas que se representaban en algunos momentos en sus obras anteriores- sino que ilustra unas decisiones que pueden ser totalmente cuestionables. Con la misma exageración gráfica está tratado el personaje principal en la primera escena del relato cuando el protagonista comunica su intención de parar de consumir carne. El cómic también dejará constancia de cuestiones personales del autor como la falta de motivación que experimentó causada por la escasa repercusión que sus planteamientos suscitaban entre sus semejantes, o el hecho de que bajaba de peso demasiado rápidamente para su gusto. Todo ello conlleva que a mitad de la tercera página, el protagonista vuelva a comer carne escudándose -una vez más- bajo el paraguas de la ideología que le dejaba comer carne si es que no había transacción económica para conseguirla. Este cómic une las dos vertientes críticas defendidas por el autor ya en sus dos primeros cómics, el anti-consumismo y la liberación animal. Cuando, al final del cómic los argumentos ideológicos veganistas se tambalean, el autor se refugia en la reconfortante cueva de su particular análisis ideológico anti-consumista. Si no compra la carne -y la roba, la recicla, o se la regalan, como es el caso del cómic-, no hay problema moral ni ideológico ninguno. De pasada, el autor continúa realizando en este punto propaganda

de toda una construcción de ideas que defienden este posicionamiento político, conocido como el *freeganismo*<sup>384</sup>. Consideramos no obstante que este cómic supera el mero estadio de la propaganda de sus predecesores y, adentrándose en las vicisitudes de contar la propia vida cotidiana desde el prisma del individuo, saca a relucir unas contradicciones y unas apreciaciones sobre lo narrado no-ideológicas que, sencillamente, muestran lo acontecido, sin más – a saber, el autor volvió a comprar carne en una carnicería- sin cargar este hecho banal con el peso de ningún cuerpo estático de ninguna ideología concreta, es sencillamente un hecho, que aconteció y que al abordarse en el cómic mediante el recurso del humor –exagerando aún más el estilo del cartoon llegando casi al de la caricatura-, pensamos que engrandece, sin duda, por plural, los matices de la riqueza del discurso político-social de este cómic. El análisis de la obra de Étienne Davodeau para la presente tesis, nos ha ayudado a comprender la complejidad que entraña la cuestión de la sinceridad en el discurso político y el peligro que supone la adhesión categórica, purista, a cualquier cuerpo ideológico cerrado. Baste comprobar en nuestro análisis de “Rural. Crónica de un conflicto” (Davodeau, 2013) cómo Davodeau saca a relucir ciertas contradicciones de los ganaderos –por ejemplo, aquellas por defender aún sin quererlo, o sin darse cuenta, planteamientos productivistas que, teóricamente, rechazaban- (Davodeau, 2013, pág. 105). La concepción de los elementos de crítica social que se desprende de la lectura del cómic *¡Yo ya no quiero comer carne!* no sólo no mengua, sino que se refuerza, por instalarse en la verdad contradictoria y multiforme del ser humano, narrada en la historia mediante el recurso de una autobiografía sin tener que recurrir al recurso de la ficción. Cabe mencionar otras coincidencias temáticas que encontramos entre los distintos cómics que conforman nuestro particular estado de la cuestión. Así, en la historieta “Call of the wild”, de Charles Dallas, -en el número sexto de la revista de comix ecologista Slow Death- se trataba la cuestión de la liberación animal. (Dallas, 1974, págs. 2-9). Asimismo, el número octavo de la revista, “especial Greenpeace”, está íntegramente dedicado a la cuestión de los animales, enfocada esta vez desde el punto de vista de la conservación de la especie que caracteriza la mencionada ONG. En la obra conjunta de Jay Kinney y Paul Mavrides, realizada para el cuarto número de la revista Anarchy Comics, (Mavrides, y otros, 1987, págs. 3-12) ya anotamos que la juzgamos como una historieta que hace burla satírica de determinados grupos autodenominados por la liberación animal y podemos por tanto establecer un paralelismo conceptual entre ambas obras, aún cuando el tono satírico empleado allí es más exagerado que el del cómic que nos atañe, es, además, propio del género de la ciencia ficción, un género que no trata Josep Avaria en su obra.



Fig. 281. (Avaria, *¡Yo ya no quiero comer más carne!*, 2012, pág. 3). [Detalle]

384 Véase el documental “Waste not, want not – A Freegan Documentary”. (Curl, 2010)

En resumen, las principales aportaciones de esta obra, son las siguientes: La elección simbólica de acentuar el estilo gráfico humorístico del cómic al principio y al final de la historieta, que significa que el autor se considera igual de insignificante moralmente hablando, cuando afirma que ya no quiere comer más carne que cuando vuelve al hábito de comprarla. El color cumple, por primera vez, también con un papel simbólico concreto, el de ambientar temáticamente la historieta. Finalmente, el guion consigue desembarazarse de la propaganda como finalidad, cuestión evidente categóricamente presente en los cómics anteriores, y lo consigue mediante la realización de un relato autobiográfico que no tiene ninguna condescendencia con el propio autor y se aleja de sus anteriores recursos consistentes en utilizar elementos de ficción tras los que esconder sus propias contradicciones.

#### 4.7. Cómic: “De ortigas y de agua”.

De vuelta a España, después de sus estancias en Bélgica y Francia, Josep Avaria empezó con otro tipo de cómics. El primero de ellos se titula “De Ortigas y de Agua” (Avaria, 2014). Consta de diez páginas, ocho de las cuales están realizadas en blanco y negro, con tinta china. Una novena página combina una viñeta en blanco y negro con otra realizada a todo color a la acuarela. Este cómic incluye también una página a todo color realizada íntegramente a la acuarela sin dibujo a tinta previo. El autor optó por añadir digitalmente, en el proceso de post-producción de la obra, un filtro verde de fotografía a las páginas en blanco y negro, con el fin de enriquecer simbólicamente el cómic, pues el color verde es el color de las ortigas, que dan título al cómic. Con él, Josep Avaria vuelve a tratar la cuestión autobiográfica, y, nuevamente, lo hace de una forma sincera sin dar cabida a aquella estrategia de utilizar el recurso de la ficción con fines propagandísticos.



Fig. 282. (Avaria, 2014. pág. 2. V.1-3).

Narra un día cualquiera de su vida, desde que se levanta hasta que se acuesta. Con la peculiaridad que el período de tiempo en el que se enmarca el relato es precisamente durante el año o año y medio que, junto con unos amigos, decidieron recuperar unos terrenos rurales baldíos para aprender juntos y con la ayuda de vecinos jubilados que vivían en aquella partida campestre, algunas de las técnicas de cultivo respetuosas con el medio ambiente, además de aprender cuestiones como la crianza de ganado. El cómic centra la acción en el momento concreto en que el autor y sus compañeros se encontraban recuperando el sistema de acequias que, en aquel lugar, quedó destrozado en los años setenta por un accidente catastrófico que no se narra en el cómic, pero que conllevó el abandono de las tierras, ya que sin canalizaciones decentes no se puede transportar agua hasta las parcelas de cultivo. Este cómic es particularmente interesante para la presente tesis, ya que el autor empezará a introducir una nueva particularidad que reproducirá en sus cómics posteriores, es decir, su voluntad por lo pedagógico y por la didáctica.

Si el cómic se titula *De ortigas y de agua*, las escenas centradas en “el agua” estarán pintadas directamente con la técnica por excelencia del agua, es decir, la acuarela, sin dibujo a tinta previo, y adquirirán así un peso relevantemente simbólico en la narración. Por otra parte, las ortigas aparecen al principio y al final del cómic –el hecho de añadir el mencionado filtro verde refuerza su presencia simbólica constante, además, el verde remite a la ecología-, y, cuando lo hacen, el autor ya no sólo demuestra una realidad, que en sí, contiene el elemento político de manera intrínseca, -efectivamente, narrar cómo unos jóvenes recuperan partidas de terreno baldías entraña un fuerte potencial político en los tiempos que corren actualmente, cuando la agricultura está siendo abandonada a pasos agigantados<sup>385</sup>-, sino que observamos una voluntad por saber distintas cuestiones en este caso relacionadas con los usos que se le pueden dar a las ortigas. El cómic narra, ya desde el principio, los descubrimientos por parte del autor de estos usos. No es por tanto una aproximación en forma de manual la que adopta en este momento Josep Avaria sino que, como personaje protagonista de su historia, descubre, al mismo tiempo que el lector, el método para confeccionar cerveza casera de ortigas. Después narrará cómo cocinó una pasta al pesto con las mencionadas plantas silvestres, y al final del cómic seguirá comiendo confeccionando las “cocas” de maíz –tradicionales valencianas- rellenas de ortigas cocidas. A rasgos generales, a lo largo de las diez páginas de este cómic se van introduciendo, sutilmente, diferentes cuestiones que están ligadas a la vida cotidiana y tienen una inherente trascendencia política. Los momentos del relato con una inflexión narrativa preponderante, en la que el agua es la verdadera protagonista, están solucionados, aportando un fuerte elemento simbólico a la historieta, mediante la técnica al agua por antonomasia, la acuarela. La séptima página del relato tiene, además de lo anterior,

---

385 “La agricultura de la Comunitat Valenciana encabezó durante 2016 el ránking de tierras de cultivo abandonadas en España, con un total acumulado de 162.896 hectáreas perdidas, según desvela la Encuesta sobre Rendimientos y Superficies de Cultivos (Esrce) hecha pública por el Ministerio de Agricultura”. (Valencia, 2017). Durante los años 2016 y 2017 se celebraron en Potríes, el pueblo del autor, las primeras y las segundas “Jornadas de Lucha Campesina”, en cuya organización asamblearia colaboró Josep Avaria Avaria. En ellas, se hablaron de todos estos asuntos. En la primera edición, el doctorando realizó además una exposición de sus cómics en la sala de Conferencias -La Casa de la Cultura-. Sobre todo la segunda edición ha suscitado el eco en la prensa local. (Gandia.,2017) (Camacho., 2017) (Pérez., 2017). Consultar las referencias en la bibliografía específica para el cómic “De Ortigas y de agua”.



la característica narrativa de prescindir de los personajes, una estrategia narrativa ya utilizada en el cómic anteriormente comentado de "Prechambeau" (Angoulême, 2012), pero esta vez, en cambio, a todo color y a más viñetas por página. Esta elección narrativa de cambio estético para momentos puntuales del relato responde a la voluntad del autor de experimentar con el medio cómic a nivel expresivo y narrativo. Es una estrategia que potencia la solemnidad de los escenarios y los paisajes, cuya fuerza comunicativa se hace patente por contraste con las soluciones estéticas empleadas en el resto del cómic.



Fig. 283 (Avaria, *De ortigas y de agua*. 2014, pág. 7. v.1 y 2).

La intención pedagógica empieza a estar presente de forma evidente en este cómic, y se pone de manifiesto a través de la representación de la experiencia vivida por el autor. Se muestra una dramática realidad, a saber, hay tierras abandonadas alrededor de los pueblos, pero, además, se propone una solución política ligada a la vida cotidiana que consiste en mostrar cómo se puede llegar a acuerdos con los propietarios para el aprovechamiento de las tierras baldías como relata el caso narrado. A diferencia de la opción narrativa utilizada en los cómics anteriores, -por ejemplo en el cómic "Playmobils" (Angoulême, 2012)-, en el que el autor utilizaba el recurso de la ficción e introducía al personaje que cuenta que vivió en unas comunidades indígenas latinoamericanas, en este nuevo cómic se sitúa, en el centro de la narración, el relato de un día cualquiera en la vida cotidiana del autor.

Existe una diferencia evidente entre las angustias reflejadas en los cómics anteriores, relacionados con la adecuación inexistente entre la teoría política y la praxis existencial del autor, y *De Ortigas y de agua*, ya que en éste se plasma la coherencia del autor con su pensamiento y, además, se revela su voluntad pedagógica y auto-didacta.

Si bien existe cierto nivel de ficción en este relato autobiográfico, es ínfimo. Los hechos relatados no se encadenaron en un mismo día ni en la forma en que se presentan en el cómic, pero los hechos narrados son totalmente verídicos. Este cómic es la traza artística del proyecto político de reapropiación de una vida más ligada a los ritmos ecológicos, llamado "La Jovada" llevada a cabo por Josep Avaria y sus amigos entre los años

2014 y 2015<sup>386</sup>.

La historia termina con una viñeta que cumple una función meta-narrativa. En la cama, el protagonista se mantiene en vela maldiciéndose porque ha hecho muchas cosas en todo el día pero aún no ha empezado a crear el dichoso cómic, -que tanto le angustia-, en cambio, como comprobamos al leer el cómic, ya está, evidentemente, terminado<sup>387</sup>.

La principal característica que resaltaremos en este cómic es la novedad del incipiente deseo del autor de emprender sus cómics mediante planteamientos auto-didactas que después se reflejarán en sus páginas en forma de importantes elementos pedagógicos. La inclinación del autor en sus primeros cómics por esquemas en los que primaba la propaganda ideológica que condicionaba los demás aspectos narrativos, se irá superando paulatinamente. *De Ortigas y de agua*, mediante la táctica de la autobiografía sincera, ya utilizada en *Yo ya no quiero comer carne*, y con esta inquietud por aprender y enseñar, supone un punto de inflexión en la creación artística realizada por Josep Avaria para la presente tesis.



Fig. 284. (Avaria, *De ortigas y de agua*. 2014, pág. 10. V.5).

---

386 Este proyecto, así como la actividad política de algunas de las personas que lo integraban, ha generado un modesto eco a través de un artículo del periódico anti-autoritario de Valencia "Ara o Mai". Consultar (AraoMai, 2015).

387 Encontramos una curiosa coincidencia entre esta última viñeta del cómic *De Ortigas y de agua* y la última del anteriormente analizado cómic de "Los Ignorantes" (Davodeau, 2016), donde el interlocutor del autor, Richard, protagonista de la obra, la pregunta a Étienne cuando estará listo el cómic, y el autor afirma que "ya está terminado". (Davodeau, 2016, pág. 270)

#### 4.8. Cómic: “Uva de pastor”

Con el siguiente cómic, contrariamente, volvemos a la ficción. Se titula “Uva de pastor” (Potriés, Uva de pastor, 2015) y es una crítica al sistema político parlamentario<sup>388</sup>.

Es un cómic de cuatro páginas realizado con tinta china y acuarela y presenta nuevamente un estilo gráfico que pretende ser realista, pero como sucediera con “Bruselas” (Avaria, 2011), el acabado de los personajes no es fruto de ninguna documentación fotográfica como sí sucede con los escenarios, y por tanto, aunque existe un diseño de personajes específico para cada uno de ellos, el resultado final no resulta estrictamente realista, sino más bien se revela como un estilo híbrido, ya utilizado en el mencionado cómic realizado en la capital belga.

Un viejo mira la televisión en su casa y en el programa que está viendo, informan sobre qué puede hacer un ciudadano si no quiere votar a ningún partido político, en el contexto de unas elecciones. En ese momento, tres jóvenes llaman a su puerta y el viejo les abre. Son unos activistas de un nuevo partido político llamado “Gobernemos” y le piden si tendría un segundo para escucharlos. El viejo les hace pasar y les sirve un plato con la hierba silvestre llamada uva de pastor –raïm de pastor, en valenciano- en salmuera, que más tarde explicará lo que es y cómo se prepara. Los tres jóvenes empiezan a contarle al viejo lo que cambiará a nivel político si salen vencedores en los comicios electorales, en resumen, todo un paquete de ideas de tendencia ideológica izquierdista. Pero el viejo no les hace mucho caso y les pregunta si saben cómo se confecciona la salmuera. Ante la negativa de los jóvenes, el viejo empieza a explicarles el preparado<sup>389</sup>. Una vez ha terminado, los invitados parecen desinteresados con la cuestión, y el viejo se levanta y les invita a irse. Antes de irse, dejarán panfletos informativos de su partido, pero el viejo los utilizará para dejarlos debajo del recipiente con la salmuera de la uva de pastor, desvirtuando con este gesto simbólico el hipotético poder transformador del partido político en cuestión, defendido por los jóvenes interlocutores.

En esta historieta la crítica política adquiere nuevamente inclinaciones pedagógicas. Por un lado, hay una crítica política concreta, que es la idea principal del cómic, de que no tienen más importancia los cambios políticos que pueda realizar un partido político que la sabiduría popular de confeccionar una salmuera con la hierba silvestre que da título al cómic. Confrontar la importancia de la búsqueda de poder parlamentario –representada en el cómic por los jóvenes-, con la cuestión del empoderamiento personal –que podemos ver en la sabiduría demostrada por el viejo protagonista en materia de confección de la salmuera-, es una evidente declaración de intenciones política por parte de Josep Avaria. Al mismo tiempo, en esta historieta comprobamos cómo el autor sigue con sus intenciones de utilizar su propia creación artística para aprender y divulgar conocimientos, y es por ello que detalla, en la primera viñeta de la cuarta página, con todo lujo de detalles, la mejor manera de confeccionar la conserva.

388 Resaltaremos algunas de las referencias bibliográficas utilizadas para la inspiración y la confección de esta historieta, consúltese asimismo la bibliografía específica sobre la crítica al sistema político: (Aguilles, 2010) (Barchfield, 2003) (Bookchin, 2012) (Castoriadis, 1990) (Coordinados, 2013) (Etcétera, Contra la democracia, 1990, págs. 441-449) (García Olivo, 2013) (García Olivo, 2014) (Mateo Regueiro, y otros, 2015) (Naredo, 2014) (Weil, 2015) (Pérez Collado, 2014)

389 Véanse en la bibliografía específica empleada para la elaboración de este cómic, las siguientes referencias: (Pellicer, 2004, págs. 800-805) (Romero & Garrido, 2015, págs. 184-185) (Terra, 2014)



Fig. 285. (Avaria, Uva de pastor, 2015, pág. 3. v.1).



Fig. 286. (Avaria, Uva de pastor. 2015, pág. 4. v.1-3).

La difusión del saber tradicional está latente en los cómics del autor desde hacía tiempo, ya formaba parte de la idea principal del cómic “Historias de niños” (Angoulême, 2012), aunque por motivo del acotamiento del trabajo a siete páginas, no pudo desarrollarse en todos sus aspectos.

En cierto modo, esta historieta invierte el sentido en el que se planteaba la propaganda política en las anteriores. Lo que se presentaba como verdad indiscutible en los cómics de “Granada da que pensar” (Avaria, 2010), “A nosotros...” (Avaria, A nosotros, 2010), “Bruselas” (Avaria, 2011), “Prechambeau” (Avaria, Prechambeau, 2012) o “Playmóviles” (Avaria, Playmobils, 2012), se defiende de modo similar en “Uva de pastor” (Avaria, 2015) a través de los tres personajes protagonistas miembros del partido “Gobernemos”, y son precisamente las decisiones narrativas articuladas por el viejo protagonista del relato lo que inicia –metafóricamente– el debate en sus cómics anteriores y los que seguirán a *Uva de pastor*. A partir de este momento, los cómics de Josep Avaria se permiten la posibilidad de la duda, frente a la certeza indiscutible anterior. No obstante, el final de la obra revela claramente que aunque la historieta dé cabida al debate, comprobamos cómo el relato se resuelve en beneficio de los posicionamientos políticos que simboliza el personaje del viejo. En este sentido, se reproducen esquemas diegéticos similares a los empleados para la propaganda política de los primeros cómics, la novedad, reside en plantear, al menos, la posibilidad de la duda y el debate. La propuesta política del viejo protagonista no es el resultado de ninguna teorización ni responde a ninguna estructura ideológica concreta –al menos ésta no se deja entrever en las páginas del cómic–. Lo que se confronta a las propuestas concretas de los miembros del partido político es la vida misma del protagonista. Su vida cotidiana, su experiencia y su sabiduría.

En la primera página el viejo observa en la televisión un debate sobre las posibilidades disponibles cuando en unos comicios electorales se pretende no votar a ninguna formación política, tiene la función diegética de vehicular el mensaje político que subyace en esta obra. El hecho de manifestarlo de forma tan explícita es una estrategia que pretende descolocar al/la lector/a. Al situarlo en la primera página comprendemos cuando llegamos a la última el sentido narrativo circular que ha decidido establecer Josep Avaria para esta obra.



Fig. 287. (Avaria, *Uva de pastor*. 2015, pág. 1. v.2).

En cuanto al aspecto gráfico, cabe destacar la búsqueda realizada por el autor, quien empezó confeccionando una versión en blanco y negro realizada con aguadas de tinta china, opción que desestimó. Una vez decidido por el color, llegó a realizar dos versiones diferentes del cómic, de las cuales eligió una, la definitiva, utilizando la técnica

de la acuarela. No encontramos, contrariamente a las propuestas anteriores, elementos simbólicos destacables, ni a nivel cromático ni en cuanto al estilo gráfico utilizado se refiere. No obstante, la salmuera de uva de pastor sí simboliza en la historia aquello que se confronta a la ideología de los visitantes, es decir, la vida y la sabiduría del protagonista. En este sentido, podemos considerar el cómic como el prelude del interés del autor por la etnografía.



Fig. 288. (Avaria, Uva de pastor, 2015, pág. 4)

#### 4.9. Cómec: “Els nostres costums i tradicions. Una aproximació etnogràfica.”

Titulado “Els nostres costums i tradicions. Una aproximació etnogràfica” el siguiente cómic ha estado editado en valenciano por una Asociación de vecinos llamada “El Llombo”, de la localidad valenciana de Onteniente, que tienen desde el año 2000 un bagaje de al menos un libro publicado por año (Llombo, 2017).

L’Associació de Veïns el Llombo es una entidad cívica fundada en 1991. En un primer momento, la faceta reivindicativa fue el único rasgo característico de la asociación. Pero a partir del décimo aniversario, ampliamos el abanico ventall a otra faceta, el mundo de la cultura. Hoy,, el Llombo es una entidad social con un fuerte caracter reivindicativo y con una agenda cultural lo más amplia posible. (Llombo, 2017).

La primera edición estará limitada a ciento veinticinco ejemplares. El elemento de crítica social se manifestará mediante un particular acercamiento etnográfico, que también es auto-biográfico, y comportará una central voluntad de divulgación pedagógica, ya que trata de la puesta en valor y recuperación de saberes tradicionales relacionados con la tierra, el territorio y sus habitantes. La historia se estructura a partir de la narración

explicativa de cómo conseguir los alimentos necesarios para la confección de una receta gastronómica tradicional valenciana, llamada "arroz al horno". Aquí reside la búsqueda y el auto-aprendizaje realizado por Josep Avaria que se convierte, al plasmarlo en las hojas de este cómic, en una disposición literaria orientada hacia la pedagogía.

Está formado por cinco partes. La primera de ellas muestra el proceso de producción de una cazuela de barro. Continúa otra sección dedicada al cultivo del arroz. La explicación detallada de cómo cultivar de modo ecológico cada una de las verduras que incluye el plato ocupa el tercer lugar, para continuar con un cómic de diecisiete páginas sobre la matanza del cerdo, cuya finalidad consiste en enseñar cómo se pueden conseguir los productos cárnicos restantes para la correcta elaboración de un arroz al horno completo. Finalmente, cierra el libro un cómic en el que el padre del autor explica cómo se cocina la mencionada receta.



Fig. 289. (Avaria, *Els nostres costums i tradicions. Una aproximació etnogràfica*, 2015, pág. 5. Traducción del original.

La composición de la primera parte del libro, está formada por dos páginas de cómic, tiene una composición característica, que es fruto del reordenamiento de las viñetas para la maquetación específica de la edición en formato libro. Este cómic fue previamente

editado individualmente en una tirada limitada de 2.000 copias que fueron repartidas gratuitamente por el pueblo del autor durante la festividad local dedicada a San Blas en un formato totalmente diferente al que se presenta en esta nueva edición. La primera edición tuvo una composición de página específica, consistía en una sola página en formato plegable DinA3. Cabe mencionar que el Museo Etnológico local “La Terrisseria d’Àngel Domínguez” conserva una impresión del mismo en formato DinA1 que forma parte de sus recursos didácticos. Para la edición conjunta en forma de libro, este cómic se extiende hasta ocupar dos páginas y las viñetas se re-ordenan en un esquema de seis viñetas por página a razón de dos viñetas por banda. Su elaboración técnica consiste en un dibujo preliminar realizado con plumilla y tinta china que ha estado posteriormente pintado a la acuarela. En esta historieta no hay protagonista, sí hay en cambio un narrador omnisciente que cuenta lo acontecido en cada viñeta, enriqueciéndolas de matices literarios y de detalles técnicos. En doce viñetas se sintetiza el proceso de producción tradicional de una cazuela de barro, desde la recogida de la arcilla de la montaña, pasando por el trabajo artesanal del modelado hasta el barnizado y el horneado de la cazuela.<sup>390</sup> La realización de este cómic coincidió con la inauguración del mencionado museo local, en el año 2016.

No existe diseño de personajes ni en esta parte del cómic, ni en las demás, cabe destacar que el autor ha utilizado referencias fotográficas y cinematográficas para construir el universo particular de uno de los cómics que integran el libro completo.

La pieza siguiente es un cómic que nuevamente tiene su propia estructura compositiva. Consta de seis páginas. Cada una de ellas tiene solamente dos viñetas exceptuando la cuarta, que contiene una sola viñeta o ilustración. En él, se hace un breve recorrido histórico por el patrimonio hidráulico del agua canalizada del río Serpis a su paso por Potrías para poder explicar cómo se ponían en funcionamiento los molinos de agua, algunos de los cuales, como el único que ha sido restaurado en este pueblo, a principios del siglo XX incorporaron la maquinaria necesaria para descascar y blanquear arroz<sup>391</sup>.

También se explica cómo existían en un pequeño pueblo como Potrías<sup>392</sup>, otras maneras más económicas de conseguir este cereal básico en la cultura valenciana, que consistían en cambiarlo por otros productos -en el caso que se cita en el cómic, por aceite-, un acto que se denominaba Estraperlo<sup>393</sup>. En este cómic, estéticamente hablando, se utiliza el recurso narrativo de representar únicamente los elementos arquitectónicos sin ningún personaje, para contar la historia, un recurso ya utilizado en cómics anteriores como “Prechambeau” (Avaria, Prechambeau, 2012) o en algunas escenas concretas del cómic “De Ortigas y de agua” (Avaria, 2015). Sólo al final de la historia hay un dibujo de

---

390 Véanse las siguientes referencias en la bibliografía específica del cómic en cuestión: (Almela y Vives, 1940) (Vázquez Blanco, La terrisseria d’Àngel Domínguez, 1988, págs. 3-8) (Vázquez Blanco, Potrías Guía turística, 2012, págs. 26-30) (Vázquez, Potries, un poble terrisser, 2010)

391 Véanse las referencias consultadas para la realización de este cómic en la bibliografía específica, destacamos: (Vázquez La ruta del agua a su paso por Potries, 2011) (Vázquez Blanco, Potrías Guía turística, 2012, págs. 16-17)

392 Las cifras oficiales de población en el año 2016 de Potrías eran de 1.017 habitantes, (Estadística, 2017). En el año 1900, a modo de ejemplo de una cifra orientativa para el siglo XX, época en la que se ambienta esta historieta, había un total de 865 habitantes. (Morant & Peiró Llopis, 1900)

393 Para incluir el caso concreto del estraperlo del arroz en Potrías el autor utilizó un artículo redactado por Albert Vázquez publicado en el libro de fiestas de Potrías del año 2010. (Vazquez, 2010, pp. 11-18)



una difunta vecina de Potríes, llamada Matilde Sanchis Ferri, a quien se le rinde homenaje, como ejemplo del estraperlo o trueque de productos, una economía de subsistencia que se acostumbraba a practicar en período de posguerra.

AÚN SE CONSERVAN ALGUNAS DE LAS MÁQUINAS ANTIGUAS QUE ESTÁN RESTAURADAS Y EXPUESTAS EN LOS JÁRDINES DE LA FACHADA PRINCIPAL.

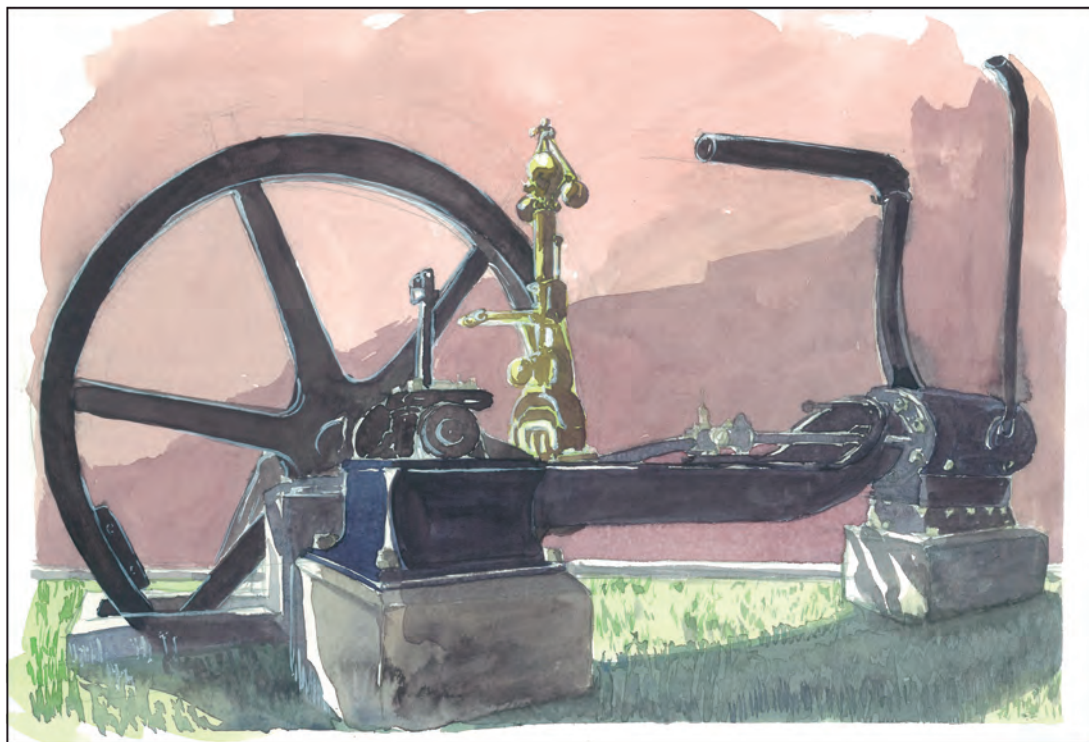


Fig. 290. (Avaria, *Els nostres costums i tradicions. Una aproximació etnogràfica*, 2017, pág. 11). Traducción del original.

Por lo que respecta al estilo gráfico, en este cómic se ha prescindido por vez primera completamente del dibujo tratado como se había tratado anteriormente con la tinta china y la plumilla o el pincel, y ha estado concebido íntegramente con acuarela, una técnica ya utilizada en las páginas quinta y séptima del cómic anterior titulado *De Ortigas y de Agua*. Efectivamente, como el elemento protagonista de esta parte del libro es el agua –tan necesaria para el cultivo del arroz–, la técnica utilizada para la concepción gráfica del cómic ha sido la técnica al agua de la acuarela. La sección dedicada al arroz utiliza el mencionado recurso simbólico de prescindir de la línea en virtud de unas viñetas pintadas directamente con la mencionada técnica acuosa.

La aproximación etnográfica en esta propuesta adopta marcados tintes históricos detallando algunas fechas concretas que enriquecerán la explicación con unos datos que pretenden ser exhaustivos y verídicos pero al mismo tiempo se busca evitar, en la medida de lo posible, el exceso de texto. La solemnidad de los escenarios, representada nuevamente sin dibujo a tinta, contrasta con las cuatro restantes secciones del libro, los dibujos de las cuales tienen todas, sin excepción, un trabajo previo de línea con pincel o plumilla y tinta china. El propósito consiste en enfatizar gráficamente la diferencia para contribuir a resaltar estéticamente el carácter simbólico preponderante que tiene

esta historieta. Como única historieta que presenta un acercamiento histórico, además del etnográfico, la principal función narrativa que cumple, en su lectura política, es la siguiente: se explica de forma descriptiva la dominación que supone el hecho de que, para conseguir procesar un bien alimentario base de la cultura del lugar, sea necesaria toda la infraestructura de azudes, acequias y molinos de agua. Quizás la crítica ya no resida en este sentido en una lectura ecologista del orden de la crítica a la dominación de la naturaleza, sino, principalmente, al hecho de que estas infraestructuras, necesarias para la vida, tenían amos y propietarios, y no era precisamente del campesinado, aunque su trabajo dependiera de ellas. No obstante, el cómic evita una formulación categórica como la expresada y, en las cinco primeras páginas, utiliza un inocuo modelo narrativo explicativo, y en la última y sexta página, expone un hecho objetivo que consiste en narra la habitual práctica estraperlista de las clases populares. La tarea de formular apreciaciones categóricas como la que hemos manifestado en estas líneas se difiere a los y las potenciales lectores y lectoras, pues, en modo alguno, se formulan en estas seis páginas. Como comprobamos, la estrategia narrativa es totalmente opuesta a las primeras historietas de Josep Avaria.

MATILDE SANCHIS, YA DIFUNTA VECINA  
DE POTRIÉS, EXPLICABA EN 2010, EN  
UNA GRABACIÓN TRANSCRITA POR  
ALBERTO VÁZQUEZ, QUE EN OTROS  
TIEMPOS ELLA HABÍA COMPRADO  
ARROZ CON CÁSCARA A LOS PUEBLOS  
DE COSTA DESPUÉS, LO DESCASCABA  
ELLA MISMA EN CASA CON PACIENCIA  
Y UN MAZO DE MADERA. ¡TENÍA HASTA  
PARA VENDER A LOS FORASTEROS  
EN LAS FIESTAS DE SAN BLAS! UNA  
PRÁCTICA HABITUAL ERA "BARATAR",  
ES DECIR, ESTRAPERLAR ACEITE DE  
OLIVA O OTROS PRODUCTOS DE LA  
COSECHA LOCAL POR ARROZ, EN LUGAR  
DE COMPRARLO.  
CÓMO HA CAMBIADO TODO, ¿NO?



Fig. 291. (Ibíd., pág. 12. Traducción del original.

En líneas generales, cada una de las secciones que integran el libro está formada por cómics descriptivos y didácticos, sin obviar pequeñas y puntuales apreciaciones personales que el autor se permite introducir en los textos de las viñetas. En lo que se pretende enseñar es en donde reside el principal elemento de crítica social que vertebra cada uno de estos cómics. En esta cuestión concreta nos recuerda a la obra ya analizada de Étienne Davodeau para la presente investigación. El principal aporte de este libro a diferencia de los primeros cómics del autor es que el elemento de crítica social ya no

se expone de igual manera. No se hace propaganda de un determinado discurso político, sino que la propaganda se transforma o se diluye en la revolucionaria voluntad por aprender del autor que, de forma autodidacta, asimila enseñanzas y las presenta bajo su particular representación artística que demuestra un interés pedagógico. Por otro lado, no se exponen los pensamientos del autor a modo de verdades categóricas -como se hiciera antes-, sino que Josep Avaria orquesta los elementos, en la conjunción de los cuales reside el elemento de crítica social, pero el mencionado ensamblaje, no es una tarea que acomete él sólo, sino que es tarea del o la lector/a. La lógica del autor en sus primeros trabajos consistía en cargar a sus personajes protagonistas, -que repetidas veces era él mismo auto-representado-, con el peso de la lógica de la adecuación entre teoría política y praxis existencial. Por esta razón, no era de extrañar que el autor cargara con el peso de acometer la reflexión de la crítica que exponía y que la presentara como verdad inamovible, utilizando todos los recursos propagandistas que le fueran necesarios. En el libro "Els nostres costums i tradicions. Una aproximació etnogràfica" consideramos que Josep Avaria manifiesta un proceso de maduración. Abandona la carrera frenética y masoquista de la esquiva e inalcanzable adecuación entre teoría y práctica, concebida desde el punto de vista que, o es absoluta y purista o no es, en beneficio de una novedosa estrategia que trasmuta lo que antes era propaganda en pedagogía y lo que era verdad en duda. Es una estrategia ya iniciada en el anterior cómic "Uva de Pastor" (Avaria, 2014) y embrionaria aún en el cómic "Historias de niños" (Avaria, Historias de niños, 2012). El autor plantea un escenario y una acción concretos y suceden una serie de acontecimientos diegéticos en el análisis de las reciprocidades o enfrentamientos de los cuales se pueden dilucidar distintos discursos críticos con la realidad política y social. No obstante, la responsabilidad de este ejercicio pasa de ser asimilado como propio por el autor y difundirlo inequívocamente como tal a presentarse en estos cómics como un problema sin resolver, es sencillamente un debate planteado, que el lector o la lectora, si ese es su deseo, puede resolver.

Que una vecina del pueblo de Potrís pueda conseguir arroz allí, a principios del siglo pasado, sin la necesidad ni de la infraestructura de la canalización del agua del río, ni de la de los molinos de agua, plantea el interrogante sobre la necesidad de estas infraestructuras. El autor se limita a exponer un trabajo etnográfico. Del lector o la lectora es la responsabilidad de confeccionar los distintos niveles de crítica a través de su lectura.

Para finalizar el análisis de esta parte del cómic señalaremos la semejanza estética con la séptima página del cómic *De ortigas y de agua*, en donde para remarcar el elemento agua protagonista se utilizaba también la técnica de la acuarela. Del mismo modo, la estructuración de la páginas en dos viñetas en las que no hay personajes y los escenarios son los protagonistas, nos recuerda al anterior cómic titulado "Prechambeau" (Avaria, Prechambeau, 2012), aunque éste fuera realizado de forma expresiva en blanco y negro y con tinta china.

La siguiente sección del libro tiene, como los demás, una estructura propia. Siguiendo con un mismo estilo gráfico realista que lo relaciona con los cómics precedentes y, utilizando un dibujo a tinta china y una posterior aplicación del color a la acuarela, este cómic tiene un total de diez páginas que, por sus características, podrían perfectamente funcionar separadamente del resto, de forma independiente, cada una de las diez páginas. Las une y condiciona el hecho que hayan sido concebidas para el libro que nos in-

cumbe. Las páginas recuerdan a fichas botánicas que explican cómo se cultivan las cinco verduras necesarias para la confección del mencionado plato tradicional valenciano del arroz al horno. Las verduras en cuestión son los ajos, las patatas, los tomates, los nabos y los garbanzos y/o las judías. El cultivo de cada una de ellas se explica resumido en una única plancha de cómic, pero todas, exceptuando los ajos y los nabos, han necesitado de una segunda página para explicar cómo tratar las enfermedades más frecuentes, una parte fundamental para comprender y explicar correctamente su cultivo. Todas estas páginas siguen un esquema narrativo similar. Hay un dibujo central tratado a la manera de una ilustración botánica, que se encuentra envuelto por imágenes y texto que explican generalidades referentes al cultivo de la verdura en cuestión con la particularidad de centrarse solamente en una modalidad respetuosa con la naturaleza que además aúna saberes tradicionales y técnicas desarrolladas por la agricultura ecológica, biológica y biodinámica. Se detallan cuestiones referentes al período de cultivo, los cuidados necesarios, las asociaciones más recomendables con otros cultivos de verduras, y el mejor modo de tratar las principales enfermedades. Si bien el estilo gráfico utilizado es realista, hay una novedad estilística remarcable respecto a la puesta en escena de los elementos narrativos estructurales. El autor prescinde en muchas páginas del dibujo de la viñeta y en otras también del dibujo de las cajetillas de texto o apoyaturas, integrando así todos los elementos –dibujo y texto– en una misma unidad, la página entera. El contenido político de este cómic se pone de manifiesto por el mismo elemento didáctico que los motiva, al igual que en los anteriores. El hecho de explicar cómo se puede cultivar uno mismo las verduras tiene un potencial político intrínseco que es precisamente lo que se pretende resaltar: autonomía, independencia, auto-abastecimiento y auto-gestión son conceptos que, quizás, reverberarán en el pensamiento del lector o la lectora en el momento de la lectura del libro. La pretensión de estos cómics es enseñar unos saberes tradicionales que son revolucionarios en sí mismos por el grado de autonomía que proporcionan tanto al individuo como a la colectividad. Las páginas que tratan las enfermedades específicas de los garbanzos, las judías, los tomates y las patatas utilizan un montaje diferente de las demás. El esquema utilizado es de cinco bandas horizontales, esta vez sí, enmarcadas con una viñeta cada una. No obstante, dentro de estas bandas no existe más división del espacio que la impuesta por el diálogo entre el texto y los dibujos. Para la confección del guion de esta parte del cómic el autor ha utilizado diferentes guías y manuales sobre agricultura ecológica<sup>394</sup> y ha estado asesorado además por algunos agricultores locales. Esta aproximación en base a la teoría escrita sobre el método de cultivo de estas verduras, responde a diversas cuestiones. Por un lado, pretende contribuir a la divulgación de unos saberes, también plasmados en los libros que, aunque tradicionales, resultan hoy en día novedosos, por excluir conscientemente productos fito-sanitarios o procedentes de la industria agro-química para explicar cómo se cultivan las verduras protagonistas. Con esta aproximación de base teórica procedimental escrita, Josep Avaria revela la misma técnica utilizada para la creación de la sección del cómic dedicada a la elaboración de una cazuela de barro. Difundir estos saberes en materia de agricultura es difundir un legado cultural, a la vez que supone una crítica evidente frente a la industria de la agricultura imperante actualmente, aun cuando en ningún momento encontramos la propaganda de ningún autor concreto, ni de ninguna palabra que hoy en día se ha convertido en etique-

---

394 Consúltese la bibliografía. Destacaremos los siguientes: (Aubert, 1980 y 1987) (Bueno, 1999) (Bueno, 2003)

ta comercial, como pudieran ser las palabras “ecológico”, “biodinámico” o “biológico”. La decisión de no centrarse en ningún agricultor o agricultora local tiene la finalidad de huir precisamente de la propaganda de unos frente a otros. Efectivamente, aún cuando estos novedosos modelos de cultivo se asemejen a los tradicionalmente empleados antes de la industrialización de la agricultura, no por ello el autor ha considerado adecuado centrar esta parte del cómic en los jóvenes agricultores que se aventuran al cultivo ecológico, biológico o biodinámico hoy en día, ya que ello hubiera supuesto una exclusión de los campesinos que, aunque de forma menos respetuosa con el medio ambiente, se han dedicado toda su vida al cultivo de la tierra. Por ello, la metodología empleada es divulgativa y no particularista, como pudiera serlo, en parte quizás, el siguiente apartado del cómic que está abordado desde la novedosa aportación auto-etnográfica. Valga decir que Josep Avaria ha estado en todo momento supervisado por distintos agricultores cercanos que han corroborado la información que presentaba en esta sección del cómic dedicada a la agricultura, pero aun así, nos resulta importante destacar la decisión de excluir conscientemente el elemento propagandista y particularista.

El apartado del libro dedicado a las verduras es el que más claramente demuestra la voluntad didáctica del autor. Las fuentes bibliográficas utilizadas son el esqueleto de un guion que no se centra en aspectos concretos de los habitantes del pueblo de Josep Avaria, no se manifiesta en esta sección una aproximación etnográfica como sí se hace en el resto del cómic. El potencial de esta cuarta parte del libro reside en que serán los lectores o lectoras quienes conjeturarán el sentido didáctico de sus diez páginas al comprenderlas junto con las demás partes del libro. Cada una de ellas puede perfectamente funcionar a nivel narrativo de forma autónoma, no obstante, orquestadas en un mismo libro se multiplican sus lecturas narrativas así como la profundidad de los niveles de crítica social que se pueden extraer de su lectura. Como vemos, cada parte del libro tiene su lógica interna individual que no contribuye más que a mejorarse y ampliar sus lecturas al disponerse junto con el resto de las secciones. Hasta el momento, el libro nos ha enseñado en las dos secciones que plantean dos aproximaciones etnográficas centradas en Potríes para enseñar al lector cómo se hace una cazuela de barro y cómo se conseguía arroz en este pueblo antaño. Las aproximaciones en estos dos casos son puramente etnográficas. Con este tercer cómic el planteamiento es totalmente novedoso con respecto a los anteriores, Josep Avaria utiliza una bibliografía específica sobre todo de manuales de agricultura ecológica, biológica y biodinámica para transmitir mediante una organización compositiva de texto y dibujo, novedosa hasta el momento en su obra, la teoría del cultivo de las verduras necesarias para la receta protagonista. Este libro plantea un acercamiento multidisciplinar a las distintas formas de auto-aprendizaje que ha explorado el propio autor para la realización del mismo. Si el método de aprendizaje utilizado en el primer y el segundo cómic consiste en la búsqueda en las raíces etnológicas de su pueblo -que son las suyas propias-, en esta tercera parte, Josep Avaria utiliza una metodología investigativa bibliográfica.

Las páginas de este cómic están dibujadas con tinta china y pintadas con acuarela, procedimiento similar al utilizado en las dos primeras historietas. El estilo gráfico es realista derivado del uso determinante que, en materia de documentación, cumplen las referencias fotográficas y cinematográficas para la confección del conjunto de esta sección del cómic. Estas características se repetirán para el resto de las partes del libro, cuestión que contribuirá a reforzar su aprehensión de forma unida, inseparable.

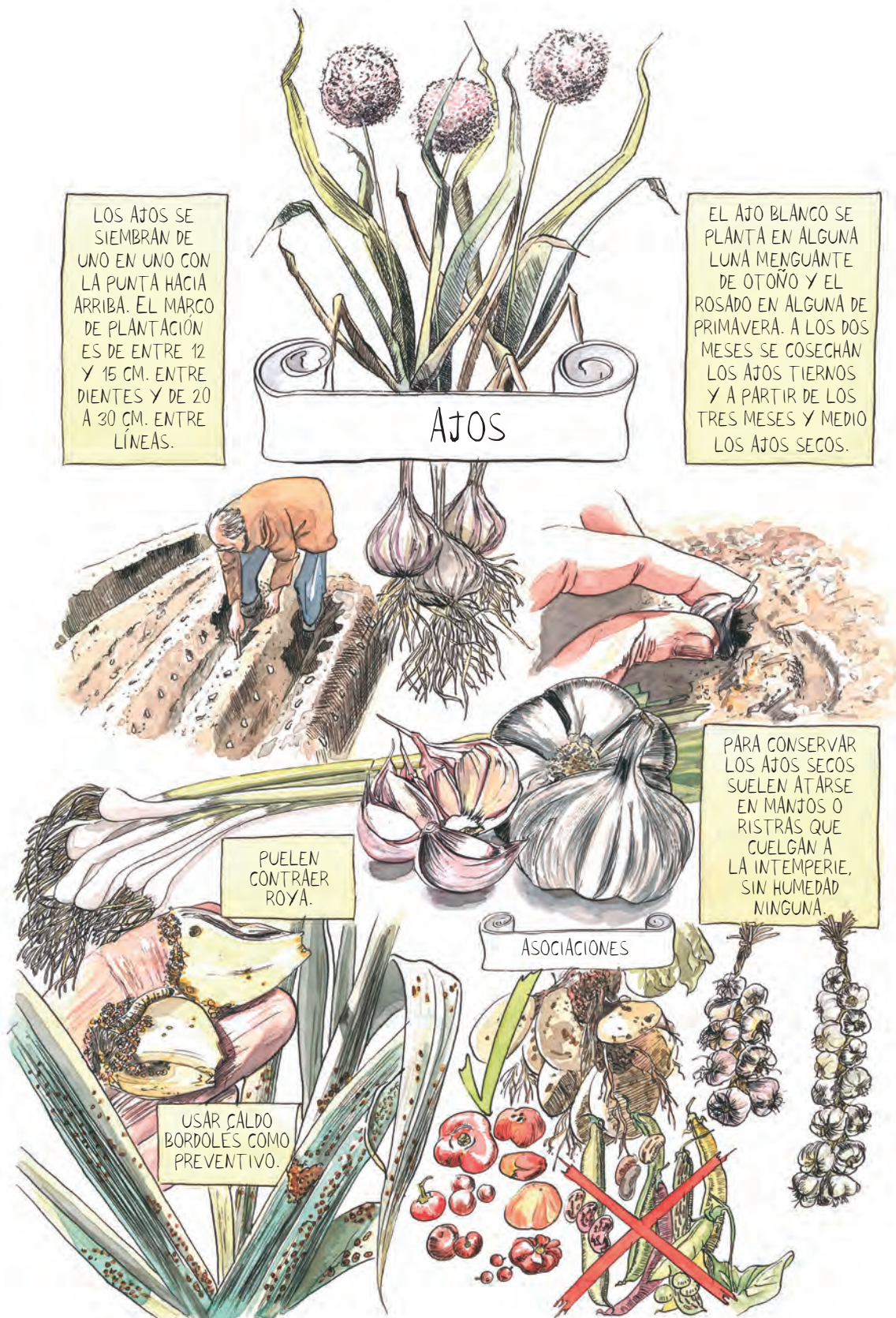


Fig. 292. (Ibíd., pág. 14). Traducción del original.



Fig. 293. (Ibíd, pág. 16. Traducción del original.

LA TRADICIONAL CRIANZA Y LA MATANZA DEL CERDO SE PUEDE HACER AÚN HOY EN DÍA. MI AMIGO EDU, DE POTRIES, CRIÓ UNA CERDA DURANTE UN AÑO EN SU HUERTO Y, LLEGADO EL MOMENTO, CONTRATÓ LOS SERVICIOS DE UN PROFESIONAL.



Fig. 294. (Ibíd., pág. 25). Traducción del original.

La cuarta parte del libro tiene más cantidad de páginas que todas las anteriores juntas, hay un total de diecisiete. La metodología de aprendizaje utilizada para su confección es a la vez la forma pedagógica reivindicada por el autor en la mencionada sección para vehicular su particular aporte a la crítica social a través del cómic. El objetivo es enseñar cómo es una matanza tradicional de un cerdo para así poder explicar la manera de conseguir los productos cárnicos –costillas, patas, careta y embutidos- que precisa la receta tradicional del arroz al horno. Esta quinta y última sección podría perfectamente funcionar de forma autónoma, separadamente del resto, pero su conjunción –orquestrada por el autor, pero leída y por tanto interpretada por el/la lector/a- aumenta la capacidad comunicativa de la historieta así como el número de lecturas críticas posibles y su profundidad narrativa. Como sucediera con las partes anteriormente analizadas, el cómic de diecisiete páginas dedicadas a la matanza del cerdo adquirirá más hondura al comprenderse en el conjunto de la obra. Su composición sigue siendo única, siguiendo criterios diegéticos específicos para la función que tiene cada historieta al situarla en el conjunto del libro.

Las páginas están nuevamente dibujadas con tinta china y pincel o plumilla y coloreadas con acuarela. En cada una de ellas hay unas ilustraciones que, como en el cómic anterior sobre las verduras, prescinden del elemento viñeta. Cada una tiene dos ilustraciones diferenciadas, una situada en la parte superior de la página y la otra en la inferior, y cada dibujo ilustra dos escenas consecutivas de la matanza del cerdo, -escenificadas en base a referencias fotográficas y cinematográficas- aunque, cada una de ellas, narra a



su vez dos hechos narrativos distintos, consecutivos, que hacen avanzar la acción.

Esta parte del cómic utiliza la última propuesta pedagógica del autor, ya manifestada en la primera parte, y utilizada repetidamente, nos referimos a la estrategia de la autobiografía que, al concebirse en el sentido que adquiere en la globalidad del libro, hemos considerado oportuna la utilización del concepto de auto-etnografía para definirla. Cabe destacar quizás el protagonismo que adquiere el autor en la quinta página cuando remueve la sangre caliente del animal para que no cuaje. Este momento del relato es particularmente interesante ya que se puede comprobar la evolución de la metodología empleada al tratar un mismo tema, nos referimos a la ya manida cuestión del vegetarianismo, que es abordada en este punto en forma de guiño meta-narrativo con respecto a sus anteriores obras. Efectivamente, la experiencia vegetariana atraviesa las diferentes etapas creativas del autor. "A nosotros..." (Avaria, *A nosotros...*, 2010) representa la preponderancia del discurso unidireccionalmente ideologizado, categórico, con respecto a la ideología que da cuerpo a los movimientos por la liberación animal y veganistas. Es una etapa en la cual la finalidad que prima frente a otros potenciales objetivos comunicativos consiste en hacer propaganda de la existencia de grupos animalistas que luchan por la liberación animal y, en el momento de su creación, el autor mantiene concienzudamente una dieta estrictamente vegana. "¡Yo ya no quiero comer más carne!" (Avaria, *¡yo ya no quiero comer más carne!*, 2012) es una autobiografía sincera y catártica que destaca por utilizar recursos narrativos simbólicos a partir del uso del color y del estilo gráfico, y expresa el momento en que el autor decide abandonar su dieta vegana así como los esquemas ideológicos que anteriormente abanderaban sus actos y su pensamiento. En la matanza del cerdo se retrata el momento en que el autor después de algunos años desde que volvió a comer carne, se enfrenta con una situación que hubiera sido impensable en la época en que concibió sus dos anteriores cómics: participa activamente en la matanza de un animal. Plasmar cuestiones como esta en sus cómics continúa cumpliendo una doble función sanadora y catártica que, además, confiere profundidad política a los hechos y moldea los personajes de un modo mucho más verídico y creíble y por tanto enriquecidos de matices, ya que pone al desnudo contradicciones varias y cambios de opinión o de actitud de los mismos.

Como hemos visto después del análisis de la obra de Étienne Davodeau, la reproducción literal de las contradicciones y las desavenencias entre la teoría y la práctica de las acciones de los personajes actuantes, no contribuyen más que a enriquecer de matices sus posicionamientos políticos, aunque pudiera parecer lo contrario, la carrera sin final de la adecuación categóricamente purista a los postulados de tal o cual ideología no hizo más que cargar de un lastre innecesario, tanto la anterior producción artística, como la vida propia de Josep Avaria, que, como vemos, forma parte de sus cómics. En este sentido, la cuestión del vegetarianismo vuelve a aparecer en este punto de la historia a modo de guiño a las anteriores y también enriquece el discurso político que se puede dilucidar de la aprehensión de la obra por parte del lector o la lectora. Por otra parte, la pretensión didáctica del autor está totalmente presente en este trabajo, ya que no solo es que se cuente y se explique su experiencia personal sobre la matanza del cerdo, sino que también se indaga en los detalles de la matanza que se exponen aportando riqueza en las lecturas de carácter etnológico que se le pueden inferir a su obra. En determinados pasos, como por ejemplo la quema del pelo del animal, limpiar los intestinos para el embutido o el mismo hecho de embutir, se explica cómo se hacían antes esos trabajos y

las diferencias que hubo en la manera en que se narra cómo lo hicieron los protagonistas de la historietita. Con intención de enriquecer el punto de vista de la acción consistente en narrar los pormenores de una matanza de un cerdo, el autor insiere una visión complementaria a su experiencia personal. A partir de la página doce se empezarán a incorporar escenas de una matanza acontecida en el pueblo vecino de Beniarrés (Alicante). La intención consiste en evitar los elementos anecdóticos que pudieran desprenderse de la narración de la matanza en la que participó el autor, y compararla con aquella otra experiencia, realizada por algunos de sus amigos. Esta estrategia contribuye a explicar las diferencias y las similitudes entre las dos matanzas. Así, el descuartizamiento de la carne -contado en la página doce- se compara con la matanza realizada en el pueblo de Beniarrés. En el relato de la matanza del cerdo protagonista, el animal se despedazó en cuatro grandes trozos, en el segundo –que se detalla, es la manera más habitual- fue mucho más pormenorizado el descuartizamiento.

ME TOCABA A MI -Y LO ACEPTÉ- REMOVER LA SANGRE CALIENTE RECOGIDA DENTRO DE UN CAPAZO, CON  
ELLA SE CONFECCIONARÍAN LAS MORCILLAS A LA MAÑANA SIGUIENTE. Y PENSAR QUE YO ANTES ERA  
VEGETARIANO,  
¡LAS VUELTAS QUE DA LA VIDA!



Fig. 295. (Ibíd., pág. 29). Traducción del original.

La experiencia de los compañeros de Beniarrés no sirve solamente para exponer las diferencias entre dos matanzas contemporáneas pero realizadas en pueblos distintos, también supone, a nivel didáctico, una aportación muy enriquecedora, ya que detalla, por ejemplo, el listado de ingredientes necesarios para la mezcla con la que embutir las morcillas de cebolla, que son, de hecho, unas de las morcillas que incluye la receta del arroz al horno.

A medida que la matanza avanza, cuando aparecen las partes del animal que, troceadas, se suelen incluir en la receta protagonista de la obra, cuestión que no se desvariará hasta la última parte del libro, siempre se dejará constancia gráfica y textual de ello

y se le dará prioridad en la viñeta. En la matanza del cerdo en la que participó el autor, el matarife hirvió la cabeza entera del animal y la careta, una vez desprendida del hueso, la añadió en la mezcla del embutido. En cambio, como la receta tradicional del arroz al horno suele incluir careta de cerdo –sobre todo si se hacía después de una matanza-, en este momento (Avaria, 2017, pág. 32), se explica el procedimiento para desprender manualmente la careta antes de hervirla y así poderla incluir en la receta protagonista del libro. Cuando el matarife corta en cuatro grandes trozos el animal para colgarlo y que pase así la noche, en el dibujo se ve perfectamente la parte del costillar, y es precisamente en este momento cuando el autor aprovecha para comentar que la receta gastronómica de la que estamos hablando incluye costilla de cerdo troceada.

LAS PIEZAS COLGARON TODA LA NOCHE.  
UNOS AMIGOS DE UN PUEBLO CERCANO, LLAMADO BENIARRÉS, HACE YA MÁS DE TRES AÑOS QUE HACEN LA  
MATANZA DEL CERDO. HE ENCONTRADO IMPORTANTES DIFERENCIAS ENTRE LA SUYA Y LA NUESTRA, POR  
EJEMPLO, EN CUANTO AL DESPIECE, EL SUYO FUE MUCHO MÁS MINUCIOSO.



Fig. 296. (Ibíd., pág. 43). Traducción del original.

Con este cómic se enseñan los detalles de cómo realizar una matanza de un cerdo y al mismo tiempo se reivindica que hoy es posible volver a gestionarse uno mismo los productos alimenticios, en este caso los cárnicos. Para ello es fundamental la información, que está presentada por el autor explicando su experiencia personal, comparándola con las de sus amigos de otra comarca, y además, aportando una importante aproximación etnográfica en determinados momentos de la narración en los que se detalla el método utilizado antaño para quemar la piel del animal, o para limpiar los intestinos o confeccionar los embutidos (Avaria, 2017, págs. 30, 38 y 39).

¡COSTILLAS HABÍA PARA PARAR UN CARRO! POR ELLO SE INCLUYE EN TANTOS PLATOS GASTRONÓMICOS TRADICIONALES. QUEDABAN AÚN TRES TROZOS PARA COLGAR.



Fig. 297. (Ibíd., pág. 35. Traducción del original.

AMPARO Y GERARDO SUELEN PARTICIPAR DE LAS MATANZAS EN BENIARRÉS, Y SABEN QUÉ HACER CON ESTOS INTESTINOS SALADOS:

PARA USARLOS HAY QUE DEJARLOS A REMOJO UN PAR DE HORAS Y DESPUÉS HACERLES PASAR AGUA POR DENTRO. LA RECETA DE LAS MORCILLAS DE CEBOLLA DE LA TÍA AMPARO ES:  
10 KG. DE PANCETA, 50 KG DE CEBOLLA HERVIDA, 1KG DE ARROZ HERVIDO Y SANGRE FRESCA DE LA MATANZA.  
DE ESPECIAS: 175 GR. DE ORÉGANO, 450 GR. DE SAL, 50 GR. DE PIMIENTA Y 35 GR. DE CLAVO.



Fig. 298. (Ibíd., pág. 38. Traducción del original.

NO SE PUEDE COMPARAR LA PEQUEÑA PICADORA MANUAL TRADICIONAL CON LO QUE TRAJÓ EL MATARIFE. AQUELLA MÁQUINA PARECÍA QUE TRASFORMABA EL TRABAJO ARTESANAL EN UNA CADENA DE MONTAJE. NOS AYUDÓ MUCHÍSIMO, SI NO, ¡AÚN ESTARÍAMOS ATANDO EMBUTIDO!



Fig. 298. (Ibíd., pág. 39. Traducción del original.

La última sección del libro es un cómic en el que el padre de Josep Avaria explica paso a paso, su particular forma de cocinar una cazuela de arroz al horno.



Fig. 299. (Ibíd., pág. 43. Traducción del original.

Las cuatro primeras páginas de esta última sección tienen como particularidad el hecho de que hay un protagonista claro, cuestión que no se repite en el resto de secciones

del cómic. La composición de página, en una rejilla estática de nueve viñetas del mismo tamaño, es igual en cada una de las páginas. Esta decisión diegética confiere una cadencia particular en el ritmo de lectura, que recuerda los pasos o puntos estructurados de una receta de cocina, que se deben seguir estrictamente sin saltarse ninguno. En cuanto al aspecto gráfico, sobre un dibujo realizado con plumilla y tinta china tanto el personaje protagonista, como el fondo, tienen un marcado tono azul. En cambio, los ingredientes necesarios para cocinar la receta están pintados con acuarela y a todo color. El personaje del padre tiene ligeras tonalidades rojizas resultantes de una aplicación discreta sobre la base fría. El pigmento azul es tinta acrílica, en cambio, tanto los ligeros toques rojizos sobre la piel del protagonista como cada uno de los ingredientes están pintados a la acuarela. Al final de la tercera página y principios de la cuarta, mientras la cazuela es introducida en el horno, siguen tres viñetas que suponen una digresión en el hilo del relato. La finalidad consiste en contar cómo el autor del cómic –que sólo aparecerá en la última viñeta de la última página- visitó los antiguos hornos morunos de su pueblo, que ya no están en funcionamiento. Este paréntesis se presenta sin variar esquemáticamente ningún elemento en la composición de la página, en cambio sí se añade color –unos suaves tonos terrosos- al fondo azul de la viñeta. El recurso de la digresión no es nuevo en la obra de Josep Avaria. Ya fue utilizado repetidas veces en el primer cómic, “Granada da qué pensar” (Avaria, Granada da qué pensar, 2010), aunque con finalidades diferentes. Lo que allí eran reflexiones con una clara intención política en la característica línea propagandística del autor, en esta propuesta se apuesta por una aproximación etnográfica desde el relato auto-biográfico. Cabe mencionar que el estilo gráfico utilizado tanto en este cómic como en el resto, sigue siendo un estilo realista fruto de la detallada documentación fílmico-fotográfica recopilada minuciosamente por el autor.

De vuelta al escenario de la cocina, y ya con el arroz al horno a punto, termina el cómic mientras los cuatro protagonistas, el padre, la madre, el hermano y el propio autor se comen la comida recién hecha.



Fig. 300. (Ibid., pág. 46. Traducción del original.

Las dos últimas secciones del cómic entremezclan la historia autobiográfica con la investigación etnográfica. El narrador es en todo momento el propio autor en primera persona narrando lo acontecido desde su propio punto de vista. En la historieta sobre la matanza del cerdo, los protagonistas son la cerda, el matarife, y las personas que le ayudaron, -de entre los cuales destaca uno llamado "Tonino"-. Entre estos personajes se encuentra el propio autor. En la primera viñeta de la página veintinueve (Avaria, *Els nostres costums i tradicions. Ulna aproximació etnogràfica.*, 2017, pág. 29) Josep Avaria se presenta al lector o la lectora por primera vez en el cómic comentando el hecho de que él antes era vegetariano, y ahora, -en el presente diegético del relato, el momento en que el lector o la lectora lee el cómic- paradójicamente, se encuentra removiendo la sangre aún caliente -para evitar que cuaje- del animal que acaban de matar ante sus propios ojos. En la historieta dedicada a la confección de la receta del arroz al horno, con la que termina el cómic, el actor protagonista es el padre de Josep explicando cómo se cocina el tradicional plato valenciano pero el narrador es, como sucede en la globalidad del cómic, el propio Josep Avaria que, si bien no sale representado en las tres primeras historietas, se presenta en la cuarta, como hemos visto, y no sale representado en esta última más que al final de la misma, mientras él y su familia comen juntos alrededor de la cazuela de arroz al horno que hemos aprendido a hacer por nosotros mismos, empezando por la cazuela y terminando por la receta. Se cierra así el círculo narrativo y termina por tanto el cómic y el libro.

En definitiva, tanto con este cómic individual y como con el conjunto del que forma parte, se continúa con el tema general que se pretende reivindicar a lo largo de toda la investigación artística personal que se desarrolla a la par que la reflexión crítica de Josep Avaria, a saber, la contribución a la crítica social presentada, principalmente y por diferentes caminos, en el terreno de lo cotidiano y representada en forma de cómic.

#### 4.10. Cómic: "Potrías: el azúcar, el agua, los Centellas y los Borgia."

El cómic titulado "Potrías: el azúcar, el agua, los Centellas y los Borgia" (Potrías, 2017) fue también editado en una tirada reducida esta vez de 3.000 ejemplares que se repartieron gratuitamente por la localidad del autor durante la festividad de San Blas en febrero de 2017. También fue impresa una copia en gran formato, un DinA0 que pasó a formar parte del repertorio de elementos didácticos de que dispone el Ayuntamiento de Potrías para su nueva línea de turismo rural, iniciada en 2017, llamada "La Ruta del Azúcar". Esta edición fue, del mismo modo que la edición del cómic "El proceso de producción de una cazuela", concebida para ser reproducida en formato plegable. Para incluirla en la presente tesis doctoral el autor ha re-estructurado las viñetas y las ha montado ocupando un total de cuatro páginas.

El cómic, continúa en una línea etnográfica, pero la novedad reside en su lectura historiográfica. La protagonista es la historia de la producción azucarera del pueblo de Potrías en el siglo XVII. El Profesor asociado de Historia Medieval de la Universidad de Valencia, el Doctor Frederic Aparisi supervisó en todo momento la producción de esta obra.

El potencial, en cuanto a la crítica política se refiere, de este cómic etnográfico e historiográfico reside en mostrar cómo los señores feudales cristianos de la época construyeron lo que hoy es la casa Ayuntamiento de Potrías, centro de dominación política

que sigue representando hoy la autoridad civil en el municipio. También enseña cómo los mencionados señores se adueñaron de las infraestructuras hidráulicas -de herencia musulmana- que aseguraban el riego de la caña de azúcar y con ella, el dominio y control de la principal actividad económica de una sociedad, en aquel momento, totalmente dependiente del modelo agrícola.

El decreto de expulsión de la población morisca significó, para los señores feudales, la pérdida de la mano de obra esclava y con ella, del rentable negocio del azúcar<sup>395</sup>. Hay algunos datos locales de interés (Blanco, *Apunts per a la història d'un poble. Els Boamit de Potries.*, 2006, págs. 15-23) que contribuyen a enriquecer la historia, como por ejemplo cuando el texto cita la familia morisca adinerada llamada Boamit, cuyo nombre perdura actualmente en la calle donde está situado el ayuntamiento del municipio.

Este cómic fue concebido de forma similar a los anteriores, con dibujo previo a tinta china y color a la acuarela. En algunos momentos de la narración se prescinde del elemento viñeta, como por ejemplo cuando se habla de la Casa-Palacio Ayuntamiento de Potries, pero, las demás viñetas están perfectamente delimitadas. El estilo gráfico utilizado se distancia del realismo que venía siendo habitual en el autor, y se acerca en algunas viñetas más que en otras, a atrevidas experimentaciones más propias del expresionismo manifestado en cómics como los de "Playmobils" (Angoulême, 2012) o "Prechambeau" (Ibíd.), o al estilo gráfico improvisado del mismo "Granada da qué pensar" (Granada, 2010), pero esta vez a todo color.



Fig. 301. (Avaria, *Potries: el agua, el azúcar, los centellas y los Borgia.*, 2017, Pág. 4). [Detalle]

#### 4.11. Cómic: *Margenadores: Campesinos constructores.*

Si el anterior cómic enaltecía el trabajo de los campesinos moriscos y evidenciaba la realidad histórica que fue su expulsión la que condenó a la bancarrota económica de la región valencia de La Safor –en el contexto del siglo XVII-, en su siguiente cómic titulado "Margenadores: campesinos constructores" (Potries, 2017), Josep Avaria continúa centrando sus historias en el campesinado. El trabajo de los "marginadores" -dícese de aquellos que hacen "márgenes", es decir, construcciones en piedra seca para contener

395 Algunas referencias consultadas son: (Blanco, 2006, págs. 15-23) (Castillo Saíenz, 1999, págs. 101-123) (Gisbert, 2000) (La Parra López, 1992) (Martínez, 1999, págs. 123-149) (Pons Moncho, 1979)



los bancales de tierras en el medio rural de los países catalanes, que confecciona su paisaje característico- es un oficio rural ancestral casi olvidado que está siendo recuperado hoy en día<sup>396</sup>. Las intenciones del autor con este cómic son revalorizar la forma de vida que conllevaba la existencia del oficio de margenador. Es un cómic de tres páginas concebidas en formato apaisado, dibujadas con plumilla y tinta china y pintadas con nogalina. Efectivamente, a parte de una temática nunca abordada por el autor –la cuestión de los margenadores, también llamados paredadores-, este cómic presenta particularidades estéticas diferenciadas del resto. La disposición horizontal apaisada de las tres páginas es una elección única en los diecisiete cómics presentados por Josep Avaria para su tesis doctoral. Por otra parte, la utilización de la nogalina como pigmento es también singular para esta obra en concreto. Cabe destacar la vuelta a un estilo más claramente realista en la línea más característica del autor. Las ilustraciones que conforman el cómic serán publicadas en un libro auto-publicado cuya edición aún no tiene fecha límite, pues, como se sabe, la creación altruísta conlleva necesariamente unos ritmos que se adaptan, por necesidad, a la realidad social en la que vivimos, por lo que no podemos aún concretar la fecha de publicación del libro que llevará por título “Pedra i calç”. Si las negociaciones llevadas a cabo actualmente con Caixa Ontinyent son satisfactorias, el colectivo creador que es a la vez el editor verá su libro publicado este 2017.

Las tres páginas que presentamos resumen gráficamente tres escenas sobre margenadores. La comprensión de las mismas se complementa mediante el uso de un texto explicativo sobre el oficio del margenador.

#### MARGENADOR: CAMPESINO CONSTRUCTOR.

EL CAMPESINADO, EN SU TAREA DE PREPARAR LOS CAMPOS PARA EL CULTIVO, A LO LARGO DE LOS AÑOS HA TRANSFORMADO EL TERRENO ORDENANDO TODA PIEDRA SUELTA



Fig. 302. (Avaria, Potríes, *Margenadores: campesinos constructores*, 2017, pág. 1)

396 Algunas referencias consultadas son: (Ambient., 2015) (Desarrollo, 2009) (EFE, 2017) (Romero C. , 2015) (R.D., 2016) (Viulebre, 2007)

*Margenadores: campesinos constructores*, como ya sucediera en el libro “Els nostres costums i tradicions” (Potríes. 2017), sobre todo en el apartado dedicado a las verduras, o a la matanza del cerdo, prescinde tanto de viñetas que enmarcan las imágenes como de recuadros de texto. Además de la decisión de prescindir del elemento viñeta, cabe destacar el carácter informativo de la obra así como su particular organización en base a una regla: una página es igual a una escena. Sin alterar el esquema narrativo de separar por páginas –sin viñeta ninguna- las escenas, el cómic podría haber ocupado muchas más páginas o, por el contrario, haberse detenido en la primera. Si el autor ha elegido utilizar tres páginas -y por tanto tres escenas diferentes- para contar esta historia es a causa de la estrategia narrativa utilizada. El texto descriptivo fue el condicionante para articular el número de escenas y por tanto de ilustraciones. La extensión del mismo pudo abarcar un máximo de tres páginas y tres escenas diferentes, ni una más, ni una menos.

La primera escenifica un conjunto de planos detalle que se focalizan en acciones llevadas a cabo por los margenadores y que definen su trabajo. Así, podemos ver unas manos nivelando unas piedras gracias a una más pequeña, o un martillo rompiendo una piedra, un margenador disponiendo la primera de un margen así como un primer margen nivelado. Existe un elemento que guía los ojos del/la lector/a a través de los mencionados planos detalle, nos referimos al hilo blanco nivelador utilizado en el oficio que nos ocupa para facilitar el trabajo y asegurar un buen acabado, controlado y recto. En este sentido, la composición adquiere una organización circular, pues no se invita al lector o la lectora con esta estructura compositiva a pasar de página en ningún momento. El texto no continúa en la siguiente página, sino que la página funciona de forma autónoma, sin necesidad del resto. Además, en base a la organización centrípeta de los distintos planos detalle cuya lectura se direcciona por el mencionado hilo blanco nivelador de la obra de piedra seca, podemos afirmar que la narración de la página tiene una lectura circular. No obstante, las siguientes páginas-escenas enriquecerán sin duda alguna la primera. Como podemos adivinar, esta elección narrativa ya fue utilizada en el cómic “Els nostres costums i tradicions”, donde cada una de las partes podía funcionar individualmente, pero en conjunto, se complementaban perfectamente enriqueciendo el producto final.

La segunda escena es un plano situación, picado, cuya acción representada resume la reconstrucción de un margen por un equipo de margenadores. El elemento que organiza el flujo de la lectura a través de la imagen, en este caso, no es el hilo nivelador, -como sucede en la página anterior-, sino que es la acción en curso –congelada en el dibujo- del acto de pasar un martillo con el que están trabajando los personajes. El texto continúa explicando características de la técnica de la piedra en seco.

La tercera escena no presenta un elemento interno que dinamice la lectura de la imagen como sucediera en las anteriores sino que, por motivo de haber estado elegida como la última escena del cómic, es la más estática de todas, y con ella se cierra la historia. Además, el texto es conclusivo. En esta escena vemos representada una situación similar a la anterior en la que la acción se sitúa nuevamente en la reconstrucción de un margen, pero esta vez el punto de vista es, en sentido opuesto al anterior cenital, desde un ángulo contrapicado, y el personaje en primer plano, por su estática pose, invita a la contemplación sosegada del trabajo de un margenador que reconstruye un margen en el centro de la ilustración.

LA TÉCNICA DE LA PIEDRA SECA QUE DISPONE LA PIEDRA SOBRE LA PIEDRA, SIN NINGÚN OTRO MATERIAL ADICIONAL QUE LAS UNA, EXIGÍA UN DURO TRABAJO DE RECOLECCIÓN DE PIEDRAS DISPERSAS, QUE HABÍA QUE DISPONERLAS ORDENADAMENTE EN LOS LÍMITES DE CADA PARCELA.



Fig. 303. (Avaria, Margenadores: campesinos constructores, 2017, pág.2).

HOY, MUCHOS DE LOS "MÁRGENES" O MUROS DE CONTENCIÓN EN PIEDRA SECA DE LAS PARCELAS DE LOS HUERTOS ABANDONADOS SE ESTÁN CAYENDO, PERO SU REHABILITACIÓN (QUE YA SE ESTÁ DANDO A LO LARGO DEL LITORAL MEDITERRÁNEO) PERMITE LA REUTILIZACIÓN DE TIERRAS CULTIVABLES, Y ADEMÁS DE LUCHAR CONTRA LA EROSIÓN Y PREVENIR LOS INCENDIOS, CONSERVA NUESTRO HERMOSO PAISAJE TRADICIONAL.



Fig. 304. (Avaria, Margenadores: campesinos constructores., 2017, pág.3).

#### 4.12. Cómec: "Vi-da"

La producción creativa en forma de cómic para la presente investigación finaliza en el proyecto de cómic en curso en el que actualmente está trabajando el doctorando. Este proyecto versa sobre la vendimia. A diferencia de obras anteriores, el nuevo proyecto de cómic titulado "Vi-Da" (Avaria, Vi-Da, 2017) cuenta con un guion abocetado gráficamente en un formato cuartilla improvisado y versátil, que esquematizan un libro de, aproximadamente, ciento cuarenta páginas. En *Els nostres costums i tradicions*, así como en el inmediatamente anterior cómic de los marginadores, se prescindía totalmente de una estructuración previa de los elementos narrativos que pudieran organizar un guion antes de acometer la realización plástica de las páginas. Esta cuestión, como hemos visto, posibilitaba una ya mencionada capacidad narrativa multifuncional e intercambiable. Las distintas secciones de los cómics funcionaban tanto a nivel individual como colectivo, pero, por el hecho de haberse concebido para su orquestación ensamblada, ésta enriquecía el producto mucho más que si se segmentaba en compartimentos individuales. Para la realización del proyecto de cómic *Vi-Da*, en cambio, toda la obra ha estado abocetada, una situación que ha sido causada por la envergadura del proyecto, mucho más ambiciosa que cualquiera de los anteriores.

Hay un total de tres actos claramente diferenciados que se corresponden con las tres temporadas de vendimia que el autor ha realizado en Francia.

En cuanto al estilo gráfico, continúa el realismo y la detallada documentación fílmico-fotográfica, pero se introduce una especificidad que tiene un fuerte simbolismo metafórico en la historia: las páginas están pintadas enteramente con vino. Esta técnica es el resultado de la aplicación con pincel de vino tinto sobre el dibujo. Para conseguir diversas tonalidades de color el autor ha recorrido al uso de al menos dos reducciones de vino mediante ebullición.



Fig. 305. (Avaria, Vi-Da, 2017, pág.4. V. 3 y 4).

La principal característica de este proyecto es que aúna conceptos tratados en muchos de los cómics anteriores. Organizado ya en el abocetado general de la obra, el

proyecto incluirá muchos de estos recursos narrativos pero desde una aproximación a posteriori, es decir, después de comprender perfectamente, gracias al paso del tiempo, la función diegética exacta de los mencionados recursos, así como la posibilidad de explotarlos con un máximo de beneficio comunicativo.

Aun así, la principal característica de la historieta continúa siendo el interés del autor por la cuestión de la auto-etnografía.

Podemos establecer comparativas con el cómic titulado “Historias de niños” (Avaria, *Historias de niños*, 2012). Si bien no se habla de la infancia ni de la memoria familiar, sí se pretende rescatar la memoria de todo un pueblo, en este caso, el que tuvo que emigrar a la vendimia francesa, tema general sobre el que giran los distintos elementos de carácter etnográfico de este nuevo proyecto. El autor ha realizado una quincena de entrevistas a personas mayores de su pueblo que, en su juventud, trabajaron varios años recogiendo uva<sup>397</sup>. La idea principal consiste en relacionar la experiencia del autor en la vendimia –dilatada durante, por el momento, tres años, del 2014 al 2016– con la experiencia de tanta gente de Potrías, su pueblo, que hace cincuenta o sesenta años vendimiaban igual que él. Las entrevistas que ha realizado le han revelado que más de doscientas personas de Potrías, han trabajado en Francia durante el período de posguerra. Esto es, alrededor del veinte por ciento de la población total del municipio. Comprobamos cómo la cuestión etnográfica está latente desde un primer momento en este proyecto. Pero es que, además, la voluntad auto-didacta así como la determinación pedagógica del autor, está todavía más presente. A lo largo del cómic se enseñará al lector o lectora cómo se vendimia y también se buscarán comparativas con la manera en que lo hicieron hace medio siglo las personas entrevistadas. Según la esquematización del relato, en el tercer acto el lector aprenderá los detalles de los cuidados que son necesarios aplicarles a las viñas durante un año para poder realizar satisfactoriamente las vendimias al final de la temporada. Para ello, aparte de reunir información bibliográfica diversa<sup>398</sup>, el autor ha entrevistado también directamente a sus patrones, unos viticultores de Francia, quienes gustosamente le han brindado su ayuda desinteresada. La manera de producir vino de sus patrones contiene, en sí misma, las bases de la crítica y del cambio social, pues practican una agricultura respetuosa con el medio ambiente cuyas inspiraciones son ecológicas y biodinámicas. En este punto encontramos evidentes semejanzas con el anteriormente analizado cómic de “Los Ignorantes” de Étienne Davodeau (Davodeau, 2016). Pero este hecho, contrariamente a las anteriores afirmaciones categóricas del autor en cuestiones ideológicas, no se expondrá de forma aislada sin dar pie al debate –como sucediera en sus primeros cómics– sino que, sobre todo en la tercera parte de la obra, participará en un razonable debate con una persona del pueblo vecino del autor (Villalonga), quien con su forma de hacer vino, dialogará y entrará en debate –en la narración– con la metodología utilizada por los patrones de Francia, protagonistas también de la obra.

En este proyecto Josep Avaria se permite sus habituales digresiones que utiliza desde siempre en sus cómics para vehicular los principales elementos de crítica social que pretende destacar. Así, están planeadas y dispuestas ya sobre el proyecto entero aboce-

397 Consultar en la sección de Bibliografía específica del Proyecto de Cómic sobre la vendimia. (Braulio, 2016) (Brillo, 2016) (Campeón, 2016) (Coto, 2016) (Irene, 2016) (Llaces, 2016) (Marieta, 2016) (Nacho, 2016) (Reme, 2016) (parra, 2016) (Vicentica, 2016)

398 Algunas referencias que hemos consultado son: (García Trujillo & Mudarra Prieto, 2008) (Lopez Alejandro, 2010) (López Cortés, Salazar Hernández, & Salazar García, 2010) (Meco Murillo, Lacasta Dutoit, & Moreno Valencia, 2011) (Pino Torres, 2013)

tado, diversas digresiones explicativas, reflexivas y didácticas con un marcado interés etnográfico sobre un variado abanico de cuestiones. Por un lado, será importante en el relato la difusión y el estudio de la histórica Revuelta de los Viñateros de 1907<sup>399</sup>, que se desarrolló justamente en las tierras en las que sucede la acción del cómic, la región francesa de Aude, cuya capital es Narbona. Otra digresión será sobre un grupo –considerado terrorista por el Estado Francés– actualmente aún en activo llamado C.R.A.V. (Comité Régional d’Action Viticole) que realizó una acción reivindicativa en el verano del 2016, justo antes de que empezasen las vendimias aquel año, en la localidad de Sète. La acción consistió en abrir los depósitos de vino de una importante cava llamada Biron y lanzar así a perder, por las calles de la localidad, una gran cantidad de hectólitros de vino, un vino de una empresa que, según la denuncia del mencionado grupo, está contribuyendo a la miseria económica de la región<sup>400</sup>. Siguiendo con su afán pedagógico de difusión de diversas cuestiones de índole social que considera importantes, en el transcurso del relato de este proyecto de cómic, Josep Avaria tiene prevista la mención de distintas modalidades de arte que considera importante reivindicar entre sus páginas que tienen de alguna manera relación con la vendimia, el vino, y la forma de vida que comporta entendida en el sentido de la cultura popular que lo envuelve, no en el sentido moderno, comercial y snob<sup>401</sup>. Así, rescatará diversas propuestas artísticas de cantautores franceses, catalanes o españoles que cantan al vino y a las vendimias. También hará mención de algunos libros y cómics, y tiene prevista la mención de festivales de música, de cómic y de cine, sobre las vendimias<sup>402</sup>. Esta voluntad pedagógica cultural se extiende a las canciones históricas que no tienen autor ni autora, que forman parte del legado del patrimonio cultural sobre todo español, catalán y francés, unas canciones nacidas trabajando y concebidas para trabajar en el campo, que retratan la época concreta en que fueron creadas y su forma de vida<sup>403</sup>. Asimismo, contribuirá a la difusión de diversas ilustraciones y caricaturas de principios del siglo pasado que le ayudarán a reconstruir sus digresiones reflexivas de carácter etnográfico que también se detienen en el estudio etnográfico regional de la zona francesa protagonista del relato<sup>404</sup>. Aparte de las mencionadas digresiones, la narración de la propia experiencia personal del autor también contiene en su esencia una crítica que se pretende poner de manifiesto y reivindicar. Los hechos que tiene previstos incluir entre las páginas del cómic, recuerdan en cierto modo algunas estrategias narrativas utilizadas en obras anteriores del autor, así como algunos conceptos ya tratados aunque si

399 Hemos consultado, entre otras, las siguientes referencias: (Cadé, 2007, págs. 8-9) (Deroubaix, 2007) (Harvey Smith, 1980, págs. 317-334) (Pech, Maurin, & Agulhon, 2007) (Pouilly, 2007, págs. 12-16) (Raynal, 2012) (Sagnes & Séguéla, 2007)

400 Consultar las referencias de prensa de las acciones del C.R.A.V.: (afp, 2016) (Arora, 2016) (Bélis, 2016) (Bonnet, 2016) (Bris, 2016) (Castaing, Fraud probe finds Spanish wine passed off as French, 2016) (Castaing, French winemakers threaten Tour de France blockade over Chilean wine deal, 2016) (Castaing & Mercer, Wrath of CRAV wine “commandos” stokes tension in south of France, 2016) (Creusot, 2016) (Dubault, 2015) (Dubault & Jubineau, 2016) (Durand, 2016) (Jefford, 2016) (Malric, 2016) (Mercer, 2016) (Montpellier, 2016) (Newcentrist, 2007)(Samuel, 2007) (Seaton, 2016) (Styles, 2007)

401 Un ejemplo de la crítica a la comercialización clasista del vino en (Llorca, 2013).

402 El autor ha previsto la inclusión de las siguientes referencias de canciones, entre otras: (Astruc, 1984) (Benjamin, 1973) (Cháfer & Botifarra, 2015) (Estellés & Batllés, El vi, 1973) (Mariou, 1977) (Martí, 1971) (Montllor, Cançó de llaurador, 1968) (Sagnes, 2007, págs. 11-23)

403 Consultar la siguiente referencia en la bibliografía específica para el cómic “Vi-Da”. (Coulondou, 2004)

404 Ibíd.

antes se utilizaba el recurso de la ficción para narrarlos, esta vez será el relato autobiográfico sincero y verídico el que los aborde. Así, el núcleo de esta crítica continúa siendo la forma de vida consumista actual. Efectivamente, el autor y sus amigos trabajaron en Francia casi sin gastarse dinero, durante el mes de septiembre de 2014, -que se corresponde con la primera parte de la novela gráfica- durmieron en campamentos ilegales y por ello itinerantes, robaron, para alimentarse, en los supermercados, reciclaron comida de los contenedores y viajaron y conocieron una cultura y un país trabajando su tierra sin, además, necesitar dinero para ello, en cambio, el trabajo realizado les permitió ahorrar dinero<sup>405</sup>. Estas experiencias, en forma de anécdotas, formarán parte del hilo conductor general de cada sección del relato que se corresponden a su vez con cada temporada trabajada. Unas temporadas en las que los compañeros de viaje y de trabajo experimentaron cambios, así como la manera de vivir allí y de relacionarse tanto entre ellos mismos, como con los patrones o con la gente del pueblo. En todo momento, en forma de línea narrativa secundaria, se suceden en forma de las ya habituales digresiones del autor las anécdotas de los y las entrevistados y entrevistadas de Potríes.



Fig. 306. Vi-Da. Pág.7. V. 1-3.

405 Las referencias bibliográficas utilizadas para el cómic "Bruselas" son igualmente válidas en este caso, pues la temática es la misma. (Borowski, Thurn, & Vandekerkhove, 2010) (Curl, 2010) (Varda, 2000) (V.V.A.A., La basura como herramienta. Manual de reciclaje urbano., 2014)

En la tercera sección del cómic, dedicada a los detalles de la producción ecológica y biodinámica del vino, el autor ha entrevistado a una persona del pueblo valenciano de Villalonga que produce su propio vino de forma artesanal. El objetivo de dicha entrevista será comparar distintas formas de hacer vino y reflexionar sobre el producto en sí, comparando, y quizás hasta confrontando, la manera de producir vino de forma artesanal, sin pretensiones comerciales, con la forma comercializada bajo el moderno y lucrativo apelativo “ecológico” o “bio-dinámico” practicado por la bodega para la que trabajan los protagonistas.

Nos encontramos ante un proyecto que promete una larga y fructífera trayectoria, y con él, se terminan las creaciones originales que para la presente tesis doctoral ha realizado Josep Avaria Avaria.



## 5. Conclusión

El avance de la presente investigación ha sido múltiple. Josep Avaria ha creado sus cómics con la pretensión de que fueran el reflejo de su pensamiento político, unas ideas que hemos procurado en todo momento referenciar detalladamente. Retroalimentándose su proceso de creación artística con el de la investigación bibliográfica, se ha empapado del trabajo de otros/as artistas que han trabajado en líneas estéticas y/o ideológicas similares a las suyas, y con ello hemos estructurado nuestro análisis de la cuestión. Dejando en todo momento que fuera la misma creación artística la que guiara el avance de esta investigación y no al revés, la búsqueda bibliográfica y el análisis concreto de obras y de artistas ha ido en todo momento complementando y enriqueciendo el proceso creativo.

Hemos estructurado el eje vertebrador de nuestra investigación a partir de las inquietudes comunicativas en base a las ideas políticas que interesan al doctorando por diversos motivos y que plasma, a su manera, en los cómics que incluimos en esta tesis doctoral. Para ordenar y discriminar las potenciales influencias de cómics y autores y autoras que hemos estudiado hemos realizado un primer acercamiento ideológico a la cuestión de la crítica social. En nuestro análisis, hemos descubierto influencias que han enriquecido los cómics de original creación del doctorando, pudiendo establecer claros vínculos directos. No obstante, el mencionado acercamiento ideológico ha conllevado en determinadas ocasiones que los cómics y autores estudiados se distanciaran demasiado de la obra original sobre todo en cuanto al estilo y las estrategias gráficas empleadas. Esta metodología investigativa nos ha permitido por tanto discriminar positiva y negativamente las obras y autores/as más importantes para el trabajo de Josep Avaria. Efectivamente, los *détournements* o malversaciones no han suscitado aproximación estética ni reflejo ideológico alguno entre las viñetas originales del doctorando. De igual manera, determinados estilos gráficos estudiados tampoco han suscitado réplica o inspiración entre las propuestas originales de cómics. No obstante, podemos rescatar bellas influencias y reciprocidades entre muchas de las obras que componen nuestro estado de la cuestión realizado a la medida de las necesidades de esta investigación creativa. La obra autobiográfica de Julie Doucet, los juegos estéticos de Shary Flenniken, las temáticas tratadas en muchas de las historietas de Anarchy Comics o Slow Death y, finalmente, las obras estudiadas de Étienne Davodeau, son claros ejemplos de ello.

Ninguna de las ideologías entre las que hemos buscado las raíces de la crítica social aparece explícitamente citada, explicada o fomentada a modo de propaganda u otro en los cómics de Josep Avaria. Ni aún en sus primeros cómics en los que la propaganda de sus ideas dominaba sobre cualquier otro interés comunicativo. La interpretación ideológica de la obra original de esta investigación se encuentra sin duda en los cimientos de la misma, aún cuando ésta no sea la única motivación creativa. Las opiniones, comentarios, escenificaciones y los diversos hechos narrados en forma de cómic de nuestra investigación encuentran un importante punto de apoyo en el seno de las fuentes ideológicas que son las raíces de la crítica social que mejor definirían la obra original del doctorando y que se transmite en sus historias aunque no lo haga de forma directa y explícita.

Hemos juzgado como anecdótico y contraproducente aumentar el número de las obras que conforman nuestro estado de la cuestión. Éstos han sido seleccionados de forma muy específica y clara, pero no por ello son necesariamente ni las únicas en su idiosincrasia ni tampoco las que se adaptan excelentemente a nuestra investigación,

pues hemos tenido que excluir una gran cantidad de cómics y de autores que potencialmente podrían dialogar de igual manera o aún más con las propuestas originales de Josep Avaria. Hemos escogido sencillamente algunas obras a modo de ejemplo de cada uno de los pilares que estructuran conceptual y estéticamente el trabajo del doctorando. Explayarnos deteniéndonos en los cientos o quizás miles de ejemplos de cómics que, a lo largo de la historia y hasta el día de la defensa de la presente tesis, se podrían situar –aproximativamente- en planos similares conceptuales y estéticos a las propuestas creativas presentada hubiera sido un error estratégico para la consecución de los objetivos de esta investigación, por una cuestión de falta de tiempo material y porque nuestro interés dista del archivista, pues el la creación artística original prima, en esta tesis, sobre cualquier otra cuestión.

Las influencias que con más eco resuenan entre los cómics de Josep Avaria las hemos hallado buscándolas por la vertiente estética, aunque en cierto modo y a grandes rasgos, se podría también juzgar como ideológica. Nos referimos a los cómics de Étienne Davodeau. En los cómics del autor francés hemos reconocido fórmulas creativas y búsquedas que coinciden con las que se han tenido que resolver para abordar la creación de, sobre todo, los cómics más recientes del doctorando. La etnografía, el reportaje, el estudio histórico, la voluntad didáctica y la defensa de la ruralidad se encuentra tratada de un modo similar al realizado por Davodeau en sus cómics.

La aproximación ideológica nos ha llevado por unas vías muy interesantes, y hemos descubierto libros, películas, autoras y autores además de analizar pormenorizadamente unos cómics que, sin lugar a dudas, han influenciado de un modo u otro la creación original que proponemos con nuestra investigación. En cambio, insistimos en que los cómics de Josep Avaria huyen de la reproducción y la propaganda de ninguna de las ideologías que hemos utilizado para estructurar el presente trabajo. La propuesta es única y novedosa, no se enmarca en ninguna ideología concreta aunque bebe de muchas. En los momentos en los que, en las historietas originales, hay propaganda explícita, no es de ningún cuerpo ideológico concreto, pero sí en cambio de muchos de los conceptos y de la praxis de muchas de las que hemos acordado establecer como las base primigenias de nuestra tesis que son, como sabemos, el ecologismo, el anarquismo, el feminismo y el situacionismo. De igual manera que los cómics de Josep Avaria no tienen voluntad de trabajar explícitamente con ninguna dirección ideológica concreta, tampoco está abordada desde un único y monotemático punto de vista. Efectivamente, tampoco hay reflejos feministas explícitos entre las propuestas originales. Si de la auto-etnografía surgen los últimos cómics del doctorando, el género de la biografía en cambio, -que hemos visto reproducido en muchos de los cómics que conforman el estado de la cuestión-, tampoco encuentra cabida entre las propuestas originales de nuestra tesis. Formalmente, no hay coincidencias con el formato revista colaborativo de *Slow Death* o *Anarchy Comics*. En cambio, en la obra de Josep Avaria hay auto-edición, que se encuentra presente en *Fleniken* o *Doucet*, pues la edición del cómic *Els nostres costums i tradicions. Una aproximació etnogràfica*, editada por la Asociación de Vecinos el Llombo, es una humilde edición de ciento veinticinco ejemplares, que se distribuirán principalmente mediante presentaciones que se realizarán tanto en el pueblo del autor, como en Onteniente, o Gandia, ciudad donde, además, el autor inaugurará una exposición de su trabajo el día 30 de junio de 2017, a parte de distribuirse por algunas librerías locales. Las autoras y autores estudiados suponen una importante inspiración para nuestra investigación; Julie

Doucet, Shary Flenniken, Chantal Montellier, y otros cuya huella hemos seguido entre las páginas de los números de las revistas underground *Slow Death* o *Anarchy Comics*. El análisis comparativo de un cómic histórico como *Sally Heathcote, Sufragista* y la película *Sufragistas*, nos ha resultado igualmente enriquecedor. El hecho de conocer los entresijos narrativos de ambas obras han madurado la concepción de la narrativa del cómic del doctorando. Cuestiones como la importancia del valor emocional de la historia así como el descubrimiento del apasionante género del documental y del reportaje histórico. Nuestros análisis han sido detallistas y pormenorizados, pues hemos necesitado comprender al milímetro las diferentes estrategias compositivas, narrativas y estructurales así como las soluciones gráficas y estéticas empleadas por los y las diferentes artistas. Las propuestas narrativas originales de ambientación histórica presentadas en esta tesis, aunque no son tratadas de igual manera como lo son en los cómics que conforman nuestro estado de la cuestión, han estado supervisados por historiadores o se basan en documentación escrita y, en todo caso, su mayor importancia reside en el hecho de que son creaciones únicas y originales, por tanto nuevas y novedosas, en cuanto al formato, la temática y la manera en que son contadas. Del situacionismo, por su parte, aislamos ricas cuestiones teóricas como fuera la crítica a la vida cotidiana que atraviesa transversalmente los cómics del doctorando, pero no se reproducen réplicas estéticas, en cuanto a la forma se refiere, similares a los *détournements* de cómics, tan popularizados por el mencionado colectivo. Los diferentes cómics estudiados dialogan con las propuestas originales del doctorando en la manera en que ha estado prevista, primeramente, aportan bases y variedad a nivel teórico, que nos enriquecen a nivel conceptual, y, en un segundo plano, encontramos que algunas de estas obras nos han influenciado también estéticamente. En los cómics de Étienne Davodeau, hemos encontrado unos puntos de unión que son tanto ideológicos como estéticos y, además, metodológicos.

Si uno de nuestros primeros objetivos era que la creación artística contribuyera al conocimiento de uno mismo, hemos comprobado cómo la creación artística original de Josep Avaria ha reflejado sus inquietudes más íntimas. En el cómic “Granada da qué pensar” (Granada, 2010), el personaje protagonista cargaba con el peso de la insaciable e inalcanzable búsqueda purista de la coherencia ideológica. La catarsis experimentada con el cómic titulado “Yo ya no quiero comer carne” (Angoulême, 2012) reporta el resquebrajamiento del pretendido pedestal que sostenía que la importancia de la adecuación entre teoría y práctica era crucial. Hay en cambio una evidente adecuación entre teoría y práctica en el cómic “De Ortigas y de agua” (Potrías, 2015), solucionada paradójicamente con el uso del mismo recurso que en el cómic anteriormente mencionado, es decir, lo que hemos convenido apelar como autobiografía sincera, sin el recurso narrativo de la ficción. Éste, se empieza a utilizar en “A nosotros...” (Granada, 2010), y continúa en “Bruselas” (Bruselas, 2011), para volver a reproducirse en “Uva de pastor” (Potrías, 2015). Si *A nosotros...* y *Bruselas* continúan frustradamente en la misma línea conceptual que *Granada da qué pensar* –en la que el peso de la adecuación entre teoría y práctica es una prioridad narrativa que nunca se cumple en la práctica cotidiana del autor-, *Uva de pastor*, aunque persiste en este frustrado interés –ya que la idea que pretende transmitir es que la verdadera política que hay que valorar es la de la auto-subsistencia diaria y que la institucional no tiene ningún valor-, ya introduce cierta voluntad pedagógica –dedicando un espacio a explicar cómo se prepara la salmuera de la hierba silvestre que da título al cómic-, un recurso que supondrá el mayor hallazgo para el

avance de nuestras inquietudes comunicativas, perdidas en el callejón sin-salida de la adecuación y la coherencia por encima de toda otra cuestión posible, entre ideología y vida cotidiana. El objetivo primordial ha sido, en la obra madura de Josep Avaria, rescatar de la vida cotidiana los elementos políticos de crítica social y ponerlos en valor, buscando que ello genere un diálogo fructífero y enriquecedor a partir de su lectura tanto o más que lo que ha supuesto su concepción. En sus obras anteriores, la frustración abrazaba continuamente las creaciones originales ya que, aún con esfuerzo, resultaba imposible adecuar de un modo fidedigno la vida del propio creador con todos y cada uno de los preceptos ideológicos que se reúnen en las someras recopilaciones bibliográficas que sustentan nuestra investigación. Pero como decía Galeano, aunque sea inalcanzable el fin, ello no debe llevarnos a la frustración, sino darnos aliento (Galeano, 2012). Aunque, anecdóticamente, en “De Ortigas y de agua” (Potriés, 2014) se dé tal adecuación, lo cierto es que “Uva de pastor” (Potriés, 2015) fue concebido posteriormente e, indefectiblemente, en él se vuelve a encontrar refugio en el seno del género de la ficción pues el período de adecuación y coherencia entre teoría y praxis que retrata el mencionado cómic, no perduró en el tiempo. El descubrimiento del factor pedagógico empieza entonces a emerger precisamente a partir de esta obra llevándonos al siguiente paso de nuestra investigación. Nuestro interés por la historia y la etnología se convierte en una pasión educadora, que parte de una vocación autodidacta. El recientemente publicado cómic del autor atestigua lo mencionado, así como los cómics *Potriés: el agua, el azúcar, los Centellas y los Borja y Margenadores: campesinos constructores*, también publicados, aunque, por sus características, lo son de una envergadura menor en comparación con el cómic *Els nostres costums i tradicions. Una aproximació etnològica*. El actual proyecto de cómic del autor, *Vi-Da*, continúa esta voluntad auto-didacta y pedagógica. El elemento político se da en estas obras no por causa de la propaganda inequívoca presente en la obra menos madura del autor, sino que se encuentra en su interés por la etnografía, en el hecho de compartir el conocimiento para suscitar diálogos con el o la lector o lectora después de la lectura de sus cómics.

Consideramos que hemos sabido sobrellevar la carga de tantas teorías revolucionarias críticas con la política y la sociedad, ya que hemos podido distanciarnos de aproximaciones puristas y falseadas de la realidad tangible –como sucediera en los primeros cómics que presentamos-, y hemos experimentado la política que reside en algo tan presente en nuestra realidad inmediata como es nuestra propia vida cotidiana. Los elementos etnográficos contrapuestos contra nuestra vida cotidiana esperamos contribuyan a proponer nuevos discursos críticos que se inscriban en el panorama que, confiamos, ayudamos a edificar con la presente tesis.

## 6. Bibliografía.

- A. (2014). *Antifeminismos y agresiones de género en entornos antiautoritarios y espacios liberados*. Santutzi, Bizkaia, España: Rechazo Distro. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <https://rechazodistro.wordpress.com/2014/10/20/fanzine-antifeminismo-y-agresiones-de-genero-en-entornos-antiautoritarios-y-espacios-liberados/>
- Abu-Jamal, M. (1999). *Brota la vida*. Tafalla, Navarra, España: Txalaparta Argitaletxea.
- Adler, W. M. (2011). *The Man Who Never Died: The Life, Times, and Legacy of Joe Hill, American Labor Icon*. Londres, Londres, Inglaterra: Bloomsbury Publishing.
- afp, F. a. (6 de 4 de 2016). *France3-regions.Francetvinfo*. Obtenido de France3-regions.Francetvinfo. Sitio web.: <http://france3-regions.francetvinfo.fr/languedoc-roussillon/l-espagne-condamne-les-actions-de-filtrage-des-viticulteurs-audois-et-catalans-sur-l-a9-969253.html> (Consultado el 31 de mayo de 2017).
- Agrafojo, J. (18 de Mayo de 2015). *Reseñas*. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de Zona Negativa: <http://www.zonanegativa.com/julie-doucet-comics-1986-1993/>
- Agreda, Q., Daza, D., Rubio, J. A., & Marco, D. (2000). *Verde Oscuro*. Zaragoza: Burz comics.
- Agulles, J. (2010). *Sociología, estatismo y dominación social*. Madrid: Brulot.
- Agulles, J. (2014). *Los límites de la conciencia. Ensayos contra la sociedad tecnológica*. Alicante: Ediciones El Salmón.
- Agulles, J. (febrero de 2016). La destrucción de la ciudad. (J. Agulles, A. Almazán, S. Cobo, P. Martínez, & M. Sánchez Lindo, Edits.) *Cul de Sac*(5), 83-100.
- Aire, S. c. (2016). *La Casa del Aire para sus vecin@s*. Granada: Asociación de Estudios Antropológicos La Corrala.
- Alba Goveli, N., & Alba Martínez, L. (2014). ¿Espacios seguros? El reto de enfrentarse al patriarcado en contextos militantes. (I. Abad, S. A., E. L. Arias Dominguez, M. Castejón Leorza, M. Á. Fernández, & L. Martínez Fernández, Edits.) *Pikara Magazine*, 0-3. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <http://www.pikaramagazine.com/2014/07/espacios-seguros-el-reto-de-enfrentarse-al-patriarcado-en-contextos-militantes/>
- Alcaide, S., & Geli, C. (5 de Marzo de 2010). Espontánea Esperanza Aguirre. Obtenido de El País: [http://elpais.com/diario/2010/03/05/cultura/1267743601\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2010/03/05/cultura/1267743601_850215.html) (Consultado el 31 de mayo de 2017).
- Almela y Vives, F. (Escritor), & Fraile, A. (Dirección). (1940). *Reflejos de Manises* [Película].
- Ambient., C. d. (10 de noviembre de 2015). *La Ruta de Pedra en Sec GR 221*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=vl2C21HLZhw> (Consultado el 31 de mayo de 2017).
- Amorós, M. (2008). *Crítica al obrerismo*. Alicante: Ediciones El Salmón.
- Amorós, M. (2008). *Los situacionistas y la anarquía* (Primera ed.). (Colectivo, Ed.) Bilbao, País Vasco, España: Muturreko Burutazioak.
- Amorós, M. (2009). Notas sobre el Manifiesto Contra el Trabajo del Grupo Krisis. *Auto-edición*, 0-2. Barcelona.
- Amorós, M. (2011). *Perspectivas antidesarrollistas*. Alcoi, Alicante, España: Mal de cap.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- Amorós, M. (2012). Desarrollismo, energía y territorio. (Raíces, Ed.) *Raíces*(4), 28-32.
- Amorós, M. (08 de 02 de 2013). *Ivoox*. Recuperado el 31 de mayo de 2017 de Miquel Amorós - La crítica situacionista como teoría de la acción histórica: [https://www.ivoox.com/miquel-amoros-la-critica-situacionista-como-teoria-audios-mp3\\_rf\\_1772985\\_1.html](https://www.ivoox.com/miquel-amoros-la-critica-situacionista-como-teoria-audios-mp3_rf_1772985_1.html)
- Amorós, M. (Noviembre de 2013). La guerra contra el territorio, estadio supremo de la dominación. (Argelaga, Ed.) *Argelaga*(3), 8-10.
- Amorós, M. (8 de Noviembre de 2013). Medianoche en el siglo: Apuntes contra el progreso. *Raíces*(5), 55- 61.
- Amorós, M. (2015). *Los incontrolados de 1937. Biografías militantes de los Amigos de Durruti*. Barcelona: Aldarull.
- Anders, G. (2007). *Filosofía de la situación*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Anónimo. (September de 1917). The Man that Was Hung. *International Socialist Review*, 134-138.
- Anónimo. (2004). *Falo* (Vol. I). Barcelona, Cataluña, España: Autoedición. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <http://www.mediafire.com/download/5s6j4rxsqrkqkd/Falo+1.pdf>
- Anónimo. (08 de Mayo de 2009). *Alasbarricadas.org*. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de Noticias: <http://www.alasbarricadas.org/noticias/node/11320>
- AraoMai. (mayo de 2015). Una ullada a la Safor: la lluita per la defensa del territori i el cau del llop. *Ara o Mai*(5), págs. 14-15.
- Ardillo, J. (2014). *Ensayos sobre la libertad en un planeta frágil*. Alicante: Ediciones El Salmón.
- Arora, S. (22 de 7 de 2016). *CRAV Vandals at Vinadeis in Languedoc-Roussillon in France*. Recuperado el 31 de mayo de 2017 de Indian Wine Academy: [http://www.indianwineacademy.com/item\\_6\\_706.aspx](http://www.indianwineacademy.com/item_6_706.aspx)
- Archinov, P. (2008). *Historia del Movimiento Makhnovista (1918-1921)* (Primera ed.). (Volin, D. Abad de Santillán, & E. Bisso, Trads.) Buenos Aires/Madrid, Buenos Aires/ Madrid, Argentina/ España: Tupac Ediciones/La Malatesta.
- Archives, D. A. (18 de Enero de 2008). *Lexikon Plagiat*. Obtenido de Comedix.de: <http://www.comedix.de/lexikon/db/plagiat.php>
- Ardillo, J. (Noviembre de 2010). En la senda de Lewis Mumford. (C. d. sac, Ed.) *Cul de sac*(1), 61-67.
- Ariès, P. (2005). *Décroissance ou barbarie*. Villeurbanne, Auvernia-Ródano-Alpes, Francia: Golias.
- Arneston, E. (2007). *Encyclopedia of U.S. Labor and Working-class History*. Nueva York: Routledge.
- Article11. (2014-2015). "Si jugamos a la batallita de las máquinas, las perderemos siempre". Entrevista sobre el gobierno del dron. *Salamandra*(21-22), 338-343.
- Asse, K. L., & Uper-Asse, S. (1980). *Asterix in Bombenstimmung*. Ciudad Desconocida: Happy Verlag GmbH Untergrundigen.
- Astruc, P. (1984). *La révolte des vigneronns - Un coquelicot dans la vendange*. Carbonne, Midi-Pyrénées, Francia: Loubatières éditeur.
- Aubert, C. (1980 y 1987). *El huerto Biológico. Cómo cultivar todo tipo de hortalizas sin productos químicos*

- ni tratamientos tóxicos*. Barcelona: Integral.
- Avrich, P. (2006). *Kronstadt 1921*. Buenos Aires: Utopía Libertaria.
- Avaria, J. A. (2010). *A nosotros...* Granada.
- Avaria, J. A. (2010). *Granada da qué pensar*. Granada.
- Avaria, J. A. (2011). *Bruselas*. Bruselas.
- Avaria, J. A. (2012). *Historias de niños*. Angoulême, Poitou-Charentes, Francia.
- Avaria, J. A. (2012). *Playmobils*. Angoulême, Poitou-Charentes, Francia.
- Avaria, J. A. (2012). *Prechambeau*. Angoulême, Poitou-Charentes, Francia.
- Avaria, J. A. (2014). *De ortigas y de agua*. Potrías, Valencia, España.
- Avaria, J. A. (Septiembre de 2015). ¡Yo ya no quiero comer más carne! (X. Hernández i Garcia, M. Saiz Raimundo, I. Sempere Mirón, M. Senabre Camarasa, & M. Peris Bixquert, Edits.) *Gargots*, 55-57.
- Avaria, J. A. (2015). *Uva de pastor*. Potrías, Valencia, España.
- Avaria, J. A. (2017). *Els nostres costums i tradicions. Una aproximació etnogràfica*. (Primera ed.). (G. Llin, Ed.) Ontinyent, Valencia, España: Associació de Veïns el Llombo.
- Avaria, J. A. (2017). *Margenadores: Campesinos constructores*. En V.V.A.A., *Pedra i calç* (págs. 20-23). Potrías: Associació de Veïns el Llombo.
- Avaria, J. A. (2017). *Potrías: el agua, el azúcar, los Centellas y los Borgia*. Potrías, Valencia, España.
- Avaria, J. A. (2017). *Vi-Da*. Potrías, Valencia, España.
- Baigorria, O. C., & Libre, A. (2006). *Eros y Anarquía*. Terramar Ediciones. *Utopía Libertaria*.
- Balestrini, N. (2005). *¡Lo queremos todo!* Madrid: Klinamen.
- Barbarie, S. o. (18 de Noviembre de 2013). *Sommaires de la revue Socialisme ou Barbarie (1949-1967)*. Recuperado el 31 de mayo de 2017 de Archivesautonomies.org: <http://archivesautonomies.org/spip.php?article758>
- Barcena, I., & Larrinaga, J. (2009). *TAV las razones del no*. Tafalla, Navarra, España: Txalaparta.
- Barchfield, J. W. (2003). *Estatismo y revolución anarquista* (Vol. X). Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo.
- Baru. (2009). *Les années Spoutnik*. París, Francia: Casterman.
- Bayon, D., Flipo, F., & Schneider, F. (2011). *Decrecimiento. 10 preguntas para comprenderlo y debatirlo*. Barcelona: El Viejo Topo.
- Becker, M. J. (Marzo de 1977). Rites of Spring. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#8), 12-17.
- Becker, M. J. (Agosto de 1978). Faustus II. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#9), 12-14.
- Belbéoch, R. (2011). *Chernoblues. De la servidumbre voluntaria a la necesidad de servidumbre. Seguido de La sociedad Nuclear*. (Primera ed.). (J. Rodríguez Hidalgo, & E. Ayllón Rull, Trads.) Granada, Andalucía, España: Malapata Ediciones y Biblioteca Social Hermanos Quero.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- Belbéoch, B., & Belbéoch, R. (1998). *Sortir du nucléaire, c'est possible avant la catastrophe*. París: L'Esprit Frappeur.
- Belbéoch, R., Rodríguez Hidalgo, J., Anders, G., Estebanz, J., Orwell, G., Papaioannou, K., . . . Jappe, A. (2011). *Resquicios. Revista de crítica social. Primer volumen. Números 1, 2 y 3*. (Primera ed., Vol. I). (Colectivo, Ed.) Bilbao, País Vasco, España: Muturreko Burutazioak.
- Belchem, J. (1985). *"Orator" Hunt: Henry Hunt and English Working-Class Radicalism*. Londres: Brevary Stuff Publications.
- Bélis, J. (3 de 8 de 2016). Vine déversé à Sète: le Crav revendique le sabotage des cuves. *Midi Libre*. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <http://www.midilibre.fr/2016/08/03/sete-des-milliers-de-litres-de-vin-sur-l-avenue-marechal-juin,1375112.php>
- Berkman, A. (2013). *El mito bolchevique*. Madrid-Tenerife: LaMalatesta Editorial-Tierra de Fuego.
- Bernal, M. *"The Triumph of Anarchism over Marxism," China in Revolution*. Ed M.C Wright, New Haven: Yale University Press, 1971
- Bernu, B. (Marzo de 1977). The Bengal Blues. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#8), 11.
- Benjamin, W. (1973). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2013). *El surrealismo*. Madrid: Casimiro Libros.
- Bischoff, G. (2010). *La guerre des paysans. L'Alsace et la révolution du Bundschuh, 1493-1525*. Strasbourg: La Nuée Bleue.
- Blanchin, M. (2002). *Le val des ânes*. Angoulême, Poitou-Charentes, Francia: Ego Comme X.
- Black, B. (2013). *La abolición del trabajo* (Tercera ed.). (F. Corriente, Trad.) Logroño, La Rioja, España: Pepitas de Calabaza.
- Blanc, F. E. (2008). *Luchas autónomas en los años setenta. Del antagonismo obrero al malestar social*. (Primera ed.). Madrid: Traficantes de sueños. Recuperado el 16 de abril de 2017, de [https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Luchas%20aut%C3%B3nomas%20en%20los%20a%C3%B1os%20setenta-TdS\\_0.pdf](https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/Luchas%20aut%C3%B3nomas%20en%20los%20a%C3%B1os%20setenta-TdS_0.pdf)
- Blanco, A. V. (2006). Apunts per a la història d'un poble. Els Boamit de Potries. *Festes Potries 2006*, 15-23.
- Blanco, A. V. (2010). Patrimoni cultural i memòria oral. Matilde Sanchis Ferri. In *Memoriam. Potries en festes*, 11-18.
- Bofill, T. (2009). Huellas de los GARI. La revuelta olvidada. En J. p. Anticapitalista, M. Distribuidora Anticomercial, S. Distribuidora, A. Estudiantes Libertarios, T. Gigantes, R. el sistema, & B. Beltza Banaketak (Edits.), *Por la Memoria Anticapitalista. Reflexiones sobre la autonomía* (Segunda ed., Vol. I, págs. 105-134). Madrid, Comunidad de Madrid, España: Editorial Klinamen.
- Bonanno, A. M. (2012). *La tensión anarquista y el placer armado*. Medellín, Medellín, Colombia: Editorial Lambros Foundas.
- Bonanno, A. M. (2007). *Alfredo María Bonanno. Selección de textos*. Barcelona: Ateneu Llibertari Besòs.
- Bonnet, S. (3 de 8 de 2016). *Les cuves du négociant Biron vidées sur la chaussée à Sète*. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <http://france3-regions.francetv.info.fr: http://france3-regions.francetv.info.fr/languedoc-roussillon/info-france-3-cuves-du-negociant-biron-videes-chaussee-sete-1059649.html>
- Bonino, L. (Noviembre de 2004). Los Micromachismos. *La Cibeles*(2), 0-6. Recuperado el 31 de mayo de



- 2017, de <http://www.luisbonino.com/pdf/Los%20Micromachismos%202004.pdf>
- Bonino, L. (2014). Micromachismos. *Mujer publica. Revista de Intercontinental de discusión feminista*(8), 119-145.
- Bonino, L., & Szil, P. (2007). *Every Day Male Chauvinism. Intimate Partner Violence Which Is Not Called Violence*. Budapest: Proyecto Stop Violencia Masculina. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de [http://www.stop-ferfieroszak.hu/sites/default/files/dokumentumok/everyday\\_male\\_chauvinism\\_pdf\\_46753.pdf](http://www.stop-ferfieroszak.hu/sites/default/files/dokumentumok/everyday_male_chauvinism_pdf_46753.pdf)
- Bookchin, M. (2012). *Rehacer la sociedad. Senderos hacia un futuro verde*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Borderías, C., Carrasco, C., & Torns, T. (2011). El trabajo de cuidados: historia, teoría y políticas. *Madrid: Catarata*.
- Borowski, E., Thurn, V., Vandekerkhove, A. (Productores), Thurn, V. (Escritor), & Thurn, V. (Dirección). (2010). *Taste and Waste* [Película]. Alemania: T&K Telefilm; Das Erste (ARD); Lighthouse Home Entertainment; NHK BS1; W-Film.
- Bové, J., Ariès, P., & Terras, C. (2000). *José Bové: la révolte d'un paysan*. Golias.
- Boyd, R. (2004, February 21). *The Shary Flenniken Interview*. (F. M. Young, Editor) Recuperado el 13 de febrero de 2017 de The Comics Journal web site: <http://www.tcj.com/the-shary-flenniken-interview/>
- Boxell, T. (Marzo de 1977). Perfect evening. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#8), 33-35.
- Boxell, T. (1978). Close encounters with a blurred mind. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#9), 24-27.
- Boxell, T. (Noviembre de 1979). Perfectly safe. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#10), 47-50.
- Brand, R. (1977). The last dinosaur. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#8), 26-27.
- Braulio, A. d. (18 de 10 de 2016). Experiencias en la vendimia francesa. (J. A. Avaria, Entrevistador)
- Breton, A. (2013). *¿Qué es el surrealismo?* Madrid: Casimiro Libros. Brillo. (8 de 11 de 2016). Rivesaltes, Tautauill, Générac y Espira del Agly. (J. A. Avaria, Entrevistador)
- Brieva, M. (2012). *Memorias de la tierra*. Barcelona: Reservoir Books.
- Bris, I. (5 de 7 de 2016). *Ouveillan: una cave vandalisée par le Comité d'Action viticole*. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <http://france3-regions.francetvinfo.fr/languedoc-roussillon/aude/ouveillan-une-cave-vandalisee-par-le-comite-d-action-viticole-1041565.html>
- Brisa, C. E. (1981). *Asterix y las Nucleares* (Primera ed., Vol. I). (C. E. Brisa, Ed., & Elke, Trad.) Colectivo Ecológico Brisa.
- Bueno, M. (1999). *El huerto familiar ecológico* (Tercera edición: diciembre 2002 ed.). (J. C. García, Ed.) Barcelona: RBA-Integral.
- Bueno, M. (2003). *Qué son los alimentos ecológicos*. Barcelona: RBA-Integral.
- Burton-Rose, D. (2010). *Creating a Movement with Teeth: A Documentary History of the George Jackson Brigade*. Oakland, California, Estados Unidos: PM Press.
- Burton-Rose, D. (2010). *Guerrilla USA. The George Jackson Brigade and the Anticapitalist Underground of the 1970s*. California: University of California Press.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- Butler, J. (2004). *Lenguaje, poder e identidad*. Síntesis.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad* (Vol. 168). Ediciones Paidós Ibérica.
- Butler, J. (2011). Marcos de guerra. Las vidas lloradas. *Politica y Sociedad*, 48(3), 625-627.
- Butler, J. P. (2010). *El género desordenado: Críticas en torno a la patologización de la transexualidad*. M. Missé, & G. Coll-Planas (Eds.). Madrid: Egales.
- Butler, J., & Soley-Beltran, P. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós.
- Caballero, M. (22 de Abril de 2015). Julie Doucet: "Los dibujantes fuimos libres mientras no había futuro en el cómic". (J. d. Esteban, Ed.) *El Mundo*, pág. Edición Digital . Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <http://www.elmundo.es/cultura/2015/04/22/5535169fca47419d508b4578.html>
- Cadé, M. (2007). 1907 en perspective: Des grèves agricoles de 1904 à la fin du salariat agricole de masse dans les P.O. *Le Travailleur Catalan.*, 8-9.
- Campeón. (27 de 9 de 2016). De la huelga en la vendimia francesa a la pensión. (J. A. Avaria, Entrevistador)
- Carlson, P. (1983). *Roughneck: The Life and Times of Big Bill Haywood*. Nueva York: W.W. Norton.
- Carrasco, C., Amoroso, M. I., Bosch, A., Fernández, H., & Moreno, N. (2003). Malabaristas de la vida. Mujeres, tiempos y trabajos. *Barcelona: Icaria*.
- Carrión, J., & Fornies, S. (2015). *Barcelona. Los vagabundos de la chatarra*. Barcelona: Norma Editorial.
- Casillas, E. (5 de agosto de 2016). *Los sueños y pesadillas de Julie Doucet*. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de Revista Cactus: <http://revistacactus.com/los-suenos-y-pesadillas-de-julie-doucet/>
- Castaing, Y. (14 de 7 de 2016). Fraud probe finds Spanish wine passed off as French. *Decanter*. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <http://www.decanter.com/wine-news/french-wine-fraud-spain-languedoc-317219/>
- Castaing, Y. (27 de 2 de 2016). French winemakers threaten Tour de France blockade over Chilean wine deal. *Decanter*. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <http://www.decanter.com/wine-news/french-winemakers-threaten-tour-de-france-blockade-over-chilean-wine-deal-294165/>
- Castaing, Y., & Mercer, C. (23 de 7 de 2016). Wrath of CRAV wine "commandos" stokes tension in south of France. *Decanter*. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <http://www.decanter.com/wine-news/crav-wine-commandos-out-of-control-319550/>
- Castillo Saíenz, J. (1999). Els feudals i la introducció de la canyamel a la Safor del segle CV. (E. Climent, Ed.) *Afers : fulls de recerca i pensament*, 14(32), 101-123.
- Castoriadis, C. (1978). Technique. *Les carrefours du labyrinthe*, 1, 221-248.
- Castoriadis, C. (1984). *Reflexiones sobre el "desarrollo" y la "racionalidad"*. Antropos.
- Castoriadis, C. (1986). El desarrollo. De su apología a su crisis. *Buenos Aires: Docencia. HORKHEIMER, Max y ADORNO Theodor (1969). Dialéctica del iluminismo. Buenos Aires: Sur. HORKHEIMER, Max (1995) Los comienzos de la filosofía burguesa de la historia. En: Historia, metafísica y.*
- Castoriadis, C. (1990). *La société bureaucratique* (Vol. 751). Christian Bourgois Editeur.
- Castoriadis, C., Domenach, J. M., & Massé, N. (1979). El mito del desarrollo. *Kairós. Barcelona*.

- Camacho, J. (30 de abril de 2017). Potries alerta de la pérdida de patrimonio hídrico ante el fin del riego "a manta". *Levante-emv*, pág. 29.
- Cháfer, P., & Botifarra, P. (2015). MASURCA DE L'AGREDOLÇ [Grabado por P. Botifarra, & P. Cháfer]. De *A un home que ve del poble, ningú fa baixar la cara*. Valencia, España: Diputación de Valencia.
- Charbonneau, B. (mayo de 2007). El hombrauto. *Resquicios*, 1(3), 17-27.
- Chicago, G. S. (2008). *¿Qué hay de nuevo, viejo? Textos y declaraciones del movimiento surrealista de los Estados Unidos (1967- 1999)*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Clastres, P. (1972). *Chronique des Indiens Guayaki. Les Indiens de Paraguay. Une société nomade contre l'État*. Nivelles, Nord-pas-de-calais, Francia: Librairie Plon.
- Clastres, P. (1974). *La société contre l'état*. París: Les Éditions de minuit.
- Clastres, P. (2009). *Arqueología de la violencia. La guerra en las sociedades primitivas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Clastres, P. (2010). *La sociedad contra el Estado*. Barcelona: Virus editorial.
- Claudicarnuncarendirsejamas. (15 de abril de 2016). *Sobre la condena de 12 años de prisión para los anarquistas Mónica Caballero y Francisco Solar*. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de Claudicarnuncarendirsejamas.noblogs.org: <https://claudicarnuncarendirsejamas.noblogs.org/post/2016/04/15/sobre-la-condena-de-12-anos-de-prision-para-los-anarquistas-monica-caballero-y-francisco-solar/>
- Climent, G. (10 de marzo de 2016). *En avant pour le prix 2017!* Obtenido de Associationartemisia.wordpress.com: <https://associationartemisia.wordpress.com/2016/03/10/en-avant-pour-le-prix-2017/>
- Cole, P. (2007). *Wobblies on the Waterfront: Interracial Unionism in Progressive-era*. Philadelphia: University of Illinois Press.
- Collondes, Y., & Randal, P.-G. (1976). *1970 Autoréductions Italiennes. Le mouvement des occupations de maisons suivi de Les achats politiques*. París: Séditions. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <https://www.infokiosques.net/IMG/pdf/autoreducMONT2.pdf>
- Colwell, G. (Noviembre de 1979). Herpes is a virus. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#10), 24-31.
- Conlin, J. R. (1969). *Big Bill Haywood and the Radical Union Movement*. Syracuse, Nueva York, Estados Unidos: Syracuse University Press.
- Contraflujo. (enero-febrero de 1995). El indigenismo desde arriba: traficando políticamente y comercialmente en el nombre del pueblo. (E. y. Alikornio, Ed.) *Etcétera. Correspondencia de la guerra social. Del 21 al 40.*, II(29), 157-159.
- Coordinados), G. (. (2013). *Contra la Democracia*. Autoedición.
- Copeland, T. (1986). *Wesley Everest, IWW Martyr*. Washington: University of Washington.
- Corben, R. (Diciembre de 1970). How Howie made it in the real world. (R. Turner, Ed.) *Slow Death Funnies*(#2), 25-32.
- Cordero, D. (22 de 04 de 2008). *Alarma por la contaminación del agua del río Ródano a su paso por Francia*. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de El Mundo sitio web: <http://www.elmundo.es/elmundo/2008/04/21/barcelona/1208756004.html>
- Corrales, M. P. (2011). *Caleidoscopio Surrealista*. Santa Cruz de Tenerife: La Página Ediciones.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- Coronado, R. (2011). *Flaming Arrows: Collected Writings of Animal Liberation Front Activist Rod Coronado*. Houston, Texas, Estados Unidos de América: Warcry Comuunications.
- Cotelo, S. (2013). *Veganismo. De la teoría a la acción*. Madrid: Ochodoscuatro ediciones.
- Coto. (20 de 10 de 2016). Aún hubiera sacado tajada yo de allí. La dueña me tenía bien mirado. (J. A. Avaria, Entrevistador)
- Crawford, E. (2000). *The Women's Suffrage Movement: A Reference Guide, 1866-1928*. Londres: UCL Press.
- Creamanos, R. (2014). *La Comuna de París 1871* (Primera ed.). Madrid: Los libros de la Catarata, Serie Estudios socioculturales.
- Creusot, L. (4 de 4 de 2016). *Les vigneronns audois et catalans manifestent au Boulou contre le vin espagnol*. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de France3-regions.francetvinfo.fr: <http://france3-regions.francetvinfo.fr/languedoc-roussillon/les-vigneronns-audois-et-catalans-manifestent-au-boulou-contre-les-importations-de-vin-espagnol-967443.html>
- Cuadrado, F. (2015). *Comme un chat sur ses pattes: souvenirs turbulents d'un anarchiste, faussaire à ses heures, vers la fin du vingtième siècle*. París: Éditions du Sandre.
- Cullman, S., Curry, M., Bannatyne, S., Carver, M., Gallagher, B. (Productores), Curry, M., & Hamacheck, M. (Dirección). (2011). *If a Tree Falls: A Story of the Earth Liberation Front* [Película]. Estados Unidos de América.
- Curl, C. (Escritor), & Suarez, F. (Dirección). (2010). *Waste Not, Want Not* [Película]. Estados Unidos.
- Dallas, C. (Enero de 1974). Call of the wild. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#6), 3-9.
- Daniels, J. (1989). *The Adventures of Tintin. Breaking Free* (Primera ed.). Desconocida: Attack International.
- Daniels, J. (1991). *The adventures of Tintin. Breaking Free* (Segunda ed.). Desconocida: Attack International.
- Daniels, J. (1999). *Aprendiendo a Luchar. Las aventuras de Toñín*. Madrid, Madrid, España: Likiniano Elkar-tea. Traficantes de Sueños.
- Daniels, J. (1999). *The Adventures of Tintin. Breaking Free* (Tercera ed.). Desconocida: Attack International.
- Davis, B., & Melina, V. (2011). *Becoming raw: The essential guide to raw vegan diets*. Book Publishing Company.
- Davodeau, É. (2001). *Rural! Chronique d'une collision politique*. París: Delcourt.
- Davodeau, É. (2013). *Rural. Crónica de un conflicto*. (Primera ed.). Barcelona: La Cúpula.
- Davodeau, É. (2016). *Los Ignorantes*. Barcelona: La Cúpula.
- Davodeau, É. (1 de 09 de 2017). Facebook. Recuperado el 09 de 01 de 2017, de Facebook wall post: <https://www.facebook.com/29061151967/photos/a.192652036967.137404.29061151967/10154030678366968/?type=3&theater> (Consultado el 31 de mayo de 2015)
- Debord, G. (2005). *La sociedad del espectáculo* (Segunda ed.). Valencia, Comunidad Valenciana, España: Editorial Pre-Textos.
- Debord, G. (Escritor), & Debord, G. (Dirección). (1961). *Critique de La Séparation* [Película]. Francia.

- Debord, G. (Escritor), & Debord, G. (Dirección). (1974). *La société du spectacle* [Película]. Francia.
- Debord, G., & Wolman, G. J. (Noviembre de 2005). Mode d'emploi du détournement. *Les lèvres nues*, 0-12. Éditions Turbulentes. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <https://www.infokiosques.net/spip.php?article320>
- de Luca, E. (2007). *Recits du mouvement autonome. Italie 70'*. Grignoble: Black-Star éditions. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de [https://www.infokiosques.net/IMG/pdf/Italie\\_70\\_A5.pdf](https://www.infokiosques.net/IMG/pdf/Italie_70_A5.pdf)
- Deroubaix, C. (2007). *Les Vendanges de la colère: Midi viticole 1907/2007*. Vauvert, Gard, Francia: Au diable Vauvert.
- Desarrollo, M. A. (31 de Octubre de 2009). Taller de empleo "Vive la piedra, trabájala II". *Maestrazgo Información*, pág. 9.
- Deutscher, I. (febrero-abril de 1972). MAO: pragmatismo y revolución: EL Maoísmo i la Revolución Cultural en China. *Problemas del Desarrollo*, 3(10), 140-142. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <http://www.jstor.org/stable/43906090>
- Diagonal. (17 de 12 de 2016). *El Supremo rebaja a cuatro años y medio la condena por la explosión en la Basílica de Zaragoza*. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de Diagonalperiodico.net: <https://www.diagonalperiodico.net/libertades/32574-supremo-rebaja-cuatro-anos-y-medio-la-condena-por-la-explosion-la-basilica-pilar>
- Diamond, H. &. (1986). *La antidieta*. Barcelona: Ediciones Urano.
- Diego, E. D. (1992). *El andrógino sexuado*. Madrid: Visor.
- Diez, X. (2016). *El pensament polític de Salvador Seguí*. Barcelona: Virus Editorial.
- Di Caprio, B., & York Wray, W. (Enero de 1976). Bonid Army. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#7), 20-28.
- Doucet, J. (1999). *Diario de Nueva York* (en rústica ed.). (Max, P. J., Edits., & L. F. Díaz, Trad.) Mallorca: Inrevés Edicions.
- Doucet, J. (1992). *Dirty Plotte* (Primera ed., Vol. I). (C. Oliveros, Ed.) Montréal, Québec, Canadá: Drawn & Quarterly.
- Doucet, J. (1996). *Ciboire de Criss!* (Primera ed., Vol. I). (J.-C. Menu, L. Trondheim, D. B, M. Konture, P. Killoffer, & Stanislas, Edits.) París, París, Francia: L'Association.
- Doucet, J. (2000). *L'affaire Madame Paul* (Primera ed., Vol. I). (B. Chaput, Ed.) Montreal, Québec, Canadá: L'Oie de Cravan.
- Doucet, J. (2005). *J comme Je: Essais d'autobiographie*. París: Seuil.
- Doucet, J. (2007). *365 Days: A Diary by Julie Doucet*. Montreal: Drawn and Quarterly.
- Doucet, J. (2015). *Julie Doucet Comics (1986-1993)* (Vol. I). (S. César, A. G. Marcos, O. Margarita, & T. Daniel, Edits.) Logroño, La Rioja, España: Fulgencio Pimentel.
- Doucet, J. (21 de Abril de 2015). *Julie Doucet site web*. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de Toujours de grande classe. Julie Doucet.: <http://juliedoucet.net/>
- Doucet, J., & Gondry, M. (08 de Julio de 2014). *My New New York Diary* (D Warmth of Dou ed., Vol. I). (D. Nadel, Ed.) Montreal, Québec, Canadá: Picturebox, Inc.
- Doucet, J., & J., B. (1991). *Dirty Plotte* (Edición de Drawn & Quaterly ed., Vol. IV). (C. Oliveros, Ed.)

## BIBLIOGRAFÍA

---

- Montreal, Québec, Canadá: Drawn & Quarterly.
- Dragon, T. A. (1978-1982). Anarchist Black Dragon! Washington State Penitentiary. *Anarchist Black Dragon*(291), (págs. 0-20). Recuperado el 31 de mayo de 2017 de: <http://contentdm.library.uvic.ca/cdm/ref/collection/collection8/id/292>
- Dubault. (30 de 07 de 2015). *43 journée d'action des CRAV entre 2006 et 2009 en Languedoc-Roussillon*. Recuperado el 31 de mayo de 2017 de France 3 Languedoc-Roussillon: <http://france3-regions.francetvinfo.fr/languedoc-roussillon/aude/43-journees-action-crav-entre-2006-2009-languedoc-roussillon-289213.html>
- Dubault, F., & Jubineau, E. (20 de 7 de 2016). *Un commando viticole saccage les locaux de Vinadeis à Maureilhan*. Recuperado el 31 de mayo de 2017 de France 3 Languedoc-Roussillon: <http://france3-regions.francetvinfo.fr/languedoc-roussillon/herault/montpellier-metropole/montpellier/info-france-3-commando-viticole-saccage-locaux-vinadeis-maureilhan-1051813.html>
- Durán, R. F. (2008). *El crepúsculo de la era trágica del petróleo*. Barcelona: Virus.
- Durand, V. (2 de Julio de 2016). 30.000 hl de vin espagnol maquillé en vin de table français. *L'Indépendant*. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <http://www.lindependant.fr/2016/07/02/30-000-hl-de-vin-espagnol-maquille-en-vin-de-table-francais,2223274.php>
- Dupuis, J.-F. (2004). *Historia desenvuelta del surrealismo*. Barcelona: Alikornio Ediciones.
- d'Entr'aide, G. (1975). *Dossier GARI* (Vol. I). Toulouse: Votre Livre.
- EcologistasEnAcción. (2010). *Asterix y el cementerio nuclear* (Vol. I). (Desconocido, Ed.) España: Ecologistas en Acción.
- Edgar, J. (Enero de 1976). Armistice: 1918. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#7), 16-19.
- Edgar, J. (1992). The Big Catch. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#11), 23-25.
- Edgar, J., & Di Caprio, B. (Enero de 1976). Armistice: 1918. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#7), 16-19.
- EFE. (10 de Enero de 2017). Nace el Gremi de margers de Mallorca para promover la excelencia en el oficio. *Mallorca Diario*. Recuperado el 31 de mayo de 2017 de <http://www.mallorcadiario.com/nace-el-gremi-de-margers-de-mallorca>
- Efix, & Levaray, J.-P. (2008). *Put a fábrica*. Madrid: La oveja negra.
- Ehrenburg, I. (2008). *Historia del automóvil*. Barcelona: Melusina.
- Elisabeth, C. (2000). *The Women's Suffrage Movement: A Reference Guide, 1866-1928*. Londres: UCL Press.
- Ellefson, D. (Marzo de 1977). The Ol' Salt's Tale. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#8), 28-32.
- Ellefson, D. (Agosto de 1978). Beyond the wall. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#9), 14-18.
- Ellefson, D. (Noviembre de 1979). To kill a king. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#10), 22-23.
- Engels, F. (1974). *La guerre des paysans en Allemagne*. Paris: Édition Sociales.
- Estadística, I. N. (5 de mayo de 2017). *Valencia/València: Población por municipios y sexo. Potrés. 2016*. Recuperado el 31 de mayo de 2017 de Ine.es: <http://www.ine.es/jaxiT3/Datos.htm?t=2903>

- Estate, F. (1985). Contra la megamáquina. En Etcétera, *Etcétera. Correspondencia de la guerra social. Del 0 al 20.* (págs. 154-162). Barcelona: Alikornio Ediciones.
- Estate, F. (1985). Herramienta del año: el mazo. En ETCÉTERA, *ETCÉTERA. Correspondencia de la guerra social. Del 0 al 20.* (págs. 152-153). Barcelona: Alikornio Ediciones.
- Estebaranz, J. (2008). *Los pulsos de la Intransigencia* (Vol. XXVIII). Bilbao, País Vasco, España: Muturreko Burutaziok.
- Estellés, V. A., & Batllés, X. (1973). El vi [Grabado por O. Montllor]. [LP]. Barcelona, Catalunya, España: Discophon STER-40.
- Etcétera. (1985). Ciencia, técnica y tecnología. En Etcétera, *Etcetera, correspondencia de la guerra social. Del 0 al 20.* (págs. 139-143). Barcelona: Alikornio Ediciones.
- Etcétera. (1985). Tecnología. Producción de valor y reproducción social. En Etcétera, *Etcétera. Correspondencia de la guerra social. Del 0 al 20.* (págs. 144-147). Barcelona: Alikornio Ediciones.
- Etcétera. (mayo de 1987). Conflictividad laboral y control sindical. *Etcétera. Correspondencia de la guerra social.*, I(11), 307-309.
- Etcétera. (octubre de 1988). La actividad humana alienada por la división del trabajo. *Etcétera. Correspondencia de la guerra social. Del 0 al 20.*, I(12), 333-335.
- Etcétera. (julio de 1990). Contra la democracia. (E. y. Alikornio, Ed.) *Etcétera. Correspondencia de la guerra social. Del 0 al 20.*, I(16), 441-449.
- Etcétera. (junio de 1991). Fordismo disperso y nueva organización del trabajo: ¿Hacia un nuevo tipo de luchas? (E. y. Alikornio, Ed.) *Etcétera. Correspondencia de la guerra social. Del 0 al 20.*, I(18), 516-526.
- Etcetera. (julio de 1996). La crítica al trabajo hoy. *Etcetera. Correspondencia de la guerra social. Del 21 al 40.*, II(27), 187-191.
- Etcétera. (2001). La sociedad capitalista, eminentemente urbana. En Etcétera, *Etcétera. Correspondencia de la guerra social. Del 21 al 40.* (págs. 417-423). Barcelona: Alikornio ediciones y Etcétera.
- Etcétera. (2004). Naturaleza y técnica. Técnica de la máquina social. En Etcétera., *Etcétera. Correspondencia de la guerra social. Del 21 al 40.* (págs. 511-517). Barcelona: Alikorno & Etcétera.
- Fenrir. (2014). Ejercicios de memoria revolucionaria. Gari. (Grupos de Acción Revolucionaria Internacional). (Fenrir, Ed.) *Fenrir. Publicación Anarquista Ecológica.*(4), 28-31.
- Fernández, J. I. (2010). *Sobre el decrecimiento y otras rendiciones. Interpretación crítica sobre el decrecimiento y el consumo responsable.* Málaga: Baladre-Libreando-Zambra.
- Fernández, J. I. (2011). *La miseria del decrecimiento. De cómo salvar el planeta con el capitalismo dentro.* Barcelona: Baladre.
- Flenniken, S. (1972). Trots & Bonnie meet the General's Daughter. En T. Richards, W. Murphy, G. Hallgren, S. Flenniken, B. London, S. Judge, & R. Turner (Ed.), *Dopin' Dan* (Primera ed., Vol. I, págs. 21-23). San Francisco, California, Estados Unidos de América: Last Gasp Eco-Funnies.
- Flenniken, S. (Agosto de 1973). Bonnie! How good to see you! (H. Beard, M. O'Donoghue, T. Hendra, B. McConnachie, & S. Kelly, Edits.) *National Lampoon*, III(8), 90.
- Flenniken, S. (1975). Wimmen's Comix, Special Bicentenal Issue #6. En B. Wilson, M. Brand, M. Skrenes, D. Bucher, M. Peters, C. Powers, . . . B. Brown, B. Wilson, & B. Brown (Edits.), *Wimmen's Comix #6*

## BIBLIOGRAFÍA

---

- (Primera ed., Vol. VI, págs. 0-0). San Francisco, California, Estados Unidos de América: Last Gasp Eco-Funnies.
- Flenniken, S. (1977). *Drought Chic* (Primera ed., Vol. I). (S. Flenniken, Ed.) San José, California, Estados Unidos de América: Auto-Publicado.
- Flenniken, S. (1977). *Shary Flenniken SketchBook* (Primera ed., Vol. I). (S. Flenniken, Ed.) Seattle, Washington, Estados Unidos de América: Auto-Publicación.
- Flenniken, S. (Octubre de 1978). National Lampoon Oct. 1978. (P. O'Rourke, G. Sussman, T. Carroll, & J. Weidman, Edits.) *National Lampoon*, 1(103), 00-00.
- Flenniken, S. (1990). *Trots et Bonnie* (Primera ed., Vol. I). (J. Glénat, Ed.) Grenoble, Isère, Francia: Glenat Comics Usa.
- Flenniken, S. (1994). *Seattle laughs: Comic Stories about Seattle* (Primera ed., Vol. I). (D. Tatelman, Ed.) Seattle, Washington, Estados Unidos de América: Homestead Book Company.
- Fox, M. S. (23 de Marzo de 2013). Slow Death 1970-1992. Last Gasp. Recuperado el 31 de mayo de 2017 de ComixJoint.com: <http://comixjoint.com/slowdeath.html>
- Francione, G. (2008). *Lluvia sin truenos*. (PunkWarriors, Trad.) Cornellà de Llobregat, Barcelona, España: El Grillo Libertario.
- Front, E. L. (23 de Mayo de 2001). *Setting Fires With Electric Timers. An Earth Liberation Front Guide*. Recuperado el 31 de mayo de 2017 de media.portland.indymedia.org: <http://media.portland.indymedia.org/media/2003/09/271507.pdf>.
- Gadrey, J., Marcelles, F., & Barragué, B. (2013). *Adiós al crecimiento*. Barcelona: El viejo topo.
- Gage, B. (2009). *The Day Wall Street Exploded: The Story of America in its First Age of Terror*. Nueva York: Oxford University Press.
- Galeano, E. (30 de agosto de 2012). ¿Para qué sirve la Utopía? (Singulars, Entrevistador) Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=GaRpIBj5xho>
- Galeano, E. (2009). *Las venas abiertas de América Latina*. Madrid: Siglo XXI.
- Gallego, F. (2007). *Barcelona, mayo de 1937* (Primera ed.). Barcelona, Catalunya, España: Debate.
- Gandía, S. (3 de mayo de 2017). Un estudio revela que la deficiente gestión hídrica agravó la peor sequía del Serpis. *Levante-emv*, pág. 23.
- García, C., Piotrowski, H., & Rosés, S. (2006). *Barcelona, mayo de 1937*. Barcelona: Alikornio.
- García Olivo, P. (2012). Mundo rural marginal: diferencia amenazada que nos cuestiona (I). (R. Raíces, Ed.) *Raíces*(04), 41-87.
- García Olivo, P. (2013). *Cadáver a la intemperie. Para una crítica radical de las sociedades democráticas occidentales*. Barcelona: Logofobia.
- García Olivo, P. (2013). Mundo rural marginal: diferencia amenazada que nos cuestiona. (II). (R. Raíces, Ed.) *Raíces*(05), 62-67.
- García Olivo, P. (2014). *Dulce Leviatán. Críticos, víctimas y antagonistas del Estado del Bienestar*. Barcelona: Bardo Ediciones.
- García Pla, B., & Sánchez Romo, S. (Dirección). (2017). *Superherois mileuristes* [Película].



- García Rodríguez, J. (2014 - 2015). Huelga de basureros: Apuntes para el reencantamiento de la vida cotidiana. *Salamandra. Intervención surrealista - Imaginación Insurgente -Crítica de la vida cotidiana*(21-22), 231-236.
- García Rodríguez, J. (2014-2015). La lucha de Gamonal: destellos de una vida otra. *Salamandra*(21-22), 107-111.
- García Trujillo, R., & Mudarra Prieto, I. (2008). *Buenas Prácticas en Producción Ecológica. Cultivo de la Vid*. Madrid: Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino.
- G.A.R.I. (1974). *Rapto en París* (Primera ed.). París, París, Francia: Autoedición.
- G.A.R.I. (2001). *Rapto en París*. (Colectivo, Ed.) Bilbao, País Vasco, España: Muturreko Burutazioak.
- Gasca, L. &. (1991). *El discurso del Cómic*. Madrid: Cátedra.
- Gebbie, M. (Junio de 1976). Velma gets it Ndebele. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#7), 29-26.
- Gebbie, M. (1977). *Fresca Zizis*. (R. Turner, Ed.) San Francisco, California, Estados Unidos: Last Gasp.
- Gebbie, M. (28 de Abril de 2013). Melinda Gebbie On Feminism. (M. D. Be, Entrevistador) Youtube. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <https://www.youtube.com/watch?v=jdZ9ILQA4XQ>
- Gelderloos, P. (2011). *La no-violencia es patriarcal*. (M. L. Riots in translation, Trad.) Barcelona: Autoedición de libre difusión.
- Genty, T. (1999). « Art et subversion, deux pôles antagonistes ? De l'impossibilité de la subversion dans l'art au dépassement de l'art par une praxis de la subversion quotidienne. *Art et Subversion, deux pôles antagonistes?* París, Francia. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <https://www.infokiosques.net/spip.php?article11>
- Genty, T. (2004). La critique situationniste ou la praxis du dépassement de l'art. *Mémoire de maîtrise d'Esthétique*, 0-48. (Gallimard, Ed.) París, París, Francia: Zanzara Athée.
- Gilbert, M. T. (Marzo de 1977). Balance. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#8), 23.
- Gisbert, J. A. (2000). *SUCRE & Borja : [exposició] : la canyamel dels ducs : del trapig a la taula, Gandia, Casa de cultura "Marqués de González de Quirós" del 21 de desembre de 2000 al 23 de febrer de 2001* /. Valencia: Conselleria de Cultura i Educació.
- Goldman, E. (1995). *Viviendo Mi Vida Vol I & II*. Madrid: Fundación de Estudios Libertarios Anselmo Lorenzo.
- Gorz, A. (2008). *Crítica de la razón productivista*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Gràcia, A. d. (2015). *Protocol contra agressions sexistes*. [Versión electrónica]. Barcelona: Autoedición de libre distribución. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de [https://bancexpropiatgracia.files.wordpress.com/2015/08/protocol\\_agressions\\_fm15.pdf](https://bancexpropiatgracia.files.wordpress.com/2015/08/protocol_agressions_fm15.pdf)
- Granada. Ayuntamiento. (2009). *Ordenanza de Medidas para fomentar y garantizar la convivencia ciudadana en el espacio público de Granada*, Boletín Oficial Provincial, N°202, Granada, 21 de octubre de 2009. Recuperado el 31 de mayo de 2017 de [http://www.granada.org/ob2.nsf/in/KCYNGVJ/\\$-file/Ordenanza\\_convivencia\\_ciudadana\\_de\\_Granada.pdf](http://www.granada.org/ob2.nsf/in/KCYNGVJ/$-file/Ordenanza_convivencia_ciudadana_de_Granada.pdf)
- Granada, E. (30 de 1 de 2016). El PP quiere rescatar la Ronda Este como prioridad para el Cinturón. *Granada Hoy*, pág. Edición digital. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <http://www.granadahoy.com/articulo/granada/2207551/pp/quiere/rescatar/la/ronda/este/como/prioridad/para/cinturon.html>

## BIBLIOGRAFÍA

---

- Granier, C. (Marzo de 2004). ¿Se puede ser anarquista sin ser feminista? En *Tierra y Libertad*, págs. 0-2. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <http://www.nodo50.org/mujerescreativas/LIBERTAR.htm>
- Greenwood, W. (1981). Overture to Armageddon. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#11), 26-31.
- Greenwood, W., & Di Caprio, G. (Noviembre de 1979). The Asbestos Workers' Revenge! (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#10), 33-37.
- Greg, I., & Abbey, J. (Noviembre de 1979). The Ladies From Luminous. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#10), 38.
- Grimshaw, G. (Abril de 1970). Eco-Trip in Babylon. (R. Turner, Ed.) *Slow Death Funnies*(#1), 3-4.
- Groensteen, T. (Septiembre de 1996). *Chantal Montellier, une artiste militante*. (T. Groensteen, Ed.) Recuperado el 31 de mayo de 2017, de L'an 02: <http://www.editionsdelan2.com/groensteen/spip.php?article18>
- Groensteen, T. (Marzo de 2015). *Actes Sud L'An 02*. (T. Groensteen, Ed.) Recuperado el 13 de febrero de 2017, de Actes Sud L'An 02 web site: <http://www.montellier.org/IMG/pdf/ADB181.pdf>
- Gruen, L., Singer, P., & Hine, D. (1987). *Animal Liberation: A Graphic Guide*. Londres: Camden Press.
- Guillamón, A. (2007). *Barricadas en Barcelona. La CNT de la victoria de julio de 1936 a la necesaria derrota de Mayo de 1937*. Barcelona: Ediciones Espartaco Internacional.
- Haig, D., Harbury, M., Lippincott, C. (Productores), & Mann, R. (Dirección). (1988). *Comic Book Confidential* [Película]. Estados Unidos de América: Strand Releasing (2012) (USA) .
- Harper, C. (11 de febrero de 2016). *Agraphia*. Obtenido de About Cliffors: [www.agraphia.co.uk](http://www.agraphia.co.uk)
- Harvey Smith, J. (1980). La crise d'une économie régionale : la monoculture viticole et la révolte du Midi (1907). *Annales du Midi. Revue de la France Méridionale.*, 92(148), 317-334.
- Hanisch, C. (2006). The personal is political: The women's liberation movement classic with a new explanatory introduction. Nueva York. *Women of the World, Unite*.
- Hansen, D. (Marzo de 1977). Ozean-Oinken. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#8), 20-22.
- Hedges, C., & Sacco, J. (2015). *Días de destrucción, días de revuelta*. Barcelona: Planeta DeAgostini.
- Henshaw, D. (1989). *Animal warfare: The story of the animal liberation front*. London: Fontana.
- Heron, I. (2006). *Riot!: Civil Insurrection from Peterloo to the Present Day*. London: Pluto Press.
- Hidalgo, J. R. (2008). *La crítica antiindustrial y su futuro*. Alicante: Ediciones El Salmón.
- Hidalgo, J. R. (2013). *¿Sólo un dios puede aún salvarnos?* Alicante-Madrid: Ediciones el Salmón.
- Hippolyte, P., & Lissagaray, O. (2004). *La comuna de París*. Tafalla, Navarra, España: Txalaparta.
- Hoffman, A. (2009). *Revolution for the Hell of It: The Book That Earned Abbie Hoffman a Five-Year Prison Term at the Chicago Conspiracy Trial*. Boston, Massachusetts, Estados Unidos: Da Capo Press.
- Hoffman, A. (2016 -originalmente publicado en 1970-). *Roba este libro*. Madrid: Capitán Swing.
- Holmes, R. (Enero de 1974). Raw Meat. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#6), 19-26.
- Huidobro, M., Rodríguez, J. (Escritores), Artigas, X., & Ortega, X. (Dirección). (2014). *Ciutat morta*

- [Película]. España.
- Huidobro, M., Torres, H., & Huidobro, K. (2016). *Ciutat Morta, crónica del caso 4F*. Barcelona: Autoedición.
- Illich, I. (2015). *Energía y equidad*. Madrid: Días & Pons Editores.
- Infame&co, & Virgel, I. (27 de 05 de 2015). "Necesitamos recordar lo frágiles que son los logros del pasado". (C. e. Pikara, Ed.) Recuperado el 31 de mayo de 2017, de Pikaramagazine: <http://www.pikaramagazine.com/2015/05/entrevista-mary-talbot-comic-sufragista/>
- Internacional situacionista : La supresión de la política : Internationale Situationniste n° 7-10 ; más Las tesis de Hamburgo en septiembre de 1961. Volumen 2, textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969)*. (2000). Madrid: Literatura gris.
- Internacional situacionista : textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969). Volumen 1, La realización del arte : Internationale Situationniste n° 1-6*. (2001). Madrid: Literatura gris.
- Internacional situacionista : textos completos en castellano de la revista Internationale Situationniste (1958-1969). Volumen 3, La práctica de la teoría : Internationale Situationniste n° 11-12 : más Tesis sobre la Internacional Situacionista y su tiempo*. (2001). Madrid: Literatura gris.
- Inon!, E. A. (2010). *Luchas contra el desarrollismo en Álava*. Álava: Zapateneo.
- Irene, M. (10 de 10 de 2016). Dos jóvenes mujeres en la vendimia francesa. (J. A. Avaria, Entrevistador)
- Irons, G. (Junio de 1976). Marauders Plundering & Murdering in Ireland. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#7), 12-15.
- Irons, G. (Marzo de 1977). Honour & Glory Whaling. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#8), 3-10.
- Irons, G. (Agosto de 1978). Our friend Mr. Atom. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#9), 1-6.
- Irons, G. (Noviembre de 1979). Case History of Gregor Purpleass Baboon. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#10), 18-21.
- Irons, G. (Noviembre de 1979). Corporate Cancer. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#10), 9-13.
- Irons, G. (Noviembre de 1979). Darnold's Dilema. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#10), 14-17.
- Irons, G. (Noviembre de 1979). Murder Inc. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#10), 3-8.
- Irons, G. (1992). Darnold Duck. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#11), 13-16.
- Irons, G. (1992). Gregor Baboon. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#11), 37-44.
- Irons, G., Abbey, J., Vince, V., Di Caprio, G., & Greenwood, W. (1979). *Slow Death* (Primera ed., Vol. 10). (R. Turner, Ed.) San Francisco, California, Estados Unidos: Last Gasp.
- Irons, G., Mitchell, M. K., Veitch, T., Moore, A., Talbot, B., Sinclair, P., . . . Wood, W. (1992). *Slow Death* (Vol. 11). (R. Turner, Ed.) San Francisco, California, Estados Unidos: Last Gasp.
- Jackson, J. (Diciembre de 1970). The secret. (R. Turner, Ed.) *Slow Death Funnies*(#2), 11-18.
- Jackson, J. (Junio de 1976). Nits Make Lice. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#7), 3-11.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- Jackson, J., Sheridan, D., Osborne, J., & Corben, R. (1970). *Slow Death #2* (Primera ed., Vol. II). (R. Turner, Ed.) San Francisco, California, E.E.U.U.: Last Gasp.
- Jefford, A. (18 de 4 de 2016). Jefford on Monday: Hitting first. *Decanter*. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <http://www.decanter.com/wine-news/jefford-monday-hitting-first-297776/>
- Jezer, M. (1993). *Abbie Hoffman: Amercian Rebel*. New Jersey: Rutgers University Press.
- Keith, S., Hassan, R. A. (Productores), Keith, S. (Escritor), & Keith, S. (Dirección). (2006). *Behind the Mak: The Story of the people who risk everthing to save animals* [Película]. Estados Unidos de América.
- Kettler, S. (23 de Octubre de 2015). *Biography*. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de "Suffragette": The Real Women who inspired the Film: <http://www.biography.com/news/suffragette-movie-history>
- Kimeldorf, H. (1999). *Battling for American Labor: Wobblies, Craft Workers, and the Makin of the Union Movement*. Berkeley, California, Estados Unidos: University of California Press.
- Kinney, J., Mavrides, P., Gebbie, M., Rodriguez, S., Harper, C., Pointac, P., . . . Shelton, G. (2012). *Anarchy Comics: The complete Collection*. San Francisco, California, Estados Unidos: PM Press.
- Kinney, J., Mavrides, P., Pointac, P., Colwell, G., Epistolier & M. Trublin, Room, . . . Lydbrooke, M. (1981). *Anarchy Comics n°3* (Vol. III). (J. Kinney, P. Mavrides, & A. Cornford, Edits.) Berkeley, California, Estados Unidos: Last Gasp.
- Klar, R., & Trueb, B. (1974). *Asterix im Hüttendorf* (4ª ed.). Waldgeist. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <http://www.zvab.com/servlet/BookDetailsPL?bi=16952797523&tab=1&searchurl=hl=on&t-n=asterix%20im%20huettendorf&an=rosa%20klar>
- Koetchlin, H. (2014). *Ideologías y tendencias en la Comuna de París*. Buenos Aires: Utopia Libertaria.
- Kinney, J., Rodríguez, S., Gebbie, M., Shelton, G., Burnham, J. R., Harper, C., . . . Epistolier & Volny. (1978). *Anarchy Comics 1* (Primera ed., Vol. I). (J. Kinney, Ed.) San Francisco, California, Estados Unidos de América: Last Gasp.
- Kreativitat. (12 de Abril de 2003). *Asterix im Hüttendorf*. Recuperado el 31 de mayo de Zum.de: <http://www.zum.de/wettbewerbe/sdg99/Lindert/arbeit/krea4.htm>
- Krisis, G. (2002). *Manifiesto contra el trabajo*. (E. C. Autogestionada, Ed.) Barcelona, Cataluña, España: Virus Editorial.
- Kunstler, J. (2008). *La larga emergencia*. Alicante: Ediciones El Salmón.
- Kuper, P., Pekar, H., Tobocman, S., Robins, T., Rodriguez, S., Jones, S., . . . Alewitz, M. (2005). *Wobblies!: A Graphic History of the Industrial Workers of the World*. (P. Buhle, & N. Schulman, Edits.) Nueva York, Nueva York, Estados Unidos: Verso.
- La Parra López, S. (1992). *Los Borgia y los moriscos : (re pobladores y "terratienientes" en la Huerta de Gandia tras la expulsión de 1608)*. Valencia: Edicions Alfons el Magnànim: Institució Valenciana d'Estudis i Investigació.
- Latouche, S. (1986). *Faut-il refuser le développement?* Paris: Presses Universitaires de France.
- Latouche, S. (2012). *La sociedad de la abundancia frugal. Contrasentidos y controversias del Decrecimiento*. Barcelona: Icaria.
- Latouche, S. (2016). *La megamáquina. Razón tecnocientífica, razón económica y mito del progreso*. Madrid: Días y Pons Editores.

- Latouche, S. (2016). *Les précurseurs de la décroissance, une anthologie*. Neuvy-en-Champagne, Sarthe, Francia: Le Passager Clandestin.
- Lavazza, C. (2010). *Autobiografía de un irreductible*. Barcelona, Catalunya, España: Ediciones Autónomas.
- Lazar, M., & Matard-Bonnucci, M.-A. (2010). *L'Italie des années de plomb*. Paris: Autrement.
- Le Garrec, N., Le Garrec, F. (Productores), Le Garrec, N. (Escritor), & Le Garrec, N. (Dirección). (1980). *Plogoff, des pierres contre des fusils* [Película]. Francia.
- Leibson, B. M., & Isidro, R. (1970). Anarquismo trotskismo maoismo.
- Le Lay, D., & Horellou, A. (2013). *Plogoff* (Primera ed., Vol. I). (G. Delcourt, Ed.) París, París, Francia: Delcourt.
- Lemes, R. (2014). *Liberación animal más allá del veganismo*. Barcelona: Dskntrl.
- Le Roy, M., & Dan, A. (2013). *Thoreau. La vida sublime*. Madrid: Impedimenta.
- Lescure, J., Bonastre, X., Bourdier, C., Delelis, B., Delelis-Robert, A., Lamothe, G., . . . Votte, E. (Productores), Lescure, J. (Escritor), & Lescure, J. (Dirección). (2012). A.L.F. [Película]. Francia.
- Levi, J., & Galvany, A. (2009). *Elogio de la anarquía por dos excéntricos chinos del siglo III*. Logroño: Pepitas de calabaza.
- Lezcano, R. (2016). *Diario de guerra. Barcelona, abril-septiembre de 1937*. Sevilla: Renacimiento.
- Llaces, J. d. (30 de 9 de 2016). El fútbol y la viña. (J. A. Avaria, Entrevistador)
- Llamazares, C. R. (2017). *La defensa de los comunales*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- Libraries, M. S. (1 de Junio de 2010). *Comic Art Collection Home Page*. (R. W. Scott, Editor) Recuperado el 31 de mayo de 2017, de Michigan State University Libraries: <http://comics.lib.msu.edu/rri/arri/asterix.htm>
- Llombo, A. d. (23 de enero de 2017). *L'Associació. Història*. (G. Llin, Ed.) Recuperado el 31 de mayo de 2017, de Avllombo: <http://avllombo.blogspot.com.es/p/lassociacio.html>
- lobas, M. d. (2016). ¡Qué pereza los espacios libertarios! En M. d. lobas, *Foucault para encapuchadas* (págs. 146-149). Buenos Aires, Argentina: Queen Ludd.
- London,, B., Hallgren, G., O'Neill, D., & Flenniken, S. (1971). *Air Pirates Funnies* (Vol. I). San Francisco, California, E.E.U.U.: Hell Comics.
- Loth, B. (2010). *Apprenti. Mémoires d'avant-guerre*. Antony, Hauts-de-Seine, Francia: Libre d'Images & La Boîte à Bulles.
- Lopez Alejandro, M. (2010). *Manual de viticultura, enología y cata*. Córdoba: Almuzara.
- López Cortés, I., Salazar Hernández, D. M., & Salazar García, D. C. (2010). *Vitis-Cultura. La viña, el vino y su cultura*. Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.
- Ludd, L. a. (mayo de 2007). El mito de la automovilidad. *Resquicios*, I(3), 12-16.
- Ludd, L. a. (2009). *Antologías de textos de Los Amigos de Ludd* (Primera ed.). (Colectivo, Ed.) Bilbao, País Vasco, España: Muturreko Burutazioak.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- Ludd, L. A. (2012). *Las ilusiones Renovables. La cuestión de la energía y la dominación social*. (Primera ed.). (Colectivo, Ed.) Bilbao, País Vasco, España: Muturreko Burutazioak.
- ludd, Q. &. (2004). Correspondencia, desde Barcelona, desde Guisando-Madrid. En ETCÉTERA, *ETCÉTERA. Correspondencia de la guerra social. Del 21 al 40*. (págs. 525-526). Barcelona: Alikornio ediciones & Etcétera.
- Lxs Locxs de la línea, c. (2008). Ensuciar el trabajo para limpiar la vida. *Salamandra*(17/18), 198-199.
- Lytton, C. (1914). *Prisons and Prisoners: Some Personal Experiences*. Londres: Broadview Press.
- Malric, P. (4 de 8 de 2016). Sabotage des cuves Biron à Sète: l'oeuvre d'une dizaine de membres du Crav. *Midi Libre*. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <http://www.midilibre.fr/2016/08/04/le-crav-revendique-le-sabotage-des-cuves-biron,1375677.php#article-comments>
- Mandosio, J.-M. (2000). *Après l'effondrement -Notes sur l'utopie néotechnologique*. Saint-Front-sur-Nizonne, Aquitania, Francia: L'Encyclopédie des Nuissances.
- Mann, K. (2009). *From Dusk 'til Dawn: An Insider's view of the growth of the Animal Liberation Movement*. Houston, Texas, Estados Unidos de América: Warcy Communications.
- Manuel, F. E., Robins, K., & Webster, F. (2002). *Máquina maldita*. Barcelona: Alikornio ediciones.
- Marco Di Maggio. (1 de mayo de 2010) Critique du capitalisme et théories de la décroissance en Italie : *Miseria dello sviluppo* (Misère du développement) de Piero Bevilacqua, *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique* [En línea], 111. Recuperado el 31 de mayo de 2017 de <http://chrhc.revues.org/2088>
- Marieta, A. d. (18 de 10 de 2016). Las experiencias de juventud en la vendimia francesa. (J. A. Avaria, Entrevistador)
- Mariou, J. M. (Productor), & Mourthé, C. (Dirección). (1977). *Claude Marti* [Película]. Francia.
- Marlow, J. (1969). *The Peterloo Massacre*. Londres: Rapp & Whiting.
- Marlow, J. (2001). *Votes for Women: The Virago Book of Suffragettes*. Londres: Virago.
- Martell, V. (2015). *Antropología de la Revolta*. Alcoi, Comunidad Valenciana, España: Canya de la Muntanya.
- Martí, C. (1971). *Lengadòc roge* [Grabado por C. Martí]. Béziers, Hérault, Francia.
- Martínez, L. P. (1999). Feudalisme, capital mercantil i desenvolupament agrari a la València del segle XV : el plet de la canyamel. (E. Climent, Ed.) *Afers : fulls de recerca i pensament*, 14(32), 123-149.
- Martínez Portugal, T. (Septiembre de 2015). La violencia sexista en colectividades sociales y políticas de izquierdas: casos y procesos de resiliencia de mujeres activistas. *Master en Estudios Feministas y de Género. Universidad del País Vasco*, 0-102. Leioa, Bizkaia, España: Universidad del País Vasco. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <http://ehu.academia.edu/TaniaMartinez>
- Mateo Regueiro, E., Cid, R., Utopía Contagiosa, C., Corrons, Á., Diez, Á., Domínguez, M., . . . de Nieves, A. (2015). *Hasta luego, Pablo. Once ensayos críticos sobre Podemos*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- Mavrides, P., Kinney, J., Werner, B., Zorca, S., Diggs, R., Robins, H., . . . Gebbie, M. (1987). *Anarchy Comics #4* (Primera ed., Vol. IV). (P. Mavrides, & J. Kinney, Edits.) Berkeley, California, Estados Unidos: Last Gasp.
- Mazur, D., & Danner, A. (2014). *Cómics. Una historia global, desde 1968 hasta hoy*. (Primera ed.). (A. Diaz

- Pérez, Trad.) Barcelona, Catalunya, España: Art Blume, S.L.
- McCarthy, E. (Agosto de 1978). Lights Out! (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#9), 19-23.
- Mckay, I. (2008). Appendix- The Symbols of Anarchy. En I. Mckay, & R. Kanaan (Ed.), *An Anarchist FAQ*. Edinburgh, Escocia, Reino Unido: AK Press. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <http://anarchism.pageabode.com/afaq/append2.html>
- Meco Murillo, R., Lacasta Dutoit, C., & Moreno Valencia, M. M. (2011). *Agricultura ecológica en secano. Soluciones sostenibles en ambientes mediterráneos*. Madrid: Ministerio de Medio Ambiente y Medio Rural y Marino. Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha. Sociedad Española de Agricultura Ecológica. Ediciones Mundi-Prensa.
- Mercer, C. (2 de 8 de 2016). French streets run red as CRAV wine terrorists strike again. *Decanter*. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <http://www.decanter.com/wine-news/crav-wine-terrorists-strike-sete-323651/>
- Mendes, W. (1970). Make Money. Sell American Seeds! (R. Turner, Ed.) *Slow Death Funnies*(#1), 2.
- Meltzer, A. (1975). *Los orígenes del movimiento anarquista en China*. Simian-Press.
- Melvyn, D. (2000). *We Shall Be All: A History of the Industrial Workers of the Eorld*. Illinois: University of Illinois Press.
- Metzger, G. (Enero de 1974). The Long Sleep. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#6), 11-18.
- Michel, G. (Noviembre de 2013). ZAD, Notre Dame des Landes ¿Por qué los zadistas despiertan tanta simpatía? ¿Qué pasa ahora en la ZAD? (Argelaga, Ed.) *Argelaga*(3), 11-17.
- Michel, L. (1886). *Mémoire de Louise Michel écrits par elle-même* (Edición on-line de libre distribución ed.). Paris: F. Roy. Recuperado el 31 de mayo de 2017 de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k83088k>
- Miradas, C. (Productor), & Gayá, J. (Dirección). (2004). *Guatemala: La tierra arrasada* [Película]. Guatemala.
- Mitchell, D. (1977). *Queen Christabel*. Londres: Macdonald and Jane's Publishers Ltd.
- Mitchell, H. (1977). *The Hard Way Up: The Autobiography of Hannah Mitchell, Suffragette and Rebel*. Londres: Virago.
- Mitchell, M. K., Irons, G., Veitch, T., Bryan, T., Moore, A., Sinclair, P., . . . Greenwood, W. (1992). *Slow Death #11* (Primera ed., Vol. XI). (R. Turner, Ed.) San Francisco, California, E.E.U.U.: Last Gasp.
- Mondejar, C. B., & Bengoa, C. C. (1994). Introducción: las mujeres y el trabajo: aproximaciones históricas, sociológicas y económicas. In *Las mujeres y el trabajo: rupturas conceptuales* (pp. 15-110). Icaria.
- Montellier, C. (1977). *1996* (Vol. 1 Año I). Madrid: Editorial New Comic, S.A.
- Montellier, C. (1979). *Andy Gang* (Vol. 1). París: Les Humanoïdes Associés.
- Montellier, C. (1979). *Blues* (Primera ed., Vol. I). (R. Kesselring, Ed.) París, París, Francia: Kesselring.
- Montellier, C. (1980). *Andy Gang et le tueur de la Marne*. París: Les Humoïdes Associés.
- Montellier, C. (1980). *Shelter*. París: Les Humaoïdes Associés.
- Montellier, C. (1981). *Joyeux Noël pour Andy Gang*. París: Les Humanoïdes Associés.
- Montellier, C. (1982). *Lectures*. París: Les Humoïdes Associés.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- Montellier, C. (1983). *Wonder City*. París: Les Humoïdes Associés.
- Montellier, C. (1984). *L'Esclavage c'est la Liberté* (Primera ed., Vol. I). (J.-P. Dionnet, Ed.) París, París, Francia: Les Humanoïdes Associés.
- Montellier, C. (1984). *Odile et les crocodiles* (Primera ed., Vol. I). (J.-P. Dionnet, Moebius, & P. Druillet, Edits.) París, París, Francia: Les Humanoïdes Associés.
- Montellier, C. (1985). *Rupture*. París: Les Humanoïdes Associés.
- Montellier, C. (1987). *Un Deuil blanc* (Primera ed., Vol. I). (É. Robial, Ed.) París, París, Francia: Futuropolis.
- Montellier, C. (1990). *La fosse aux serpents* (Vol. I). Tournai, Hainaut, Bélgica: Casterman.
- Montellier, C. (1992). *Faux sanglant* (Primera ed., Vol. II). (G. Dargaud, Ed.) París, París, Francia: Dargaud.
- Montellier, C. (1995). *Voyages au bout de la crise*. París: Dargaud.
- Montellier, C. (1998). *Paris sur sang. Mystère au Père Lachaise*. París: Dargaud.
- Montellier, C. (2001). *Sous pression: Dessin de presse au féminin très singulier 1971-2001*. París: Pop'Com Graphéin.
- Montellier, C. (2005). *Les damnés de Nanterre*. París: Denoël Graphic.
- Montellier, C. (2006). *Sorcières, mes soeurs*. Saint-Avertin, Indre y Loira, Francia: La boîte à bulles.
- Montellier, C. (2006). *Tchérnobył, mon amour* (Primera ed., Vol. I). (H. Nyssen, Ed.) Arles, Bouches-du-Rhône, Francia: Actes Sud.
- Montellier, C. (2011). *Marie Curie. La Fée du radium*. (Primera ed., Vol. I). (R. Montagne, Ed.) Marcinelle, Charleroi, Bélgica: Dupuis - Média participations.
- Montellier, C. (2015). *La Reconstitution* (Primera ed., Vol. I). (T. Groensteen, Ed.) Mouthiers-sur-Boëme, Poitou-Charente, Francia: Actes Sud- L'An 02.
- Montellier, C. (1 de Abril de 2015). *Respuesta a la carta del 1 de abril de 2015*. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de Montellier.: <http://www.montellier.org/spip.php?article296>
- Montellier, C., & Charras, P. (1982). *Le sang de la Commune* (Primera ed., Vol. I). (É. Robial, Ed.) París, París, Francia: Futuropolis.
- Montellier, C., & Delobel, A. (1981). *Les rêves du fou* (Primera ed., Vol. I). (É. Robial, Ed.) París, París, Francia: Futuropolis.
- Montellier, C., & Huynh, R. (19 de Agosto de 2011). *Marie Curie, la fée du radim*. Recuperado el 31 de mayo de 2017 de Montellier.org: <http://www.montellier.org/spip.php?article205>
- Montllor, O. (1968). *Cançó de llaurador* [Grabado por O. Montllor]. [LP]. Barcelona, Catalunya, España: Discophon EP.
- Montpellier, A. F.-P. (6 de 8 de 2016). *Importation de vins espagnols: il y a "urgence à agir"*. *La Presse*. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <http://www.lapresse.ca/vins/actualites/201608/05/01-5007692-importation-de-vins-espagnols-il-y-a-urgence-a-agir.php>
- Montseny, F. (2007). *La comuna de París i la Revolució Espanyola*. Valencia: L'Eixam edicions. Col.lecció Roja i Negra.
- Moore, A., & Gibbons, D. (2014). *Watchmen* (Cuarta ed.). Barcelona: ECC Ediciones.



- Moore, A., & Talbot, B. (1992). Cold snap. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#12), 5-8.
- Morant, J. B., & Peiró Llopis, S. (1900). *Ayuntamiento de Potrís año 1900. Padrón general de habitantes firmado para dicho año*. Gobierno de España, Ayuntamiento de Potrís. Potrís: Ayuntamiento de Potrís.
- Moreno Díez, A. I. (2003). *Manual de supervivencia para “veganos” novatos: por un mundo lleno de amor*. Madrid: Mandala Ediciones.
- Moreno Patiño, M. A. (2009). Recuerdos y reflexiones sobre los GARI. En J. p. anticapitalista, B. Beltza Banaketak, R. el sistema, D. MALdeCAP, D. Soroll, Asamblea de estudiantes libertario, & Editorial Klinamen (Edits.), *Por la Memoira Anticapitalista. Reflexiones sobre la autonomía*. (Segunda ed., Vol. I, págs. 293-356). Valencia, Comunitat Valenciana, España: Editorial Klinamen et al.
- Morley, A., & Stanley, L. (1988). *The Life and Death of Emily Wilding Davison*. Londres: The Women's Press.
- Morozov, E. (2015). *La locura del solucionismo tecnológico*. Madrid: Katz Editores.
- Moulier-Boutang, Y. (2006). *De la esclavitud al trabajo asalariado* (Vol. 45). Ediciones Akal.
- Muñoz, J. (26 de junio de 2009). Damiselas dinamita y antiheroínas feministas. (C. e. Diagonal Ed.) *Diagonal*(105), pág. 48. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/damiselas-dinamita-y-antiheroinas-feministas.html>
- Nadeau, M. (1948). *Historia del Surrealismo*. (S. Rueda, Ed., & R. Navarro, Trad.) Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.
- Nacho, V. e. (10 de 10 de 2016). íbamos porque en la naranja no había faena. (J. A. Avaria, Entrevistador)
- Naredo, J. M. (2014). *La abstención como protesta*. Madrid: Díaz & Pons Editores.
- Navarro, J. V., & Serra, B. R. (2005). *La filosofía política de André Gorz: las sociedades avanzadas y la crisis del productivismo*. Universitat de les Illes Balears, Departament de Filosofia.
- Newcentrist. (28 de 8 de 2007). *Languedoc-Roussillon, France: CRAV, Direct Action in the Vineyards*. Recuperado el 31 de mayo de 2017 de Newcentrist: <https://newcentrist.wordpress.com/2007/08/28/languedoc-roussillon-france-crav-direct-action-in-the-vineyards/>
- Newkirk, I. (2000). *Free the animals: The amazing true story of the Animal Liberation Front*. Lantern Books
- Noble, D. F. (2000). *Una vision diferente del progreso*. Barcelona, Cataluña, España: Alikornio Ediciones.
- Noble, D. F. (2001). *La locura de la automatización*. Barcelona: Alikornio Ediciones.
- Nuisances, E. d. (Février de 1985). Histoire de dix ans. Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'aliénation sociale. *Encyclopédie des Nuisances*(2), 4-27.
- Nuisances, E. d. (2003). *Contra el Despotismo de la Velocidad*. (M. Amorós, Trad.) Barcelona, Catalunya, España: Virus Editorial.
- O'Neill, D., London, B., Richards, T., Hollgren, G., & Flenniken, S. (1971). *Air Pirates Funnies* (Primera ed., Vol. I). (Auto-edición, Ed.) San Francisco, California, Estados Unidos de América: Hell Comics.
- Oblomoff, G. (2014). *Un futuro sin porvenir. Por qué no hay que salvar la investigación científica*. (J. R. Hidalgo, Trad.) Alicante: Ediciones El Salmón.
- opositoras/es, A. (Junio de 2013). Pobles vius, pobles combatius! Retazos de un año de lucha contra la Alta Tensión. (Argelaga, Ed.) *Argelaga*(2), 20-26.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- opositores/as, A. (Noviembre de 2013). Pobles vius, pobles combatius! Retazos de un año de lucha contra la Alta Tensión. (Segunda Parte). (Argelaga, Ed.) *Argelaga*(3), 18-23.
- Osborne, J. (1970). Children of the future? (R. Turnet, Ed.) *Slow Death Funnies*(#1), 8.
- Osborne, J. (Diciembre de 1970). Routine. (R. Turner, Ed.) *Slow Death Funnies*(#2), 19-24.
- Owen, A., Ward, F., Stebbing, A., Bower, N., Farrell, H., Garnett, R., . . . Schamus, J. (Productores), Morgan, A. (Escritor), & Gavron, S. (Dirección). (2015). *Suffragette* [Película]. Gran Bretaña.
- Owens, R. C. (1984). *Smashing Times: A History of the Irish Women's Suffrage Movement 1889-1922*. Dublín: Anvil Press.
- Page, J. (1974). Ba Jin: escritor anarquista. *Estudios Orientales*, 9(1/2 (24/25)), 217-242.
- Panfletos y escritos de la Internacional Situacionista*. (1976). Madrid: Fundamentos.
- Pariante, Á. (2014). *Repertorio de ideas del surrealismo (1919-1970)*. Logroño: Pepitas de Calabaza.
- parra, J. d. (18 de 10 de 2016). ¿Eso para qué quieres saberlo? (J. A. Avaria, Entrevistador)
- Paz, A. (2000). *Al pie del muro (1942-1954)*. Barcelona, Catalunya, España: Editorial Tot.
- Paz, A. (2004). *Durruti en la Revolución Española*. Madrid: La esfera de los libros.
- Pech, R., Maurin, J., & Agulhon, M. (2007). *1907 Les mutins de la République: La révolte du Midi viticole*. Toulouse: Privat.
- Peirats, J. (2011). *Emma Goldman, anarquista de ambos mundos*. Madrid: La linterna Sorda Ediciones.
- Pellegrini, A. (1961). *Antología de la poesía Surrealista de lengua francesa*. Buenos Aires: Compañía Fabril Editora S.A.
- Pellicer, J. (2004). *Recerques Etnobotàniques al Territori Diànic o Comarques Centrals Valencianes. Tesi Doctoral*. Valencia: Universitat de València. Facultat de Medicina i Odontologia. Departament d'Història de la Ciència i Documentació.
- Pember Reeves, M. (1979). *Round About a Pound a Week*. Londres: 1979.
- Péret, B. (1996). *Le Déshonneur des poètes. Suivi de la Parole est à Péret*. Paris: Éditions Mille et Une Nuits-Texte Intégral.
- Pérez Collado, A. (2014). *Votar o decidir. Guía rápida para electores remisos*. Valencia: L'Eixam edicions.
- Pérez, C. (2009). *69 razones para no trabajar demasiado*. Barcelona: El Viejo Topo.
- Pérez, M. (5 de mayo de 2017). Potrías: La tímida voz de un pequeño pueblo advirtiendo la desaparición del patrimonio hidráulico de la Safor. *7 y medio*, pág. 5.
- Pethick-Lawrence, E. (1938). *My part in a Changing World*. Londres: Gollancz.
- Pethick-Lawrence, F. (1943). *Fate Has Been Kind*. Londres: Hutchinson.
- Petri, E. (Escritor), & Petri, E. (Dirección). (1971). *La clase obrera va al paraíso* [Película]. Italia.
- Pickering, L. J., & Huemer, A. (2007). *Earth Liberation Front 1997-2002*. Binghamton, Nueva York, Estados Unidos de América: Arisa Media Group.
- Pino Torres, C. A. (2013). *Manual de vitivinicultura orgánica*. Curicó, Maule, Chile: AG Orgánicos del

- Centro Sur y Agroecología Ltda.
- Pistols, S. (s.f.). *No future. Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*. Virgin Records, London.
- Pons Moncho, F. (1979). *Trapig: La producción de azúcar en la Safor: (siglos XIV-XVIII)*. Gandía: Instituto Duque Real Alonso el Viejo.
- Pouilly, S. (2007). Les luttes viticoles dans les P.-O. de 1936 aux années 70 vues par le Travailleur Catalan. *Le Travailleur Catalan*, 12-16.
- PRECARIAS, A. L. D. (2003). A la deriva, por los circuitos de la precariedad femenina,[VHS]. *Madrid: Eskalera karakola*.
- Preciado, B. (2002). Manifiesto contra-sexual: prácticas subversivas de identidad sexual. *Madrid: Pensamiento Opera Prima*.
- Pugh, M. (2008). *The Pankhursts: The History of One Radical Family*. Londres: Vintage.
- QK, M. R. (2013). El MIL, los GARI y la lucha revolucionaria en los 60 y 70 [Grabado por J.-M. Rouillan]. Oviedo, Asturias, España. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <https://archive.org/details/25sep13AnabasisRouillan>
- Quintana, F. (2002). *Asalto a la fábrica. Luchas autónomas y reestructuración capitalista. 1960-1990*. Barcelona: Alikornio Ediciones.
- Raeburn, A. (1973). *The Militant Suffragettes*. Londres: Michael Joseph.
- Ramírez, A. (21 de mayo de 2003). *Diario de Nueva York*. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de Tebeosfera: <https://www.tebeosfera.com/1/Obra/Tebeo/Inreves/DiariodeNuevaYork.htm>
- Ratgeb. (1974). *De la grève sauvage à l'autogestion généralisée*. París: Autoeditado.
- Raub, G., & Druck, U. (1981). *Asterix & Obelix Gegen rechts* (Primera ed.). Ciudad Desconocida: Editorial Desconocida.
- Raub, U., & Druck, G. (1980). *Asterix und das Atomkraftwerk*. Ciudad Desconocida: Editorial Desconocida.
- Raynal, G. (2012). *Quand le vin est tiré...* Pollestres, Pirineos Orientales, Francia: TDO.
- Read, D. (1958). *Peterloo: the "massacre" and its background*. Manchester: Manchester University Press.
- Reid, R. (1989). *The Peterloo Massacre*. Londres, Londres, Reino Unido: William Heineman Ltd.
- Reme. (17 de 10 de 2016). Muy bien, muy bien, muy buen recuerdo. (J. A. Avaria, Entrevistador)
- R.D. (31 de Enero de 2016). La arquitectura de piedra en seco del interior será BIC. *El Periódico Mediterráneo*, pág. Edición online. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de [http://www.elperiodicomediterraneo.com/noticias/comarcas/arquitectura-piedra-seco-interior-sera-bic\\_974107.html](http://www.elperiodicomediterraneo.com/noticias/comarcas/arquitectura-piedra-seco-interior-sera-bic_974107.html)
- Riesel, R. (2003). *Los progresos de la domesticación* (Primera ed.). (Colectivo, Ed., J. Rodríguez Hidalgo, & R. Fernández Suárez, Trads.) Bilbao, País Vasco, España: Muturreko Burutazioak.
- Robial, É., Montellier, C., & Charras, P. (1983). *La Toilette*. París: Futurópolis.
- Rodríguez Farré, E., & López Arnal, S. (2011). *¿Nucleares? No gracias*. Publicado en la red: Auto-editado.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- Rodríguez, G. (14 de Julio de 2008). "No debemos limitar JAMÁS nuestra lucha a las cuestiones legales" Entrevista sobre la Cruz Negra Anarquista Latinoamerica. (R. Montes de Oca, Entrevistador) Recuperado el 31 de mayo de 2017, de Sitio Web Alasbarricadas: <http://www.alasbarricadas.org/noticias/?q=node/8117>
- Román, D., & Vilaplana, E. (2002). *La dieta ética: ética y dietética del veganismo*. Alicante, Comunidad Valenciana, España: Román Molto, David. Autoeditor.
- Romero, C. (2 de Julio de 2015). Ruta de la Calç, Fontanars dels Alforins. (L. d. Falcò, Entrevistador) Recuperado el 15 de mayo de 2017, de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=ztXRRW821vA>
- Romero, C., & Garrido, P. (2015). *Les herbes mengívoles*. Ontinyent, Comunidad Valenciana, España: Associació de Veïns el Llombo.
- Romo, R. L. (2011). ¿Democracia desde abajo? Violencia y no violencia en la controversia sobre la central nuclear de Lemóniz (Euskadi, 1976-1982). *Historia, Trabajo y Sociedad*(2), 91-117.
- Rosen, A. (1974). *Rise Up Women! The Militant Campaign of the Women's Social and Political Union 1903-1914*. Londres: Routledge & Kegan Paul.
- Rouillan, J.-M. (2011). *De memoria (II). El duelo de la inocencia: un día de septiembre de 1973 en Barcelona*. Barcelona: Virus Editorial.
- Rtve/EFE. (22 de 12 de 2011). "El Proceso' de Franz Kafka, llega al mundo del cómic. Recuperado el 13 de mayo de 2017, de Rtve.es: <http://www.rtve.es/rtve/20111222/proceso-franz-kafka-llega-mundo-del-comic/484157.shtml>
- Rubin, J. (1976). *Growing (Up) At Thirty Seven*. Nueva York: M. Evans and Company.
- Russell, P. (Septiembre de 1917). To Frank Little (Lynched at Butt, Montana, August 1, 1917). *International Socialist Review*, XVIII(3), 133.
- Sabadell, M. P. (2015). *Protocol per a la Prevenció i Abordatge de les Violències Masclistes als Moviments Socials*. Sabadell: Autoedición de libre distribución.
- Sabaté, J. (2005). *Nutrición vegetariana*. Madrid: Safeliz.
- Sagnes, J. (2007). La Révolte de 1907 dans la chanson d'hier et d'aujourd'hui. *Lenga e país d'Oc*(46), 11-23.
- Sagnes, J., & Séguéla, J.-C. (2007). *1907, La révolte du Midi: De A à Z*. Béziers, Hérault, Francia : Éditions Aldacom.
- Sampson, S. (Marzo de 1977). The stink goes on. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#8), 28.
- Samuel, H. (25 de 5 de 2007). Sarkozy is warned by "wine terrorists". *The Telegraph*. Recuperado el 13 de 1 de 2017, de <http://www.telegraph.co.uk/news/worldnews/1552632/Sarkozy-is-warned-by-wine-terrorists.html>
- Santi. (12 de diciembre de 1996). Desde Badalona. Pequeña reflexión sobre una pequeña anécdota. (E. y. Alikornio, Ed.) *Etcétera. Correspondencia de la guerra social. Del 21 al 40.*, II(28), 233-234.
- Sanz, R. (2013). *El Sindicalismo y la política. Los "Solidarios" y "Nosotros"*. Barcelona: Copia i Difon. Recuperado el 31 de mayo de 2017 de [https://anarkobiblioteca2.files.wordpress.com/2016/08/el\\_sindicaismo\\_y\\_la\\_polc3adtica\\_-\\_ricardo\\_sanz.pdf](https://anarkobiblioteca2.files.wordpress.com/2016/08/el_sindicaismo_y_la_polc3adtica_-_ricardo_sanz.pdf).
- Seaton, H. (5 de 4 de 2016). French winemakers hijack Spanish wine tankers on motorway. *Decanter*, pág. Online. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <http://www.decanter.com/wine-news/french->

- growers-hijack-spanish-wine-tankers-on-motorway-297134/
- Seidman, M. (1989). Hacia una historia de la aversión de los obreros al trabajo: Barcelona 1936-38. En Etcétera, *ETCÉTERA. Correspondencia de la guerra social. Del 1 al 20*. (págs. 407-409). Barcelona: Alikornio & Etcétera.
- Semprun, J. (2006). *Diálogos sobre la culminación de los tiempos modernos* (Primera ed.). (Colectivo, Ed.) Bilbao, País Vasco, España: Muturreko Burutazioak.
- Semprún, J. (08 de Septiembre de 2008). *El fantasma de la teoría. Notas sobre el Manifiesto contra el Trabajo*. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de Nodo50. Contrainformación en la Red: [http://info.nodo50.org/IMG/article\\_PDF/El-fantasma-de-la-teoria-Notas.pdf](http://info.nodo50.org/IMG/article_PDF/El-fantasma-de-la-teoria-Notas.pdf)
- Shantz, J. (2005, October). One Person's Garbage... Another Person's Treasure: Dumpster Diving, Freeganism and Anarchy. In *Verb* (Vol. 3, No. 1, pp. 9-19).
- Sheridan, D. (Abril de 1970). The Burgie Patrol. *Slow Death Funnies*(#1), 5-6.
- Sheridan, D. (Diciembre de 1970). The sex evulsors of tecnicus. (R. Turner, Ed.) *Slow Death Funnies*(#1), 3-10.
- Sheridan, D., Osborne, J., Evans, J., Shelton, G., Irons, G., Grimshaw, G., . . . Cobb, R. (1970). *Slow Death Funnies* (Primera ed., Vol. I). (R. Turner, Ed.) San Francisco, California, E.E.U.U.: Last Gasp.
- Sinclair, P. (1992). Conservation, our best new energy resource,. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#11), 9-12.
- Singer, P. (2009). *Animal Liberation*. New York, Estados Unidos de América: Harper Perennial Modern Classic.
- Situacionistas, V. A. (1973). *Textos situacionistas - Crítica de la vida cotidiana* (Primera ed.). (E. Subirats, Trad.) Barcelona, Cataluña, España: Cuadernos Anagrama.
- Sobre la miseria en el medio estudiantil: Opúsculo situacionista*. (1977). (A. M. Castells., Trad.) Barcelona: Anagrama.
- Solá, M., & Friedman, S. L. (Eds.). (2013). *Transfeminismos: Epistememes, fricciones y flujos*. Txalaparta.
- Stiles, S., Rodriguez, S., Gebbie, M., Harper, C., Epistolier & Trublin, Pontiac, P., . . . Mavrides, P. (1979). *Anarchy comics n°2* (Vol. II). (J. Kinney, Ed.) Berkeley, California, Estados Unidos: Last Gasp.
- Stout, W. (Marzo de 1977). Animals your children will never see. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#8), 18-19.
- Stout, W., Jackson, J., Irons, G., DiCaprio, B., Edgar, J., Wray, W. Y., . . . Gebbie, M. (1976). *Slow Death #7* (Primera ed., Vol. VII). (R. Turner, Ed.) San Francisco, California, E.E.U.U.: Last Gasp Eco Funnies.
- Styles, O. (18 de 5 de 2007). Deaths not ruled out in CRAV ultimatum to Sarkozy. *Decanter*. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <http://www.decanter.com/wine-news/deaths-not-ruled-out-in-crav-ultimatum-to-sarkozy-89737/>
- Taibo, C. (2010). *Decrecimientos. Sobre lo que hay que cambiar en la vida cotidiana*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Taibo, C. (2011). *En defensa del decrecimiento*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Taibo, C. (2014). *¿Por qué el decrecimiento? Un ensayo sobre la antesala del colapso*. Barcelona: Los libros del linco.
- Taibo, C. (2017). *Anarquismo y revolución en Rusia 1917-1921*. Madrid: Los Libros de la Catarata.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- Taibo, C., & Molina, P. (2011). *El decrecimiento explicado con sencillez*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Tajuelo, T. (1977). *El Movimiento Ibérico de Liberación, Salvador Puig Antich y los grupos de Acción Revolucionaria Internacionalista: teoría y práctica, 1969-1976* (Primera ed., Vol. I). (M. Brull, X. Serra, E. Aleixandre Baeza, & L. Villareyes, Edits.) París: Ruedo Ibérico.
- Talbot, M. M., Charlesworth, K., & Talbot, B. (2015). *Sally Heathcote, Sufragista* (Primera ed.). (J. p. Cape, Ed., & L. Diaz, Trad.) Barcelona, Catalunya, España: La Cúpula.
- Talbot, B. (2009). *Grandville*. Bilbao: Astiberri.
- Tardi, J., & Vautrin. (2011). *El grito del pueblo*. Barcelona, Catalunya, España: Norma Editorial.
- Terra, C. y. (2014). *Cuina de la terra*. Beniarjó, Comunidad Valenciana, España: Centre de Desenvolupament Rural.
- Thompson, E. (1995). *La formación de la clase obrera inglesa*. Madrid: Crítica.
- Thoreau, H. D. (2013). *Walden*. Madrid: Errata Naturae.
- Tillier, B. (2004). *La Commune de Paris. Révolution sans images? Politique et représentations dans la France Républicaine (1871-1914)* (Primera ed., Vol. I). (P. Beaune, Ed.) Seyssel, Haute-Savoie, Francia : Champ Vallon.
- Toharia, M. (2014). *La sociedad del desperdicio. Crecimiento y exceso en la era de la globalización*. Madrid: Díaz & Pons Editores.
- Toni, M., & Arias, O. (2015). *Cocina vegana del mundo*. Tafalla, Navarra, España: Txalaparta.
- Torns, T. (2008). El trabajo y el cuidado: cuestiones teórico-metodológicas desde la perspectiva de género. *Empiria: Revista de metodología de ciencias sociales*, (15), 53-73.
- Troupe, C. M. (2016). *Defender la ZAD*. Barcelona: Descontrol.
- Turner, R., Corben, R., Sheridan, D., Metzger, G., Irons, G., Veitch, T., . . . AF & Army GIs of the First Air Cavalry. (1972). *Slow Death* (Vol. 4). (R. Turner, Ed.) San Francisco, California, Estados Unidos: Last Gasp.
- Turner, R., Corben, R., Sheridan, D., Osborne, J., Jackson, J., Welz, L., . . . Rodríguez, S. (1971). *Slow Death* (Vol. 3). (R. Turner, Ed.) San Francisco, California, Estados Unidos: Last Gasp.
- Turner, R., Holmes, R., Dallas, C., Metzger, G., & Jackson, J. (1974). *Slow Death* (Vol. 6). (R. Turner, Ed.) San Francisco, California, Estados Unidos: Last Gasp.
- Turner, R., Holmes, R., Sheridan, D., Veitch, T., Irons, G., Dallas, C., . . . Jackson, J. (1973). *Slow Death* (Vol. 5). (R. Turner, Ed.) San Francisco, California, Estados Unidos: Last Gasp.
- Turner, R., Irons, G., Irons, M., Costello, E., Kangaroo, Ellefson, D., . . . Boxell, T. (1978). *Slow Death* (Vol. 9). (R. Turner, Ed.) San Francisco, California, Estados Unidos: Last Gasp.
- Turner, R. (21 de Abril de 2015). I am Ron Turner, founder of Last Gasp. I have been publishing books and comics for 45 years. AMA! Recuperado el 31 de mayo de 2017 de Reddit: [https://www.reddit.com/r/IAMA/comments/33dwwg1/i\\_am\\_ron\\_turner\\_founder\\_of\\_last\\_gasp\\_i\\_have\\_been/](https://www.reddit.com/r/IAMA/comments/33dwwg1/i_am_ron_turner_founder_of_last_gasp_i_have_been/)
- Turner, R., Dallas, H. R., Charles, Metzger, G., & Jackson, J. (1974). *Slow Death #6* (Primera ed., Vol. VI). (R. Turner, Ed.) San Francisco, California, E.E.U.U.: Last Gasp.
- Valencia, E. (24 de marzo de 2017). *La Comunitat Valenciana encabezó en 2016 el abandono de tierras de cul-*

- tivo en España*. Recuperado el 31 de mayo de 2017 de Lasprovincias.es: <http://www.lasprovincias.es/economia/agricultura/201703/24/comunitat-valenciana-encabezo-2016-20170324140650.html>
- Varda, A. (Productor), Varda, A. (Escritor), & Varda, A. (Dirección). (2000). *Les Glaneurs et la glaneuse* [Película]. Francia: A-Film Distribution; Filmmuseum Distributie; Zazie Films; A-Film Home Entertainment; Ciné Tamaris; Madman Entertainment; Zeitgeist Films.
- Vasallo, B., & Pujol, J. (2013). De violencias, apropiaciones y escarnios: por una ética del cuidado ante la infiltración en colectivos. (I. Abad, S. A, E. L. Arias Dominguez, M. Castejón Leorza, M. Á. Fernández, & L. Martínez Odriozola, Edits.) [Versión electrónica]. *Pikara Magazine*, 0-3. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de: <http://www.pikaramagazine.com/2013/09/de-violencias-apropiaciones-y-escarnios-por-una-etica-del-cuidado-ante-la-infiltracion-en-colectivos/>
- Viénet, R. (Dirección). (1973). *La Dialectique peut-elle casser des briques?* [Película].
- Viénet, R., Debord, G., Khayati, M., Riesel, R., & Vaneigem, R. (1968). *Enragés et situationnistes dans le mouvement des occupations*. (G. Gallimard, Ed.) París, París, Francia: Éditions Gallimard.
- Vince, V. (Noviembre de 1979). The Ranchband Legacy. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#10), 39-46.
- Valencia, U. d. (20 de noviembre de 2015). *Cómic y Compromiso Social*. Disponible en [comicycompromiso](https://comicycompromiso.wordpress.com/): <https://comicycompromiso.wordpress.com/>
- Vallès, J. (2007). *El Insurrecto*. Madrid: ACVF Editorial.
- Vázquez Blanco, A. (1988). La terrisseria d'Àngel Domínguez. *Llibret de Festes de Potries*, 3-8.
- Vázquez Blanco, A. (2010). *Potries, un poble terrisser* (Primera ed.). (A. d. Potries, Ed.) Potries, Valencia, España.
- Vázquez Blanco, A. (2011). La ruta del agua a su paso por Potries. (A. d. Potries, Ed.) Potries, Valencia, España.
- Vázquez Blanco, A. (2012). Potries Guía turística. 16-17. (A. d. Potries, Ed.) Potries, Valencia, España.
- Vicentica. (3 de 10 de 2016). Yo siempre me iba a cortar hierbas silvestres para cocinarlas. (J. A. Avaria, Entrevistador)
- Viladevall, E., & Passola, M. (2016). *Cocina Cruda Creativa*. Barcelona: Océano Ambar.
- Viulebre. (10 de noviembre de 2007). *Pedra en Sec*. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=nlZXXFJ1nLw> (Consultado el 31 de mayo de 2017)
- Volin. (2016). *La revolución desconocida (1917-1921) Documentación inédita sobre la Revolución rusa*. Barcelona: Descontrol.
- V.V.A.A. (1973). *Textos situacionistas -Crítica de la vida cotidiana*. Barcelona: Anagrama.
- V.V.A.A. (1977). *La creación abierta y sus enemigos. Textos situacionistas sobre arte y urbanismo*. (J. G. Rams, Trad.) Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.
- V.V.A.A. (1996). *Contra el automóvil. Sobre la defensa de circular*. Barcelona: Virus.
- V.V.A.A. (1999). *Un terrorismo en busca de dos autores. Documentos de la revolución en Italia*. Bilbao: Muturreko Burutazioak.
- V.V.A.A. (2004). *Cárcel modelo: cien años bastan. La cárcel modelo de Barcelona. 1904-2004*. (Al margen,

## BIBLIOGRAFÍA

---

- Likiniano Elkartea, Ateneu Llibertari Poble Sec, Etcétera, & Otros, Edits.) Barcelona: Obra Colectiva.
- V.V.A.A. (2005). *Historia de diez años. Esbozo para un cuadro histórico de los progresos de la alienación social*. Klinamen.
- V.V.A.A. (2005). *Panóptico nº7* (Vol. VII). Barcelona, Catalunya, España: Virus Editorial.
- V.V.A.A. (2007). *Antología de Musas Cautivas I* (Vol. I). Gran Canaria: Centro de la Cultura Popular Canaria.
- V.V.A.A. (2007). *Antología de Musas Cautivas II* (Vol. II). Gran Canaria: Centro de Cultura Popular Canaria.
- V.V.A.A. (2007). *El movimiento del '77*. Madrid: Traficantes de sueños.
- V.V.A.A. (2008). *Encendiendo la llama del ecologismo revolucionario*. Madrid: Liberación Animal.
- V.V.A.A. (2008). *¡Viva la naturaleza! Escritos libertarios contra la civilización, el progreso y la ciencia (1894-1930)*. Barcelona: Virus Editorial.
- V.V.A.A. (2009). *Contra todo pronóstico*. (A. Vegana, Trad.) Madrid: Acción Vegana.
- V.V.A.A. (2009). *La gota que fa vessar el got*. Barcelona: Autoedición de libre difusión.
- V.V.A.A. (2009). *Manual para una dieta vegana* (Tercera ed.). Zaragoza, Aragón, España: Ediciones La Re-vuelta.
- V.V.A.A. (2009). *R-209 Habla el Frente de Liberación Animal*. (A. Vegana, L. A. Magdalena, & S. y. Cizallas, Edits.) Madrid: Asociación Cultural Derramando Tinta.
- V.V.A.A. (2009). *Tijeras para todas. Textos sobre Violencia Machista en los Movimientos Sociales*. [Versión electrónica]. Barcelona, Catalunya, España: Autoedición de libre difusión. Recuperado el 31 de mayo de 2017 de: <http://www.nodo50.org/herstory/textos/TIJERAS.pdf>.
- V.V.A.A. (2010). *Liberación Animal. Más que palabras*. Madrid: Asociación Cultural Derramando Tinta.
- V.V.A.A. (2015). *Decrecimiento. Vocabulario para una nueva era*. Barcelona: Icaria.
- W.I.T.C.H. (2013). *W.I.T.C.H. (Conspiración Terrorista Internacional de las Mujeres del Infierno)*. Madrid, Madrid, España: La Felguera.
- V.V.A.A. (2014). *La basura como herramienta. Manual de reciclaje urbano*. Barcelona: Molestar.org. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de <http://www.molestar.org/2014/05/01/la-basura-como-herramienta-manual-de-reciclaje-urbano/>
- V.V.A.A. (2014). *Fuego Queer. La Brigada George Jackson, Hombres contra el sexismo y la lucha gay contra la prisión*. Bloomington, Indiana, Estados Unidos: Untorelli Press. Disponible en <https://distribuidorapeligrosidadsocial.files.wordpress.com/2011/11/fuego-queer.pdf>
- Walmsley, R. (1969). *Peterloo: The Case Re-opened*. Manchester: Manchester University Press.
- Waldmire, R. (1992). Tropical Rain Forest. (R. Turner, Ed.) *Slow Death*(#11), 22.
- Watson, D. (2002). *Contra la megamáquina. Ensayos sobre el imperio y el desastre tecnológico*. (Primera ed.). (A. J. Sewell, & J. R. Ibáñez Ibáñez, Trads.) Barcelona, Cataluña, España: Alikornio ediciones.
- Webster, H. (1953). *The Best Of H.T. Webster* (Primera ed., Vol. I). (R. L. Simon, & M. Lincoln Schuster, Edits.) New York City, New York, Estados Unidos de América: Simon & Schuster.
- Weil, S. (2015). *Ensayo sobre la supresión de los partidos políticos*. Almería, Andalucía, España: Confluencias



Editorial.

- Welsh, P. (Productor), Bluysen, A., Watkins, P. (Escritores), & Watkins, P. (Dirección). (2000). *La commune (Paris, 1871)* [Película]. Reino Unido.
- Williams, K. (05 de Marzo de 2013). *IntheseTimes.com*. Recuperado el 15 mayo de 2017, de The Legacy of Anarchy Comics: [http://inthesetimes.com/article/14599/anarchy\\_comics](http://inthesetimes.com/article/14599/anarchy_comics)
- William, S., Irons, G., Becker, M. J., Hansen, D., Gilbert, M. T., Wray, S., . . . Sampson, S. (1977). *Slow Death #8* (Primera ed., Vol. VIII). (R. Turner, Ed.) San Francisco, California, E.E.U.U.: Last Gasp.
- Wittig, M. (2006). El pensamiento heterosexual. *Monique Wittig, El pensamiento heterosexual y otros ensayos, Egales, Barcelona*.
- World, P. (febrero de 1985). Sabotaje:El video juego final. *Etcterea. Correspondencia de la guerra social. Del 0 al 20., I(5)*, 144-151.
- Wood, W. (1992). Super Cosmic Comic Creator Comix,. (R. Turner, Ed.) *Slow Death(#11)*, 32-36.
- Wray, S. (Marzo de 1977). Condor's End. (R. Turner, Ed.) *Slow Death(#8)*, 24-25.
- Young, P. (2009). *Two Cocks on the Dunghill -William Cobbett and Henry Hunt: their friendship, feuds and fights*. Norfolk: Twopenny Press.
- Young, P. D. (2010). *Animal Liberation Front: Complete Diary of Actions, the First 30 Years*. Houston, Texas, EstadoS Unidos de América: Warcy Publishing.
- Zane Mairowitz, D., Montellier, C., & Kafka, F. (2011). *El proceso*. Madrid: Sins entido.
- Zaragoza, U. d. (6 de abril de 2017). *Congreso Internacional de Estudios Interdisciplinarios sobre Cómic - Zaragoza*. Disponible en congresocomiczg: <https://congresocomiczg.wordpress.com/>

## 6.1. Bibliografía complementaria para cada uno de los cómics originales:

### 6.1.1. Bibliografía complementaria para el cómic "Granada da qué pensar"

Consultar la bibliografía crítica sobre urbanismo y la bibliografía crítica con el trabajo asalariado.

#### 6.1.1.1. Sobre la crítica específica al turismo

- Cañada, E. (Juliol de 2015). La precariedad del treball de les cambres de pis. Quan el treball acaba amb la salut de les treballadores. *Tot inclòs*, pág. 7.
- Cañada, E. (2015). *Las que limpian los hoteles*. Barcelona: Icaria.
- Casamajor, E. (Julio de 2015). És l'energia, idiota! Turisme i energia, una història silenciada. *Tot inclòs*, pág. 20.
- Castelló, X. (Julio de 2014). Lluites en defensa del territori: la crítica antidesenvolupista o antiindustrial. Breu introducció a la crítica contra la ideologia del desenvolupament i del progrés. *Tot inclòs*, pág. 18.
- Cornell, V. (Julio de 2014). L'explotació laboral a l'Hostaleria. Els grans guanys empresarials contrasten amb unes condicions laborals molt precàries. *Tot inclòs*, pág. 13.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- Ferré, J. L. (Julio de 2016). Cambreres de pisos, una professió de dones? Les malalties derivades i la medicina, avui, com a pròtesi del capitalisme. *Tot inclòs*, pág. 18.
- Ferrer, J. L. (2015). *Ibiza: La destrucció del paraíso*. Eivissa, Illes Balears, España: Balàfia Postals.
- Guijosa, D., Cruz, A., & Delgado, S. (2014). *Planeta Turista*. Madrid: Amargord Ediciones.
- Inclòs, R. T. (Julio de 2015). Dossier: Agressions al territori derivades de l'expansió turística. *Tot inclòs*, págs. 9-14.
- Mas, I. M. (2015). *Capitalismo y Turismo en España*. Barcelona: Alba Sud Editorial.
- Mas, X. (Julio de 2016). Cotxes de lloguer arreu i pocs trens a la vista. Mentre cada any s'incrementa la flota de cotxes de lloguer el transport públic ferroviari cau en l'oblit. *Tot inclòs*, pág. 4.
- Mateu, A. P. (Julio de 2015). La ideologia del turisme. Lluitar contra el turisme també és combatre els valors de la classe mitjana, la base on es fonamenta el. *Tot inclòs*, pág. 8.
- Mateu, A. P. (Julio de 2015). Una altra volta de rosca. Cap al monocultiu turístic; cap a més explotació laboral. *Tot inclòs*, pág. 6.
- Mateu, A. P. (Julio de 2016). Turisme, tècnica i societat de l'espectacle. La present indústria del turisme no seria possible sense els perfeccionaments de la «Màquina» i sense la. *Tot inclòs*, pág. 11.
- Miranda, R. F. (2011). *Viajar perdiendo el Sur*. Madrid: Libros en Acción, Colección Ensayo, 3.
- Miró, S. V. (Julio de 2014). Què és la gentrificació i per què la necessita el turisme? *Tot Inclòs*, pág. 8.
- Trias, G. A. (Julio de 2014). El turisme agreuja la insostenibilitat ecològica del sistema capitalista. *Tot inclòs*, pág. 17.
- Trias, G. A. (Julio de 2016). El suïcidi climàtic. El turisme com a responsable i víctima de l'escalfament global. *Tot inclòs*, pág. 16.
- Trias, G. A. (Julio de 2016). No oil, no party. La indústria turística, altament depenent del petroli, davant del peak oil. *Tot inclòs*, pág. 15.

### 6.1.2. Bibliografía específica y complementaria para el cómic: "A Nosotros..."

Consultar la bibliografía específica sobre vegetarianismo, veganismo y liberación animal, así como la lista de cómics veganistas y pro-liberación animal.

### 6.1.3. Bibliografía específica y complementaria para el cómic "Bruselas".

Consultar la bibliografía sobre la crítica al trabajo asalariado y la Bibliografía situacionista y de crítica a la vida cotidiana.

### 6.1.4. Bibliografía específica y complementaria para el cómic: "Historias de niños".

Consultar la bibliografía sobre la crítica anti-industrial y anti-desarrollista así como la bibliografía crítica con el trabajo asalariado.

### 6.1.5. Bibliografía específica y complementaria para el cómic: “Prechambeau”

Consultar la bibliografía sobre la crítica anti-industrial y anti-desarrollista.

### 6.1.6. Bibliografía específica y complementaria para el cómic “Playmóviles”

Consultar la bibliografía específica sobre indigenismo.

### 6.1.7. Bibliografía específica y complementaria para el cómic: “Yo ya no quiero comer más carne”

Consultar la bibliografía sobre vegetarianismo, veganismo y liberación animal, así como los cómics seleccionados por su temática veganista y pro-liberación animal.

Consultar bibliografía de la selección temática de cómics autobiográficos.

### 6.1.8. Bibliografía específica y complementaria para el cómic “De Ortigas y de agua”.

Taibo, C., & Carretero Miramar, J. L. (2013). *La autogestión viva. Proyectos y experiencias de la otra economía al calor de la crisis*. Madrid: Ediciones Queimada.

#### 6.1.8.1. Selección temática de cómics autobiográficos.

Bagge, P. (2007). *Odio Integral*. Barcelona: La Cúpula.

Baudoin, E. (1994). *Passe le Temps*. Paris, París, Francia: Gallimard.

Baudoin, E. (2005). *Couma Acò*. París, París, Francia: L'Association.

Baudoin, E. (2005). *Les sentiers cimentés*. País: L'Association.

Baudoin, E. (2007). *Piero*. Bilbao, País Vasco, España: Astiberri.

Bechdel, A. (2016). *Fun Home*. Barcelona: Random House.

Bell, G. (2006). *Lucky*. Montréal, Québec, Canadá: Drawn & Quarterly .

Boilet, F. (2001). *L'Épinard de Yukiko* (Tercera ed.). Angoulême, Poitou-Charente, Francia: Ego comme X.

Crumb, R., & Poplapski, P. (2014). *R. Crumb. Recuerdos y opiniones*. (M. Izquierdo Ramón, A. Gibert, & J. Moreno, Trans.) Barcelona: Global Rythm Press.

Crumb, R., Kominsky-Crumb, A., & Crumb, S. (2011). *Háblame de amor*. Barcelona: La Cúpula.

Davodeau, É. (2007). *L'Atelier*. Montreuil, Isla de Francia, Francia: Les rêveurs.

Giménez, C. (2011). *Todo Barrio*. Madrid: DeBolsillo.

Gimenez, C. (2011). *Todo Los Profesionales*. Madrid: DeBolsillo.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- Giménez, C. (2015). *Todo Sexo y Chapuza*. Madrid: Debolsillo.
- Gipi. (2007). *S*. Madrid: Ediciones Sins entido.
- Gipi. (2009). *Mi vida mal dibujada*. Madrid: Ediciones Sins entido.
- Hureau, S. (2011). *palaces*. (E. C. X, & P. Image-MAGELIS, Edits.) Angoulême, Poitou-Charente, Francia: Ego Comme X.
- Konture, M. (1993). *Printemps, automnes*. París: L'Association.
- Konture, M. (1996). *Ivan Morve*. París: L'Association.
- Konture, M. (1999). *Tombe*. París: L'Association.
- Konture, M. (2000). *Barjouflasque en attendant Fillasse*. París: L'Association.
- Konture, M. (2000). *Headbanger Forever*. París: L'Association.
- Konture, M. (2001). *Cinq heure du Mattt*. París: L'Association.
- Konture, M. (2001). *Krokrodile Comix II*. París: L'Association.
- Konture, M. (2006). *Archives 2 Mattt Konture*. París: L'Association.
- Konture, M. (2008). *Auto-psy d'un mort-vivant. Volume VI. Sclérose en Plaques*. París: L'Association.
- Konture, M. (2008). *Krokrodile Comix 3*. París: L'Association.
- Konture, M., & Vadillo, F. (2012). *Mattt Konture, L'Éthique du souterrain*. París: L'Association.
- Lust, U. (2010). *Trop n'est pas assez* (Segunda ed.). Bussy-Saint-Georges, île-de-France, Francia: Ça et là.
- Menu, J.-C. (2000). *Livret de Phamille*. París: L'Association.
- Pompidou, C. d. (1977). *Bande dessinée et vie quotidienne*. París: Centre d'Art et de Culture Georges Pompidou.
- Satrapi, M. (2007). *Persépolis* (Tercera ed.). Barcelona: Norma Editorial.
- Spiegelman, A. (2009). *Maus (I)*. Barcelona, Barcelona, España: Editorial Planeta.
- Spiegelman, A. (2010). *Maus (II)*. Barcelona: Planeta.

### 6.1.9. Bibliografía específica para el cómic “Uva de Pastor”

Consultar la bibliografía sobre la crítica al sistema político.

### 6.1.10. Bibliografía específica y complementaria del cómic “Els nostres costums i tradicions. Una aproximació etnogràfica.”

Consultar la bibliografía sobre agricultura.

Beltran i Fos, E. (1984). *L'arròs*. (D. P. Institució Alfons el Magnànim, Ed.) Alzira, Comunidad Valenciana, España: Grafiquatre.

Sendra Bañuls, F. (1989). *El conreu de l'arròs a Pego: estudi etnogràfic*. Alicante, Comunidad Valenciana, España: Institut de cultura “Juan Gil-Albert”.

Sendra Bañuls, F. (2001). *Passeig pels molins d'aigua de la Safor* (Primera ed.). Picanya, Valencia, España: Edicions del Bullent.

### 6.1.11. Bibliografía específica y complementaria para el Proyecto “Vi-Da”.

#### 6.1.11.1. Información de carácter teórico sobre el cultivo de la vid.

i Ferrer, J. C., & Junyent, F. V. (1994). La viticultura catalana durant la primera meitat del segle XIX. Notes per a una reflexió. *Recerques: història, economia, cultura*, (30), 47-68.

Haba, J. P. (1998). Cambios recientes en el sector vitivinícola valenciano. 1977-1997. *Cuadernos de geografía*, (63), 177-194.

González, J. M., & González, V. (2004) Las normativas de elaboración de vino ecológico en España. Avances del proyecto orwine. España. Agroecologia.net. Recuperado el 31 de mayo de 2017 de: <http://www.agroecologia.net/recursos/proyectos/informes/2004-07/37%20Gonzalvez%20Com-%20normativas%20vino%20orwine.pdf>

Herrero, M. A. N. (2011). Vitivinicultura: de la tradición a la ecología. *Oleana: Cuadernos de Cultura Comarcal*, (26), 439-452.

Tello, J. VitiViniCultura. net: Arte y técnica de cultivar vid y elaborar vino.

Cáceres, E. M. M. C., Olmos, F., Olmos, R. F., Rofman, A. B., García, A., Lampreabe, L., ... & Kurincic, T. (2004). *Técnicas de injertación en vid* (No. 634.8). Arhitektura Krusec.

Gascón, J. C. (2003). Situación actual de la Viticultura Ecológica: Técnicas de producción de la uva y productos autorizados. *Vida rural*, (171), 41-45.

de Toda Fernández, F. M. (2014). *Claves de la viticultura de calidad*. Mundi-Prensa Libros.

de Pablo Valenciano, J., & Sánchez, I. M. R. (2011). La importancia de la denominación de origen en la industria vitivinícola española. *CIENCIA ergo-sum*, 18(2), 135-144.

Llacer, J. V. I. (2014). La recuperación del cultivo del viñedo en la comarca del Comtat (Alicante). *GeoGraphos: Revista Digital para Estudiantes de Geografía y Ciencias Sociales*, 5(70), 358-374.

Palacios, R. P. (2006). La Viticultura Biodinámica. In *Viticultura y enología en la DO Ribera del Du-*

## BIBLIOGRAFÍA

---

- ero: [Ponencias del V Curso de verano Viticultura y Enología en la DO Ribera del Duero, 2005] (pp. 99-104). Consejo Regulador de la Denominación de Origen Ribera del Duero.
- Joly, N. (2005). La viticultura en Biodinámica. *Fertilidad de la tierra: revista de agricultura ecológica*, (19), 30-34.
- Fernández-Cano, L. H. (1994). Viticultura ecológica. *Agricultura: Revista agropecuaria*, (748), 958-960.
- Pastor, L. V. E. (2010). El patrimonio inmaterial de la vid: resultados del "Atlas del cultivo tradicional del viñedo". *Quaderns de la Mediterrània= Cuadernos del Mediterráneo*, (13), 65-75.
- Lamine, C., & Bellon, S. (2010). *Transitions vers l'agriculture biologique*. Educagri Editions.
- Lamine, C., & Bellon, S. (2009). *Transitions vers l'agriculture biologique: pratiques et accompagnements pour des systèmes innovants*. Editions Quae.
- Schirmer, R. (2004, November). La viticulture bio, une nouvelle modernité. In *Colloque franco-qubécois, Des produits de qualité pour des paysages de qualité*.
- Montes Lihn, J. (2014). Apprentissage inter-organisationnel au sein des réseaux interindividuels: le cas de la conversion de viticulteurs à l'agriculture biologique. *Economics Thesis from University Paris Dauphine*.
- Baudouin, J. (2010). Grands crus: la révolution verte: En l'espace de quinze ans, de prestigieux crus se sont convertis à la viticulture biologique ou à la biodynamie... *Revue du vin de France*, (19), 28-32.
- Célérier, F., & Schirmer, R. (2012). Hommes, femmes et territoires du vin (1960-2010). Les Appellations d'Origine Contrôlée (AOC), modèle de développement local à la française. Recuperado el 31 de mayo de 2017 de <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-00772320/>

### 6.1.11.2. Bibliografía sobre la revuelta de los viñateros de 1907

- AUDE, les Archives départementales de. Vignerons en révolte 1907 dans l'Aude. (Celebrado en Narbona del 29 de junio al 22 de septiembre de 2007). Narbona: Archives départementales de l'Aude, 2007.
- Andréani Roland. Le Languedoc et la France (1905-1914). En: *Annales du Midi : revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, Tome 90, N°136, 1978. pp. 53-65. DOI : 10.3406/anami.1978.1706 . Recuperado el 31 de mayo de 2017 de [www.persee.fr/doc/anami\\_0003-4398\\_1978\\_num\\_90\\_136\\_1706](http://www.persee.fr/doc/anami_0003-4398_1978_num_90_136_1706)
- Darmon, O. (2001). *Représentation et aspects de la vie politique roussillonnaise (1863-1907): de l'Empire à la révolte* (Tesis Doctoral, Perpignan).
- Édouard Lynch. (1 de julio de 2013). Mobilisations paysannes et antiparlementarisme dans la première moitié du XX<sup>e</sup> siècle », *Siècles 32* (2010), Recuperado el 31 de mayo de 2017 de : <http://siecles.revues.org/1008>

- Ferran, A. (2007). *L'État face à la révolte de 1907: le traitement par la justice de la colère des vigneron du midi*. Editions La Découverte.
- Gaufrès, M. (1907). La révolte des vigneron du Midi», Coudougnan en Languedoc, n 6, 1986. *PER C*, 66(1987), 1-8.
- Le Bris, M. (1974). *Occitanie: volem viure!:(Nous voulons vivre!)*. Gallimard.
- Napo, F. (1971). La révolte des vigneron de 1907. *Toulouse, Privat*, 38.
- Pech, R. (2014). 22. La révolte des vigneron du Midi en 1907: un mouvement social atypique et exemplaire. *Poche/Sciences humaines et sociales*, 249-258.
- Rainaud, M., & de l'Aude, S. (2003). Vigneron en révolte. *Université de Montpellier*, 3, 127-143.
- Rémy, C. (1998). Un monument à la «Révolte du Midi»: Sagnes (Jean), Pech (Monique) et Pech (Rémy), 1907 en Languedoc et en Roussillon, Montpellier, Éditions Espace Sud, 1997. *Annales du Midi: revue archéologique, historique et philologique de la France méridionale*, 110(224), 537-538.
- Sagnes, J. (1978). Le mouvement de 1907 en Languedoc-Roussillon: de la révolte viticole à la révolte régionale. *Le mouvement social*, 3-30.
- Sagnes, J. (1988). La révolte des vigneron de 1907: protestation viticole ou protestation régionale?. *Actes des Universités d'été 1986 et 1987*, 167-182.
- Saillet, J., & Girault, J. (1969). Les mouvements vigneron de Champagne. *Le Mouvement Social*, (67), 79-88.

#### 6.1.11.3. Referencias artístico-musicales y filosóficas previstas para el cómic "Vi-Da"

- Coulondou, H. (abril de 2004). *Le Village Autrefois - Les Colles d'Antant*. Disponible en Thezandescorbieres: <http://www.thezandescorbieres.com/colle1.htm>
- Esteve, J. D. (2010). Les chanteurs de la revendication occitane. *Lengas. Revue de sociolinguistique*, (67), 11-54.
- Mariou, J. M. (Productor), & Mourthé, C. (Dirección). (1977). *Claude Marti* [Película]. Francia.
- Tillier, B. (2014). 18. La mobilisation sociale des artistes (1880-1914). In *Histoire des mouvements sociaux en France* (pp. 207-216). La Découverte.

#### 6.1.11.4. Listado de documentales sobre el vino y la biodinámica.

- Bodin, G. (Dirección). (2012). *La Clef des Terroirs* [Película]. Francia.
- Bodin, G. (Dirección). (2016). *Insecticide mon amour* [Película]. Francia.
- Meeldijk, S. (Dirección). (2016). *Vin et biodynamie -In Vino Vita-* [Película]. Francia.

## BIBLIOGRAFÍA

---

Minvielle, Y. (Dirección). (2010). *Vins et pesticides* [Película]. Francia.

Minvielle, O., & Minvielle, Y. (Dirección). (2011). *L'Esprit du Vin "Le réveil des terroirs"* [Película]. Francia.

Nossiter, J. (Dirección). (2014). *Résistance Naturelle* [Película]. Francia.

### 6.1.11.5. Distintas reflexiones destacables por su lucidez crítica sobre el cultivo de la vid y la vinificación

Boulangier-Fassier, S. (2008). La viticulture durable, une démarche en faveur de la pérennisation des territoires viticoles français?. *Géocarrefour*, 2008(3), 181-190.

Delfosse, C. (2008). Éditorial: agricultures, durabilité et territoire. *Géocarrefour*, 2008(3), 167-170.

Hernández Hernández, M. (2009). El paisaje como seña de identidad territorial: Valorización social y factor de desarrollo, ¿utopía o realidad? *Boletín de la A.G.E.*(49), 169-183.

i Domènech, M. F., & González, J. R. (2014). *La Huerta de Valencia: Un paisaje cultural con futuro incierto*. Universitat de València.

Frédérique Célérier. Vignerons biologiques iconoclastes du Bordelais. Des techniques et des discours viticoles inédits, pour quelle représentation de la "nature" ?. *Révolution des arts et des savoir-faire des métiers de la vigne et du vin*, Apr 2013, France. Recuperado el 31 de mayo de 2017 de <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00949953/>

Joly, N. (2007). *Le Vin du ciel à la terre*. París: Sang de la terre.

Lorente, A. M., Cantarino, C. M., Herrero, J. D. J., de Muro, A., & El ViArt, A. Memoria sobre el minifundio como defensa del ecosistema mediterráneo.

Llorca, F. (2013). *Redondo en boca*. Alcoi: Canya de la Muntanya.

Marre, A. (2016). Atlas de la vigne et du vin. Un nouveau défi de la mondialisation, sous la direction de François LEGOUY et Sylvaine BOULANGER, 2015. Éditions Armand COLIN, Paris, 173 p. *Physio-Géo. Géographie physique et environnement*, (Volume 10), 9-10.

Michaël Pouzenc et Jean-Louis Vincq, (18 de septiembre de 2014) Faire du bio ! Faire du terroir ? Le terroir viticole de Gaillac au risque de l'agriculture biologique, *Sud-Ouest européen*, 36 (2013). Recuperado el 31 de mayo de 2017 de: <http://soe.revues.org/519> ; DOI : 10.4000/soe.519

Nizet, J., Van Dam, D., & Dejardin, M. (2008). La cohérence des comportements professionnels et privés chez les viticulteurs biologiques alsaciens. *Recherches sociologiques et anthropologiques*, (39-2), 23-42.

Prat, F. (2001). Viticulture et OGM. *Alter Agri*(47), 14-16.

Sebastián, J. B. (2014). De la viticultura tradicional a la viticultura industrial. Cambios en el paisaje vitícola de la isla de Mallorca. *Scripta Nova: revista electrónica de geografía y ciencias sociales*, (18), 484.



Recuperado el 31 de mayo de 2017 de: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-484.htm>

## 6.2. Bibliografías temáticas complementarias.

### 6.2.1. Feminismo.

- Aliaga, J. V. (2004). *Arte y cuestiones de género: una travesía del siglo XX* (Vol. 16). Editorial NEREA.
- Barker, D., & Kuiper, E. (2003). *Toward a feminist philosophy of economics*. Routledge.
- Bechdel, A. (2005). *Unas Bollos de cuidado y otras formas de vida singulares*. La Cúpula.
- Bechdel, A. (2007). *Fun home: A family tragicomic*. Houghton Mifflin Harcourt.
- Blas, S. (2007). Anotaciones en torno a vídeo y feminismo en el Estado español. *VV. AA., Desacuerdos*, 4.
- Braker, Drucilla y Feiner, Susan F. (2009) Affect, Race, and Class: An Interpretive Reading of Caring Labor. *Frontiers*, n°30 (1), pp. 55-64
- Córdoba, D., Sáez, J., & Vidarte, P. (Eds.). (2005). *Teoría queer: Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Egales Editorial.
- Cristina, C. (2006). La economía feminista: una apuesta por otra economía. *Documento electrónico de egeneros* [http://egeneros.org.mx/admin/archivos/economia\\_feminista.pdf](http://egeneros.org.mx/admin/archivos/economia_feminista.pdf).
- Danby, C. (2007). Political economy and the closet: heteronormativity in feminist economics. *Feminist Economics*, 13(2), 29-53.
- Davis, A. Y. (2004). *Mujeres, raza y clase* (Vol. 30). Ediciones Akal.
- de Trabajo Queer, G. (2005). *El eje del mal es heterosexual. Figuraciones, movimientos y prácticas feministas queer*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Despentes, V., (2007), *Teoría King Kong*, Barcelona, Melusina.
- Díaz, E. B. (2015). *Qué cuenta como una vida: la pregunta por la libertad en Judith Butler*. Antonio Machado Libros.
- Fausto-Sterling, A. (2006). *Cuerpos sexuados: la política de género y la construcción de la sexualidad*. Madrid: Melusina.
- Genealogías feministas en el arte español: 1960-2010*, (2013), Madrid, This side up –MUSAC.
- Gil, S. L.(2011), *Nuevos Feminismos. Sentidos comunes en la dispersión*, Madrid: Traficantes de Sueños.
- Gimeno, B. *La prostitución*, (2012) Barcelona, Edicions Bellaterra.
- Jacobsen, J., & Zeller, A. (Eds.). (2013). *Queer economics: A reader*. Routledge.
- Jiménez, R. M. M. (2002). *Sexualidades transgresoras: una antología de estudios queer* (Vol. 11). Icaria Editorial.
- Llopis, L. N. (2010). *El postporno era eso*. Melusina.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- Iobas, M. d. (2016). *Focault para encapuchadas*. Buenos Aires, Argentina: Queen Ludd.
- Lynch, S (director). 2012. *Free Angela and All Political Prisoners* [documental]. Francia: Realside Productions /De Films En Aiguille
- Nieto, J. A., & Garaizabal, C. (1998). *Transexualidad, transgenerismo y cultura: antropología, identidad y género* (Vol. 16). Talasa.
- Nouselles, A. M. (1999). *Para entendernos: diccionario de cultura homosexual, gay y lésbica*, La tempestad, Barcelona.
- Osborne, R. (1991). *Las Prostitutas: Una Voz Propia: Crónica de un Encuentro* (Vol. 38). Icaria Editorial.
- Osborne, R., & Amorós, C. (1989). *Las mujeres en la encrucijada de la sexualidad: una aproximación desde el feminismo; prólogo de Celia Amorós*. Lasal.
- Paravisini-gebert, L. (1998). Las aventuras de Anne Bonny y Mary Read: el travestismo y la historia de la piratería femenina en el Caribe. *Género y cultura en América Latina: Arte, historia y estudios de género*, 2, 137
- Pedraza, P. (2009). *Venus barbuda y el eslabón perdido* (Vol. 25). Siruela.
- Petit, J. (2004). *Vidas del arco iris: historias del ambiente*. Nuevas Ediciones de Bolsillo.
- Rossetti, J. (2001). Postmodernism and feminist economics. In *Post-Modernism, Economics and Knowledge*. Routledge.
- Rubin, G., & Vance, C. S. (1989). *Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad* Madrid: Placer y peligro, Talasa.
- Sedgwick, E. K. (2015). *Between men: English literature and male homosocial desire*. Columbia University Press.
- Sentamans, Tatiana y Tejero, Daniel (eds.), (2010), *Cuerpos/Sexualidades Heréticas y Prácticas Artísticas. Antecedentes en el Estado español. De la teoría a la práctica y viceversa*, Alicante, Generalitat Valenciana.
- Talpade Mohanty, C., Brah, A., Alexander, M. J., Anzaldúa, G., Bhavnani, K. K., Levins Morales, A., ... & Coulson, M. (2004). *Otras inapropiables: Feminismos desde las fronteras*. Madrid: Traficantes de sueños, 2004..
- Thalmann, Y. A. (2008). *Las virtudes del poliamor: la magia de los amores múltiples*. Plataforma.
- Truth, S. (2012). *Feminismos negros: una antología*. M. Jabardo (Ed.). Traficantes de Sueños.
- Torres, D. J. (2012). *Pornoterrorismo*. Txalaparta.
- Vidarte, F. J. (2007). *Ética marica: proclamas libertarias para una militancia LGTBQ*. Egales Editorial.
- Vila, M. (22 de diciembre de 2011). *Historieta feminista y erotismo: las relecturas del cuerpo*. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de Tebeosfera: [https://www.tebeosfera.com/documentos/historieta\\_femi-](https://www.tebeosfera.com/documentos/historieta_femi-)

nista\_y\_erotismo\_las\_relecturas\_del\_cuerpo.html

### 6.2.1.1. Algunos cómics feministas

- Bagge, P. (2016). *La mujer rebelde. La historia de Margaret Sanger*. Barcelona: La Cúpula.
- Bechdel, A. (2008). *Fun Home. Una familia tragicómica*. Barcelona: Reservoir Books.
- Bijl, L., Capuana, C., Crumb, R., Le Rochais, M.-A., Cornillon, L., Montellier, C., . . . Claveloux, N. (1978). *Ah! Nana #9* (Primera ed., Vol. IX). (J. Guillerez, A. Delobel, & J. Jones, Edits.) París, París, Francia: Les Humanoïdes Associés.
- Bijl, L., Claveloux, N., Montellier, C., Issermann, A., Pichard, M.-N., Flenniken, S., . . . Pasquet, S. (1977). *Ah! Nana #6* (Primera ed., Vol. VI). (J. Guillerez, A. Delobel, & J. Jones, Edits.) París, París, Francia: Les Humanoïdes Associés.
- Bijl, L., Montellier, C., Claveloux, N., Capuana, C., Robbins, T., Issermann, A., . . . Leconte, M. (1978). *Ah! Nana #7* (Primera ed., Vol. VII). (J. Guillerez, A. Delobel, & J. Jones, Edits.) París, París, Francia: Les Humanoïdes Associés.
- Bretecher, C. (1980). *Les mares*. Barcelona: Beta.
- Bretecher, C. (1984). *Le cordon infernal*. (C. Bretecher, Ed.) Nantes.
- Bretecher, C. (2002). *Agripina*. Barcelona: Beta Editorial.
- Bretecher, C. (2007). *La vie passionnée de Thérèse d'Avila*. París: Dargaud.
- Bretecher, C. (2007). *Una saga genética: el destino de Mónica*. Barcelona: Norma Editorial.
- Bretecher, C. (2013). *Les Frustrés -Intégrale-*. París: Dargaud.
- Capuana, C. (1978). Le plus grand amour. En L. Bijl, M.-A. Le Rochais, C. Capuana, R. Crumb, C. Montellier, T. Robbins, . . . F. Y. Cory, J. Guillerez, & J. Jones (Edits.), *Ah! Nana #9* (Primera ed., Vol. IX, págs. 4-11). París, París, Francia: Les Humanoïdes Associés.
- Cestac, F., Capuana, C., Robbins, T., Flenniken, S., Alto-Bianci, F., Conin, C., . . . Jacques, P. (1977). *Ah! Nana #2* (Primera ed., Vol. II). (J. Guillerez, M. Alessandrini, & A. Delobel, Edits.) París, París, Francia: Les Humoïdes Associés.
- Chevli, L., & Sutton, J. (1972). *Tits & Clits Comix #1*. Los Angeles: Nanny Goat Productions.
- Claveloux, N. (1977). Une gamine toujours dans la lune. En C. Montellier, A. Issermann, M.-N. Pichard, S. Flenniken, T. Robbins, C. Capuana, . . . S. Pasquet, J. Guillerez, M. Alessandrini, & A. Delobel (Edits.), *Ah! Nana #6. Le sexe et les petites filles*. (Primera ed., Vol. VI, págs. 5-10). París, París, Francia: Les Humanoïdes Associés.
- Claveloux, N., Cestac, F., Montellier, C., Clavel, O., Robbins, T., Capuana, C., . . . Rudahl, S. (1976). *Ah! Nana #1* (Primera ed., Vol. I). (J. Guillerez, M. Alessandrini, & A. Delobel, Edits.) París, París, Francia: Les Humanoïdes Associés.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- Claveloux, N., Flenniken, S., Capuana, C., Montellier, C., Clavel, O., Issermann, A., . . . Robbins, T. (1977). *Ah! Nana #3* (Primera ed., Vol. III). (J. Guillerez, M. Alessandrini, & A. Delobel, Edits.) París, París, Francia: Les Humanoïdes Associés.
- Coster, A., Claveloux, N., Ménager, F., Pichard, M.-N., Capuana, C., Robbins, T., . . . Flenniken, S. (1977). *Ah! Nana #4. Dossier: La mode démodée*. (Primera ed., Vol. IV). (J. Guillerez, M. Alessandrini, & A. Delobel, Edits.) París, París, Francia: Les Humanoïdes Associés. R
- Cruchaudet, C. (2011). *Groenlandia, Manhattan* (Primera ed., Vol. I). (R. Martínez Díaz, Ed.) Barcelona , Barcelona, España: Norma Editorial.
- Delaborde, B. (Enero de 2006). *Ah! Nana: Les Femmes Humanoïdes*. (T. Groensteen, Ed.) Recuperado el 31 de mayo de 2015, de <http://neuviemeart.citebd.org/spip.php?article128>
- Drechsler, D. (2002). *The summer of love*. Montreal, Canadá: Drawn and Quarterly.
- Drechsler, D. (2004). *La muñequita de papá*. Barcelona: La Cúpula.
- Drechsler, D. (2008). *Daddy's Girl*. Seattle, Washington, Estados Unidos: Fantagraphics.
- Dufranne, M., & Lefebvre. (2015). *Diario de una Femen*. Barcelona: Norma Editorial.
- Ennis, G., & Braun, R. (2015). *Battlefields. Las brujas de la noche*. Sueca, Valencia, España: Aleta Ediciones.
- Farmer, J., Flambe, M., Lynn, R., Bucher, D., Powers, C., Trout, R., . . . Richards, T. (1979). *Tits & Clits #5*. San Francisco: Last Gasp.
- Farmer, J., Gregory, R., Butcher, D., Lynn, R., Chevli, L., Robbins, T., & Sampson, S. (1977). *Tits & Clits Co-mix*. Los Angeles: Nanny Goat Productions.
- Farmer, J., Marrs, L., Bucher, D., Powers, C., Gregory, R., Lynn, R., . . . Gray, P. (1977). *Tits & Clits #4*. San Francisco: Last Gasp.
- Fevre, P., Claveloux, N., Cestac, F., Pichard, M.-N., Montellier, C., Flenniken, S., . . . Signoret, J. (1978). *Ah! Nana #8* (Primera ed., Vol. VIII). (J. Guillerez, A. Delobel, & J. Jones, Edits.) París, París, Francia: Les Humanoïdes Associés.
- Fleener, M. (1996). *Life of the party*. Seattle, Washington, Estados Unidos: Fantagraphics Books.
- Fleener, M., Abbotts, C., Gebbie, M., Moiseiwitsch, C., Farmer, J., Kryttre, K., . . . Worden, D. (1987). *Tits & Clits #7*. San Francisco: Last Gasp.
- Gloekner, P. (2000). *A child's life and other stories*. Berkeley, California, Estados Unidos: Frog Books.
- Gregory, R. (1976). *Dynamite Damsels*. Seattle, Washingt, Estados Unidos: Nancy Goat Productions.
- Gregory, R. (1999). *Bitchy Butch. World's Angriest Dyke*. Seattle, Washington, Estados Unidos: Fantagraphics.
- Gregory, R. (2002). *Burn, Bitchy, Burn*. Seattle, Washington, Estados Unidos: Fantagraphics Books.

- Gregory, R. (2003). *Ha nacido un putón*. Manacor, Islas Baleares, España: Recerca Editorial.
- Gregory, R. (2005). *Life's a Bitch*. Seattle, Washington, Estados Unidos: Fantagraphics Books.
- Gregory, R. (2006). *De vacaciones en el curro con... El Putón*. Manacor, Islas Baleares, España: Recerca Editorial.
- Gregory, R., Hilliard, B., Feinberg, K., Lynn, R., Comiczkie, Rudahl, S., . . . Marrs, L. (1980). *Tits & Clits #6*. San Francisco: Last Gasp.
- Guisewite, C. (1988). *Why the right words always come of the wrong mouth?* Riverside, Canadá: Andrews McMeel Publishing.
- Hanselmann, S. (2015). *Hechizo total* (Tercera ed.). Logroño, La Rioja, España: Fulgencio Pimentel.
- Hanselmann, S. (2015). *Mogg & Búho*. Logroño, La Rioja, España: Fulgencio Pimentel.
- Hernández, J. (2006). *Locas*. Barcelona: La Cúpula.
- Johnston, L. (1993). *For better or for worse: Shh... Mom's Working!* Nueva York: Tom Doherty Assoc Llc.
- Köning, R. (2000). *Retazos de vida*. Barcelona: La Cúpula.
- Köning, R. (2002). *Bracitos de gitano*. Barcelona: La Cúpula.
- Köning, R. (2005). *El condon asesino*. Barcelona: La cúpula.
- Köning, R. (2006). *Como Conejos*. Barcelona: Cúpula.
- Köning, R. (2007). *Huevos de Toro*. Barcelona: La Cúpula.
- Köning, R. (2008). *El Divan de la psicóloga*. Barcelona: La Cúpula.
- Köning, R. (2008). *Lisístrata*. (W. P. Casalins, Trad.) Barcelona: Cúpula.
- Köning, R. (2009). *Cosas de hombres*. Barcelona: La Cúpula.
- Köning, R. (2012). *El libro gordo de Konrad y Paul*. (W. P. Casalins, Trad.) Barcelona: La Cúpula.
- Köning, R. (2013). *Once mil vírgenes*. Barcelona: La Cúpula.
- Köning, R. (2015). *Barry Kojonen*. Barcelona: La Cúpula.
- Köning, R. (2016). *Pornstory*. (W. P. Casalins, Trad.) Barcelona: La Cúpula.
- Lively, C., & Farmer, J. (1976). *Tits & Clits Comix #2*. Los Angeles: Nanny Goat Productions.
- Lively, C., & Sutton, J. (1973). *Pandoras Box Comix #1*. Seattle, Washington, Estados Unidos: Nanny Goat Production.
- Maroh, J. (2011). *El azul es un color cálido*. Madrid: Dibbuxs .
- Martin, A., & Hewlett, J. (2005). *Tank Girl*. Barcelona: La Cúpula.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- Martín, S. (26 de febrero de 2017). 'Atzo, atzo, atzo', un cómic sobre las sirgueras y cargueras de Bilbao. Recuperado el 31 de mayo de 2015, de Pikara Magazine: <http://www.pikaramagazine.com/2017/02/comic-sirgueras-bilbao/>
- Martín, S., & Franc, I. (2016). *Alicia en un mundo real*. Barcelona: Norma Editorial.
- Mona. (1977). Une histoire exemplaire. En A. Coster, Keleck, N. Claveloux, F. Ménager, M.-N. Pichard, C. Capuana, . . . L. Whitecat, J. Guillerez, M. Alessandrini, & A. Delobel (Edits.), *Ah! Nana #4. Dossier: La mode démodée*. (Primera ed., Vol. IV, págs. 89-92). París, París, Francia: Les Humanoïdes Associés.
- Montellier, C., Capuana, C., Claveloux, N., Robbins, T., Issermann, A., Rudahl, S., . . . Macedo, S. (1977). *Ah! Nana #5. Dossier Hommes*. (Primera ed., Vol. V). (J. Guillerez, M. Alessandrini, & A. Delobel, Edits.) París, París, Francia: Les Humanoïdes Associés.
- Moore, A., & Gebbie, M. (2008). *Lost Girls #1*. Barcelona: Norma Editorial.
- Nazario. (1995). *Anarcoma*. Barcelona: Cúpula.
- Olivé, P. (1987). *Nacho García, chico de compañía*. Barcelona: Glénat.
- Pompeia, N. (1967). *Maternasis*. Barcelona: Kairós.
- Pompeia, N. (1970). *Y fueron felices comiendo perdices*. Barcelona: Kairós.
- Pompeia, N. (1971). *Pels segles dels segles*. Barcelona: Edicions 62.
- Pompeia, N. (1972). *La educación de Palmira*. Barcelona: Edicions 62.
- Pompeia, N. (1975). *Mujercitas*. Barcelona: Kairós.
- Pompeia, N. (1983). *Cambios y Recambios*. Barcelona: Edición ilustrada de Anagrama.
- Rabo, Á. (2002). *Anal-fabetos* (2ª ed.). Bilbao: Ezten Kultur Taldea (TMEO).
- Rabo, Á. (2005). *A las mujeres no les gusta follar*. Buenos Aires: Doedytores .
- Reiser. (2009). *Fous d'amour*. Grenoble, Francia: Glénat.
- Reiser. (2010). *Vive les femmes!* Grenoble, Francia: Glénat.
- Robbins, T., Kurtzman, M., Mendes, B., Brand, M., Lyons, L., Kalish, N., & Carole. (1970). *It aint me babe*. San Francisco: Last Gasp.
- Rochais, M.-A. L. (1978). Vampire. En L. Bijl, C. Capuana, R. Crumb, M.-A. Le Rochais, C. Montellier, T. Robbins, . . . F.Y. Cory, J. Guillerez, & J. Jones (Edits.), *Ah! Nana #9* (Primera ed., Vol. IX, págs. 22-25). París, París, Francia: Les Humanoïdes Associés.
- Satrapi, M. (2004). *Bordados*. Barcelona: Norma Editorial.
- Satrapi, M. (2007). *Persépolis*. Barcelona: Norma Editorial.

- Stevenson, N., Ellis, G., Allen, B., & Laiho, M. (2016). *Leñadoras*. Barcelona: Saprستي.
- Sue Deconnick, K., & De Landro, V. (2015). *Bitch Planet*. Portland, Oregón, Estados Unidos: Image Comics.
- Talbot, B., & Talbot, M. M. (2016). *La Virgen Roja*. Barcelona: La Cúpula.
- Talet, V. (01 de Diciembre de 2008). *Clio. Histoire, femmes et sociétés*. doi:10.4000/clio.4562
- V.V.A.A. (2007). *Sexy Chix. Antología de mujeres historietistas*. Barcelona: Glénat.
- V.V.A.A. (2014). *Enjambre*. Barcelona: Norma Editorial.
- Vaughan, B. K., Chiang, C., & Wilson, M. (2016). *Paper Girls #1*. Barcelona: Planeta Comic.
- Vila, M. (1980). *La familia*. Barcelona: Col·lectiu Butifarra!
- Vila, M. (1993). *Cambio el polvo por brillo*. Barcelona: Virus Editorial.
- Warnauts, É., & Raives, G. (2016). *La inocente*. Barcelona: Coeditum.
- Wimmen's Comix. (2016). *The Complete Wimmen's Comix*. Seattle: Fantagraphics.
- Wynbrandt, G. (2017). *Que alguien se acueste conmigo, por favor*. Barcelona: Norma Editorial.

### 6.2.2. Bibliografía sobre indigenismo.

- Colombres, A. (2008). *América como civilización emergente*. Madrid: Ediciones Amargord.
- de la Fuente, R. (2008). *La autonomía indígena en Chiapas. Un nuevo imaginario socio-espacial*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- Galeano, E. (2005). *Días y noches de amor y de guerra*. Madrid: Siglo XXI de España Editores.
- Gayá, J. (Dirección). (2008). *Latinoamérica en punta* [Película]. Brasil, Venezuela, Guatemala, México y Cuba.
- Gutiérrez Aguilar, R. (2008). *Los ritmos del Pachakuti. Movilización y levantamiento indígena*. Buenos Aires, Argentina: Tinta Limón Ediciones.
- Lecaros Bastías, G., & Morales Urra, R. (2013). *Comunidades Mapuche en conflicto con SN Power. Antecedentes de las comunidades del Valle de Liquiñe comuna de Panguipulli frente a una nueva amenaza de hidroeléctricas en territorio mapuche*. (Tesis de pregrado). Universidad Austral de Chile. Facultad de Filosofía y Humanidades. Escuela de Antropología, Valdivia, Chile.
- Miradas, C. (Productor), & Gayá, J. (Dirección). (2005-2006). *Plan Puebla-Panamá: La conquista sigue* [Película]. México, Centroamérica.
- Miradas, C. (Productor), & Gayá, J. (Dirección). (2006). *La Sexta* [Película]. México.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- Peret, B. (2000). *El Quilombo de los Palmares: Las religiones negras de Brasil*. Barcelona: Octaedro.
- Zabechi, R. (2007). *Dispersar el poder. Los movimientos como poderes antiestatales*. Barcelona: Virus Editorial.
- ### 6.2.3. Bibliografía crítica sobre urbanismo.
- Agulles, J. (2017). *La destrucción de la ciudad. El mundo urbano en la culminación de los tiempos modernos*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Amorós, M. (2014-2015). La evolución de las conurbaciones. *Salamandra. Intervención Surrealista - Imaginación Insurgente - Crítica de la vida cotidiana*(21-22), 15-17.
- batzuk, A. a. (mayo de 2007). Luces y sombras de la lucha contra el TAV en el País Vasco. *Resquicios*, I(3), 69-73.
- Body-Gendrot, S. (1993). *Ville et Violence*. París: P.U.F., Recherches Politiques.
- Camus, A. (febrero de 2016). Pequeña guía para ciudades sin pasado. (J. Agulles, A. Almazán, S. Cobo, P. Martínez, & M. Sánchez Lindo, Edits.) *Cul de sac*(5), 73-76.
- Etcétera. (octubre de 1988). La otra cara de las olimpiadas. (E. y. Alikornio, Ed.) *Etcétera. Correspondencia de la guerra social. Del 0 al 20.*, I(12), 351-354.
- Etcétera. (junio de 2001). La sociedad capitalista, eminentemente urbana. (E. y. Alikornio, Ed.) *Etcétera. Correspondencia de la guerra social. Del 21 al 40.*, II(35), 417-424.
- Etcétera. (mayo de 2006). Apuntes del proceso especulativo actual (1992-2006). (E. y. Alikornio, Ed.) *Etcétera. Correspondencia de la guerra social.*, II(40), 592-593.
- Garnier, J.-P. (1998). *Des barbares dans la cité: De la tyrannie du marché à la violence urbaine*. Montigny-le-Roi, Haute-Marne, Francia: Flammarion.
- Madrid, G. S. (2008). Encuesta sobre las infraestructuras inútiles. *Salamandra*(17/18), 173-187.
- Martínez, A. (febrero de 2016). Habitar el campo hoy. (J. Agulles, A. Almazán, S. Cobo, P. Martínez, & M. Sánchez Lindo, Edits.) *Cul de Sac*(5), 95-123.
- Mumford, L. (febrero de 2016). En defensa de la ciudad. (J. Agulles, A. Almazán, S. Cobo, P. Martínez, & M. Sánchez Lindo, Edits.) *Cul de sac*(5), 59-66.
- P.M. (junio de 2000). Correspondencia. Desde Dublín. Leyendo con velas: fisuras en el espejo de Zimbabwe. (E. y. Alikornio, Ed.) *Etcétera. Correspondencia de la guerra social.*, II(34), 402-414.
- Pasolini, P. P. (febrero de 2016). Roma, ¡qué hermosa fuiste un día! (J. Agulles, A. Almazán, S. Cobo, P. Martínez, & M. Sánchez Lindo, Edits.) *Cul de Sac*(5), 77-94.

### 6.2.4. Bibliografía crítica sobre Agricultura.



- Annelore, B., Herbert, B., & Gertrud, S. (1990). *El cultivo biológico*. Barcelona: Blume-Naturart.
- Aubert, C. (1978). *Técnicas de Agricultura Natural*. Barcelona: Bellsolà.
- Bové, J., Luneau, G., & Dufour, F. (2001). *El mundo no es una mercancía: los agricultores contra la comida basura: conversaciones con Gilles Luneau*. Icaria.
- Bueno, M. (2004). *Cómo hace un buen compost. Manual para horticultores ecológicos*. (Segunda ed.). Estella, Navarra, España: La Fertilidad de la Tierra.
- Dominé, A. (1997). *Del campo a la cocina. Alimentación natural*. Colonia, Colonia, Alemania: Könnemann.
- Fukuoka, M. (1999). *La Senda Natural del Cultivo. Regreso al cultivo natural. Teoría y Práctica de una Filosofía Verde*. (Segunda en castellano ed.). (V. Rodrigo García, Trad.) Valencia, Valencia, España: Terapión.
- Lampkin, N. (1998). *Agricultura Ecológica*. Madrid: Ediciones Mundi Prens.
- Pfeiffer, E. (1995). *La fertilidad de la Tierra*. Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina: Antroposófica.
- Seifert, A. (1988). *Agricultura sin venenos*. Barcelona: Integral.
- Seymour, J. (1980). *Guía práctica ilustrada para la vida en el campo 2. El horticultor autosuficiente*. (Primera ed.). (D. Traductores, Trad.) Barcelona: Blume.
- Seymour, J. (1981). *Guía práctica ilustrada para la vida en el campo* (Segunda ed.). (D. Traductores, Trad.) Barcelona, Barcelona, España: Blume.

#### 6.2.5. Bibliografía sobre la Crítica al Sistema Político.

- Bardo, C. y. (2013). *Ars Magica Civis. Los mitos del ciudadano demócrata y sus usos mágicos actuales*. Alcoi y Barcelona: Canya de la Muntanya y Bardo Ediciones.
- Bueno, Á. F. (2011). *Política a quemarropa*. Barcelona: Aldarull.
- Etcétera. (octubre de 1988). Sobre la ideología en boga, sus oficianes y nosotros. (E. y. Alikornio, Ed.) *Etcétera. Correspondencia de la guerra social. Del 0 al 20.*, I(12), 330-332.
- Etcétera. (febrero de 1992). El estado de gracia de la democracia. *Etcétera. Correspondencia de la guerra social. Del 0 al 20.*, I(19), 529-533.
- Fernández Durán, R. (2010). *El Estado y la conflictividad político-social en el siglo XX. Claves para entender la crisis del siglo XXI*. Barcelona: Virus Editorial -Libros en acción. Colección Folletos.
- García Calvo, A. (1995). *Análisis de la sociedad del bienestar*. Zamora, Castilla y León, España: Lucina.
- García Olivo, P. (2014). *Dulce Leviatán. Críticos, víctimas y antagonistas del Estado del Bienestar*. Barcelona: Bardo Ediciones.
- González Varela, N. (2014). *Nietzsche. Contra la democracia. Pensamiento político de Friedrich Nietzsche*.

## BIBLIOGRAFÍA

---

- (1862-1872). (M. Riera Montesinos, Ed.) Mataró, Barcelona, España: Montesinos.
- Morris, W. (2004). *Cómo vivimos y cómo podríamos vivir*. (F. Corriente, Trad.) Logroño, La Rioja, España: Pepitas de Calabaza.
- Price, W. (2012). *La abolición del Estado*. Buenos Aires: Libros de Anarres.
- Rodrigo Mora, F. (2010). Dominación Política. En F. Rodrigo Mora, *Seis Estudios. Sobre política, historia, tecnología, universidad y ética y pedagogía*. (págs. 17-86). Madrid: Brulot.
- Rodrigo Mora, F. (2010). *La democracia y el triunfo del Estado. Esbozo de una revolución democrática, axiológica y civilizadora*. (Segunda ed.). Morata de Tajuña, Madrid, España: Manuscritos.
- Rodrigo Mora, F. (2013). *El giro estatolátrico*. Alicante, Comunidad Valenciana, España: Mal de cap.
- Rodrigo Mora, F. (3 de julio de 2014). *felixrodrigomora.org*. Recuperado el 31 de mayo de 2017, de felixrodrigomora: <http://www.felixrodrigomora.org/wp-content/uploads/2014/07/Poalse.pdf>
- Rodríguez Hidalgo, J. (2011). *La revolución en la crítica de Félix Rodrigo Mora*. Alicante: El Salmón.
- Sandoval, R., Salcido, R., Gallegos, M., Tischler, S., Sandoval, M., Miranda, R., . . . Alonso, J. (2013). *Hacer política para un porvenir más allá del capitalismo*. México D.F.: Grietas editores.
- V.V.A.A. (2009). *Materiales para una crítica de la democracia*. Madrid: Klinamen.

### 6.2.6. Bibliografía sobre la Crítica Anti-industrial y Anti-desarrollista.

- Ariès, P. (2005). *Décroissance ou barbarie* (p. 83). Golias.
- Ariès, P. (2013). *La simplicité volontaire contre le mythe de l'abondance*. la Découverte.
- Bermejo Bermejo, M., & Serena Domingo, P. A. (2017). *Los riesgos de la nanotecnología*. Madrid: Los Libros de la Catarata.
- Culdesac. (Noviembre de 2010). Apuntes para una crítica del progreso. (Colectivo, Ed.) *Cul de sac*(1), 7-21.
- Latouche, S. (2013). *Jacques Ellul contre le totalitarisme technicien*. Neuvy-en-Champagne, Sarthe, Francia: Le Passager Clandestin.
- Loadenthal, M. (2013). The Earth Liberation Front: A Movement Analysis. *Radical Criminology*, (2), 15-46.
- Llamazares, C. R. (2017). *La defensa de los comunales*. Madrid: Los libros de la Catarata.
- Mattick, P. (1985). La economía de la "cybernation". En Etcétera., *Etcétera. Correspondencia de la guerra social. Del 0 al 20*. (págs. 163-174). Barcelona: Alikornio Ediciones.
- Naredo, J. M. (Noviembre de 2010). La ideología del progreso y de la producción encubre la práctica de la destrucción. (C. d. Sac, Ed.) *Cul de sac*(1), 33-45.

- Patrick, V. y. (2013). Diálogos a propósito de Notre-Dame-des-Landes. (Argelaga, Ed.) *Argelaga*(2), 12-17.
- Riesel, R. (2003). *Los progresos de la domesticación* (Primera ed.). (Colectivo, Ed., J. Rodríguez Hidalgo, & R. Fernández Suárez, Trads.) Bilbao, País Vasco, España: Mutturereko Burutazioak.
- Troupe, C. M. (2016). *Defender la ZAD*. Barcelona: Descontrol.

### 6.2.7. Bibliografía sobre la crítica al trabajo asalariado

- Antonio, J. (diciembre de 1996). Correspondencia desde Madrid. (E. y. Alikornio, Ed.) *Etcétera. Correspondencia de la guerra de social. Del 21 al 40., II(28)*, 232.
- Carles, P. (2004). *Attention danger travail*. [Película] CP Productions.
- C.G.V. (enero de 1999). El horizonte fragmentado. (E. y. Alikornio, Ed.) *Etcétera. Correspondencia de la guerra social. Del 21 al 40., II(32)*, 333-335.
- Etcétera. (enero de 1999). Objetos - sujeto - paro - tiempo - lenguaje. (E. y. Alikornio, Ed.) *Etcétera. Correspondencia de la guerra social. Del 21 al 40., II(32)*, 327-329.
- Gisber Quero, J., & Niño Becerra, S. (2010). *Vivir sin empleo. Trueque, bancos de tiempo, monedas sociales y otras alternativas*. Barcelona: Los Libros del Lince.
- Holloway, J. (2011). *Agrietar el capitalismo. El hacer contra el trabajo*. Barcelona: El viejo topo.
- Tavares, J. (julio de 1996). ¿Necesita dinero? (E. y. Alikornio, Ed.) *Etcétera. Correspondencia de la guerra social. Del 21 al 40., II(27)*, 192-193.

### 6.2.8. Bibliografía sobre vegetarianismo, veganismo y liberación animal.

- Aboglio, A. M. (2009). *Veganismo: práctica de justicia e igualdad*. Buenos Aires: De los cuatro vientos.
- Buzo, R. (2001). *Mi libro de cocina vegana: Más que un libro de cocina, una forma de vida*. Barcelona: Océano Ambar.
- Castro, J. (1929). *La Nueva Ciencia de Comer y Tratado Completo de Cocina Vegetariana Eutrofológica*. Barcelona: Casa Editorial Maucci.
- Castro, J. (1965). *Qué y cómo debemos comer* (Decimo cuarta ed.). Torrente: Biblioteca de Calobiótica y Macrobiótica.
- Coleman, V. (1992). *Por qué debe cesar el genocidio de animales y cómo Vd. puede contribuir a ello. Crueldad, tortura y muerte innecesarias*. Rubí, Barcelona, España: Dictext S.A.L.
- Lomeña Cantos, A., Singer, P., Francione, G., Dunayer, J., Adams, C. J., Eisnitz, G. A., . . . Escolar, V. (2010). *Alienación animal*. Madrid: Autoedición.
- Torres, B. (2014). *Por encima de su cadáver. La economía política de los derechos animales*. Madrid: Ocho-doscuatro ediciones.

### 6.2.8.1. Selección temática de cómics veganistas y pro-liberación animal

- Coe, S. (1996). *Dead Meat*. Nueva York: Four Walls Eight Window.
- Coe, S. (2000). *Pit's Letter*. Nueva York: Four Walls Eight Windows.
- Coe, S. (2005). *Sheep of Fools*. Seattle: Fantagraphics.
- Coe, S. (2012). *Cruel: Bearing Witness to Animal Exploitation*. Nueva York: Or Books.
- Coe, S. (2016). *The Animal's Vegan Manifesto*. Nueva York: Or Books.
- Coe, S., & Eisenmann, S. (2014). *The ghosts of our meat*. (P. Earenfight, Ed.) Carlisle, Estados Unidos: The Trout Gallery/Dickinson College .
- Gruen, L., Singer, P., & Hine, D. (1987). *Animal Liberation: A Graphic Guide*. Londres: Camden Press.
- Miner, M., Aranda, J., & Pereyra, J. (2014). *Liberator: Issue 4*. Black Mask Comics.
- Miner, M., Aranda, J., & Pereyra, J. (2014). *Liberator: Salvation of Innocents*. Black Mask Comics.
- Miner, M., Aranda, J., & Pereyra, J. (2014). *Liberator: Salvation of Innocents-Issue 2..* Black Mask Comics.
- Miner, M., Aranda, J., & Pereyra, J. (2014). *Liberator Volume 1: Rage Ignition*. Black Mask Comics.
- Morrison, G. (2001). *Animal Man, Book 1*. Nueva York: Vertigo.
- Morrison, G. (2002). *Animal Man, Book 2 - Origin of the Species*. Nueva York: Vertigo.
- Morrison, G. (2003). *Animal Man, Book 3 - Deus Ex Machina*. Nueva York: Vertigo.
- Morrison, G., & Truog, C. (2013). *The Animal Man Omnibus*. Nueva York: Vertigo.
- Perman. (31 de mayo de 2017). *Bull & Pig*. Disponible en Resistenciavegana: [http://www.resistenciavegana.es/descargas/Comics/Bull&Pig/bull&pig\\_cap1.pdf](http://www.resistenciavegana.es/descargas/Comics/Bull&Pig/bull&pig_cap1.pdf)
- Watts, R. (2015). *Vegan Sidekick Volume 1*. Vegansidekick.
- Watts, R. (2015). *Vegan Sidekick Volume 1 Adult Edition*. vegansidekick.
- Watts, R. (2015). *Vegan Sidekick Volume 2*. Vegansidekick.
- Watts, R. (2015). *Vegan Sidekick Volume 2 Adult Edition* . vegansidekick.
- Watts, R. (2015). *Vegan Sidekick Volume 3*. vegansidekick.
- Watts, R. (2015). *Vegan Sidekick Volume 3 Adult Edition* . vegansidekick.
- Watts, R. (2016). *Vegan Sidekick Volume 4* . vegansidekick.
- Watts, R. (2016). *Vegan Sidekick Volume 4 Adult Edition* . vegansidekick.

### 6.2.9. Bibliografía situacionista. Crítica de la vida cotidiana.

- Andreotti, L., Costa, X., & MACBA. (1996). *Situacionistas. Arte, política y urbanismo*. Barcelona: MACBA-ACTAR.
- Asger, J. (1999). *Crítica de la economía política*. Madrid: Radicales livres.
- Debord, G. (1994). Aullidos por Sade. *Revista Sin título*, 53-55.

- Debord, G. (1999). Crítica de la separación. *Archipiélago: Cuadernos de Crítica de la Cultura*, 103-112.
- Debord, G. (2000). *In girum imus nocte et consumimur igni*. Barcelona: Anagrama.
- Debord, G. (2005). *Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y la acción de la tendencia situacionista internacional*. (T. Errazuriz, Ed.) Recuperado el 31 de mayo de 2017, de Bifurcaciones.cl: <http://www.bifurcaciones.cl/005/reserva.htm>
- Debord, G. (2008). *Comentarios a la sociedad del espectáculo*. Barcelona: Anagrama.
- Debord, G. (2009). *Panegírico* (Primera ed.). (M. H. Pozuelo, Trad.) Madrid: Antonio Machado Libros.
- Debord, G. (2015). *La sociedad del espectáculo*. (J. L. Torio, Trad.) Valencia, Valencia, España: Ediciones de la Flor.
- Discurso sobre la vida posible: textos situacionistas sobre la vida cotidiana*. (1999). Hondarribia, Guipúzcoa, España: Hiru, D.L.
- Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. (1996). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
- V.V.A.A. (2009). *Crítica de la Internacional Situacionista*. Madrid: Klinamen & Comunicación.

## 7. LOS CÓMICS DE JOSEP AVARIA AVARIA

## 7.1. Granada da qué pensar.

GRANADA. 2010. EN LA MANIFESTACIÓN  
CONTRA LA ESPECULACIÓN  
URBANÍSTICA NO ÉRAMOS CASI GENTE.

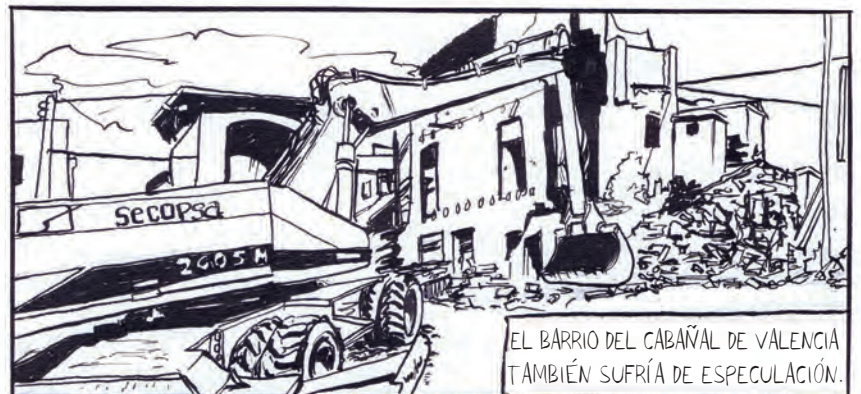


LA "CASA DEL AIRE" RESISTIÓ  
ANTE LOS INVASORES.



NO CONSEGUIRÍAN DESALOJAR LAS VIDAS Y LOS  
SUEÑOS DE PROPIETARIAS, VECINAS Y SOLIDARIAS!

YO, UN VALENCIANO, ME  
SOLIDARIZABA CON LA CAUSA.

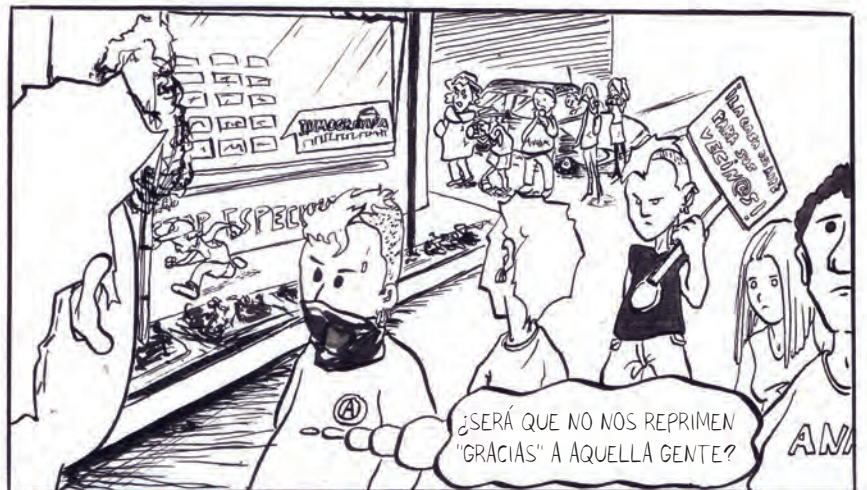


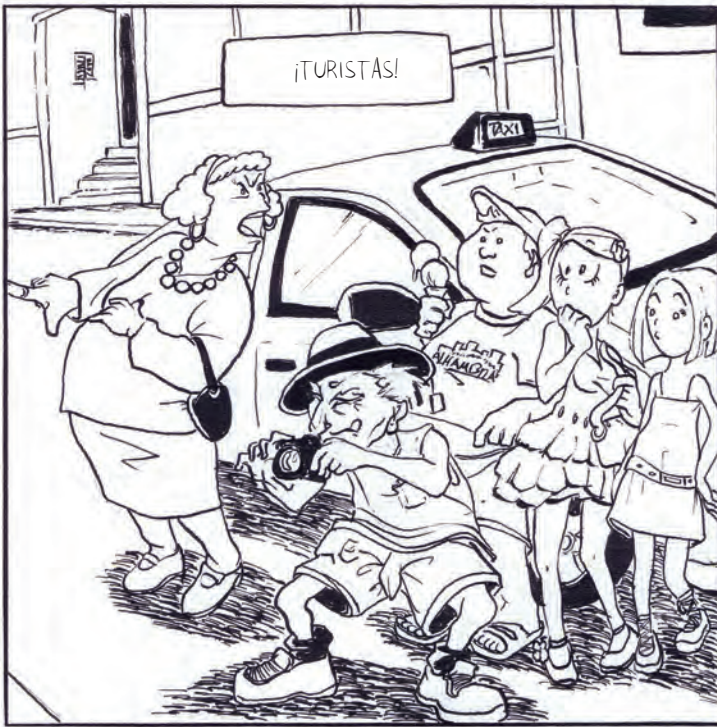
EL BARRIO DEL CABAÑAL DE VALENCIA  
TAMBIÉN SUFRÍA DE ESPECULACIÓN.



SE HICIERON UNAS JORNADAS  
CRÍTICAS Y SOLIDARIAS.









CUANDO PIENSO EN LA POLICÍA, RECUERDO LO QUE CHARLÁBAMOS EN LA UNI....





SERÍA PROFESOR DE PLÁSTICA Y DE DIBUJO TÉCNICO, YA VES.



VEO UNA EVIDENTE RELACIÓN ENTRE PROFES Y MÁDEROS, ¡LOS DOS SON LA AUTORIDAD!



EN ESTE MUNDO, TE OBLIGAN A VENDERTE POR UN SALARIO, QUIERAS O NO.



PARA VIVIR ESTÁ TODO LLENO DE CASAS VACÍAS, ¿O NO?



EN GRANADA PUEDES HASTA VIVIR EN CUEVAS SI QUIERES...



PERO TODOS TENDEMOS A LO FÁCIL, Y COMPRAMOS EN EL SUPERMERCADO.



HAY QUE TENER UN COCHE, ¡ES OBLIGADO! PARA IR A TRABAJAR, SI NO, ¿SERÍA NECESARIO?

ESTO DE LAS FALSAS NECESIDADES  
QUE NOS IMPONEN ES UN CÍRCULO  
VICIOSO COMO NINGÚN OTRO...

# PIIIIIIT

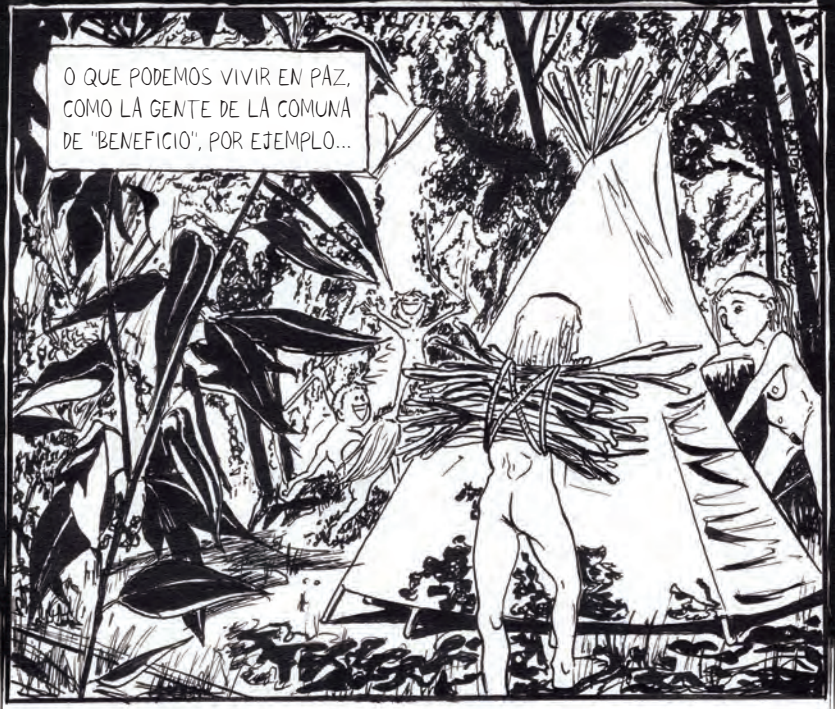
¡VENGA!  
¿SERÁ POSIBLE?  
¡A VER CUANDO NOS HACEN  
DE UNA VEZ LA RONDA  
ESTE Y DESCONGESTIONAN  
YA TANTO TRÁFICO!



TODOS SABEMOS QUE SE PUEDE  
VIVIR EN LA CIUDAD DE OTRA  
MANERA, SIN GASTAR DINERO...



O QUE PODEMOS VIVIR EN PAZ,  
COMO LA GENTE DE LA COMUNA  
DE "BENEFICIO", POR EJEMPLO...



TODO ES LO SABEMOS,  
PUES CLARO QUE SI,  
¡PERFECTAMENTE!

PSST!  
MIRA, NOS PONES  
UNAS TAPAS.

¡YO LO  
TENGO MÁS CLARO  
QUE EL AGUA!

CUANDO  
TERMINEMOS DE ESTUDIAR  
YO ME PONGO A CURRAR DE  
PROFE FIJO.

PERO NOS GUSTA DEMASIADO  
LA COMODIDAD.





LA MANIFESTACIÓN SIGUE SU RITMO, PERO YO NO DEJO DE PREGUNTARME...



¡SI EL BANCO TE EXPLOTA, EXPLÓTALO!



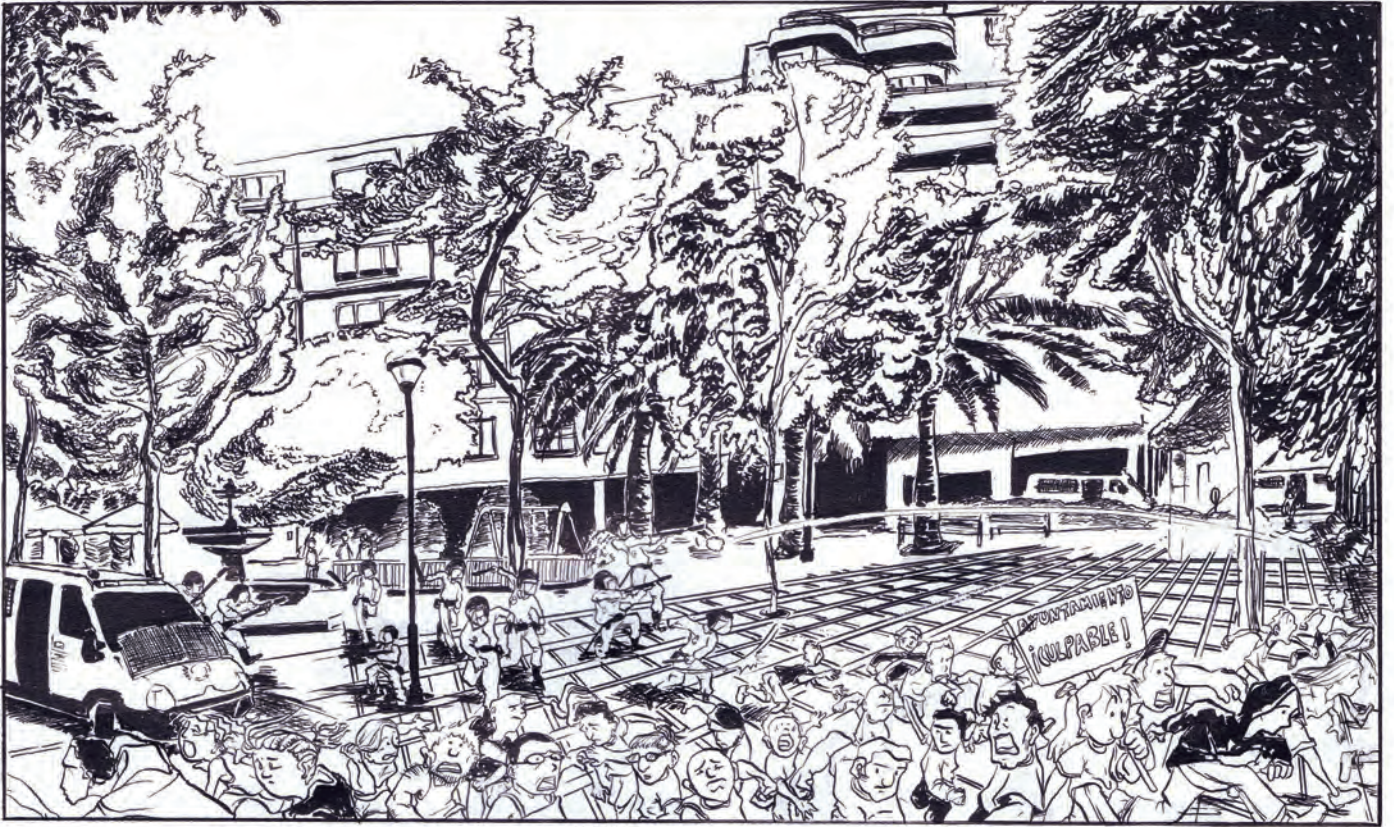
¿SERÁ QUE, HIJOS DE PAPÁ, NO QUEREMOS ESFORZARNOS MÁS DE LA CUENTA?



¿ES ESTE SISTEMA QUIEN NOS ABURGESA Y NOS ALIENA?



¿O SOMOS NOSOTROS QUE NO NOS ATREVEMOS A PERDER COMODIDADES?



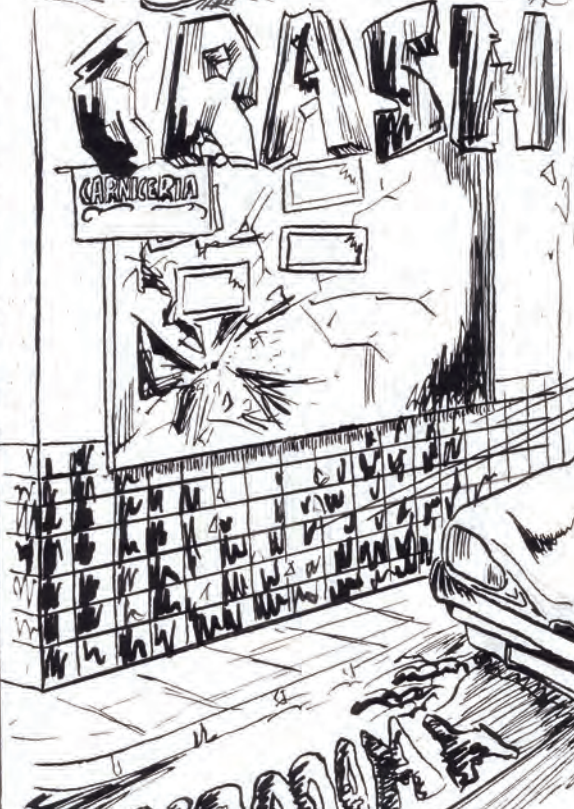
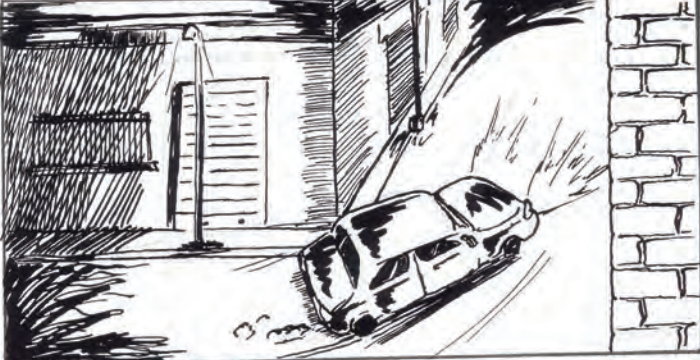
## 7.2. A Nosotros...

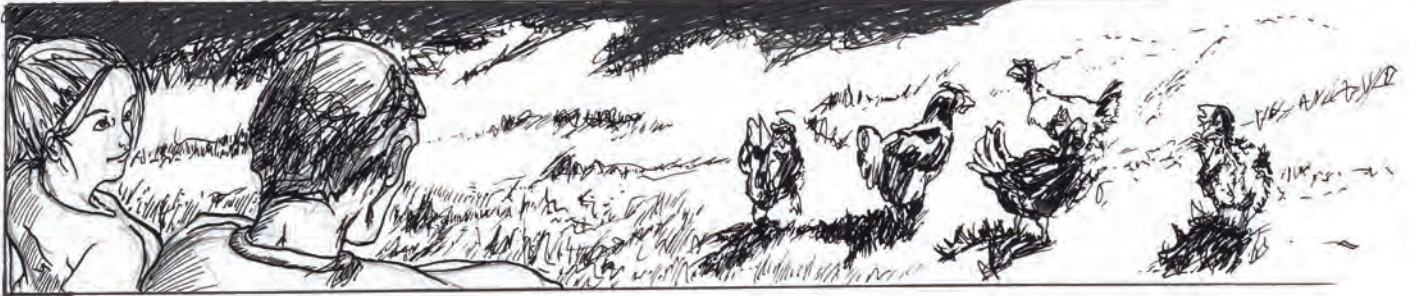
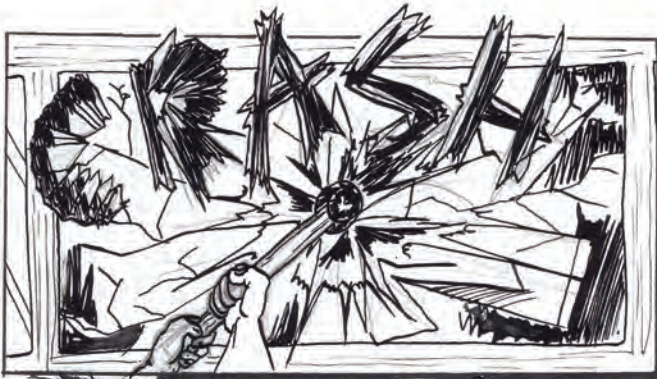


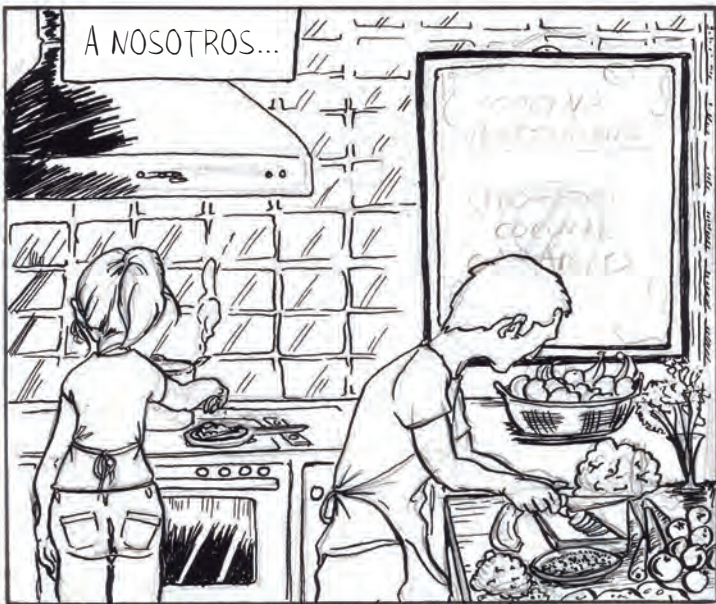
CARNICERIA

A NOSOTROS...

NO COMAS  
CADÁVERES

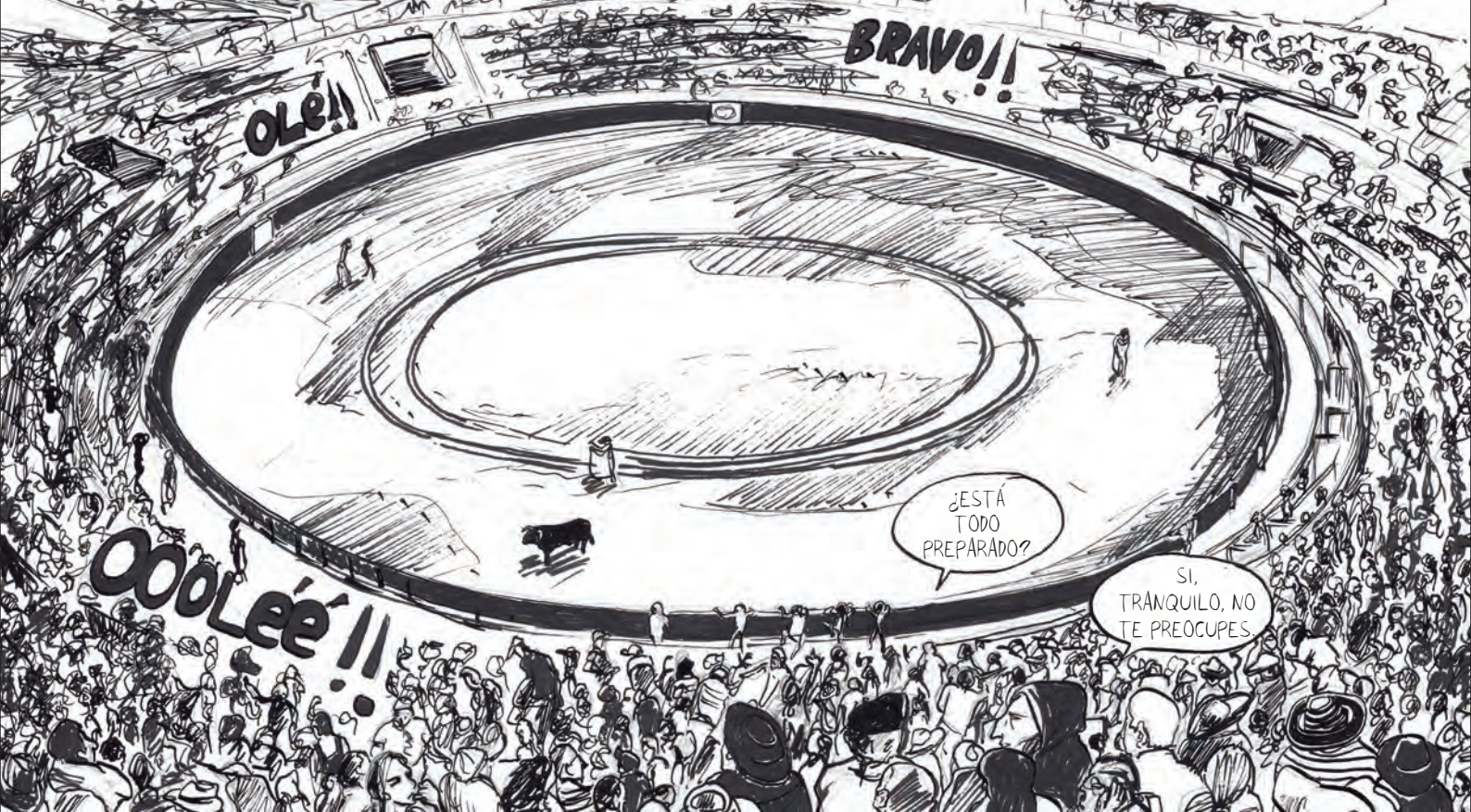






NI LOS USAMOS.

Pretes No  
No veo la diferencia  
entre tu chupa de cuero  
y un abrigo de visón



¡OLE!

¡BRAVO!

¿ESTÁ  
TODO  
PREPARADO?

SI,  
TRANQUILO, NO  
TE PREOCUPES.

¡OoLéé!!



### 7.3. Bruselas



PLAZA DEL CEDRO, VALENCIA.  
PRIMAVERA DEL 2009.



DEBEMOS APROVECHAR DEL ERASMUS, TU SAIS? JE VEUX DIRE...

COMO DE TODO LO QUE PODEMOS ROBAR AL ESTADO, NON? C'EST TOUJOURS ÇA...



PIERRE, TIO, NO TE ENTERÁS. TU PROPÁGANDA DEL ERASMUS SÓLO SIRVE PARA ALABAR EL ORDEN UNIVERSITARIO...



PARTICIPANDO DE SUS MOVIDAS NO HACES MÁS QUE ALABARLES, AUNQUE TE JUSTIFIQUES DICENDO QUE TE ESTÁS APROVECHANDO DE ELLOS.



LA FINALIDAD DE LA UNIVERSIDAD, HOY, NO ES EL SABER EN SÍ, SÓLO SIRVE PARA FORMAR TÉCNICOS QUE SIGAN GESTIONANDO ESTE SISTEMA DE MIERDA. LAS BECAS SON CHANTAJES.





YA SE HA CANSADO "ÁNGELA LA PURETA" DE LOS MALABARES Y AHORA VIENE A DAR LECCIONES. ¿NO?



ANDA CALLA YA. CONTIGO NO ESTABA HABLANDO TÍO.

VALE ÁNGELA, PERO BUENO...



SI NO VIENES CON ERASMUS ¿VIENDRÁS? EN BRUXELLES TENEMOS CASA-SQUAT. ¿LO HAS PENSADO YA?



Y YO QUÉ SÉ PIERRE TÍO, ¡NO ME RALLES! PERO SI SÓLO NOS CONOCEMOS DE HACE CUATRO DÍAS! ¡YO QUE SÉ!



PEUT-ÊTRE... ¡Y ESO QUÉ MÁS DA! LO JUSTITO... HA HA HA HA



AAH! ESA CARITA ME LA CONOZCO HALINA, ¿QUÉ? ¿TU TE VENDRÍAS CONMIGO A BRUSELAS SI ME VOY?



DEJAD DE FLIPAR LAS DOS. EN LUGAR DE IR DE VIAJE Y VOLVER OS VAIS A QUEDAR POR ALLÍ Y...

VENGA TÍA, QUE PARECES MI MADRE...



SI OS QUEDÁIS A VIVIR ALLÍ, ¿CÓMO LO HARÉIS SIN DINERO? CON EL CURRO DE HALINA NO TENÉIS NI PARA EMPEZAR. Y SI VIAJÁIS SIN BECAS NI NADA ...



¡LO VAIS A PASAR SÚPER MAL! CUANDO TENGÁIS FRÍO Y HAMBRE TANTO DISCURSITO NO OS SERVIRÁ DE NADA. ¡YA VERÉIS!



OYE CÓRTATE UN POCO YA, ¿EH? ¡Y TU QUÉ SABES!



EN FIN... A LO QUE ÍBAMOS, PIERRE, Y ALLÍ EL CURRO ¿QUÉ TAL?

¡SIEMPRE IGUAL CHÉ!

ANA, TÍA, QUE HAGAN LO QUE QUIERAN, NO TE METÁS AHÍ...



TRABAJO HABRÁ, SUPONGO, NO ES MI COSA, ESO DEL TRABAJO, PERO BUENO, ALLÍ PUEDES BUSCAR ALGO...



HOMBRE YA, PERO...



¡QUÉ MIERDA! O ESTUDIAMOS O TRABAJAMOS, ¿NO PODEMOS VIVIR?

¿QUÉ DICES?



¡DIGO QUE QUIERO VIVIR SIN TENER QUE PASAR POR EL ARO! ¡ESO DIGO!

YA TENEMOS BASTANTES LÍMITES PARA QUE NOSOTRAS MISMAS NOS PONGAMOS MÁS AÚN.



YO NO ESTUDIO PARA TRABAJAR. NO PIENSO ASALARIARME LA VIDA.

YA HE VISTO LO QUE ME OFRECE LA VIDA DE AQUÍ. ¡QUIERO CONOCER MUNDO!







¿DE QUÉ ME SIRVE A MI ESTUDIAR E IR PASANDO EXÁMENES? NO NECESITO QUE NADIE ME EVALÚE SOBRE NADA, ¡YO SOY MI VOZ MÁS CRÍTICA! ¿O ES QUE DEBERÍA ACEPTAR LA AUTORIDAD DE LOS Y LAS PROFES COMO NATURAL? ¡YO ME CAGO EN EL PRINCIPIO DE AUTORIDAD! ¿O ES QUE SIEMPRE SEREMOS CONSIDERADAS COMO UNAS MENORES DE EDAD? ¡ACEPTAR SUS NORMAS ES CONDENARNOS!



CUANDO LA UNIVERSIDAD ES UNA EMPRESA Y ADEMÁS AL SERVICIO DE PAPÁ ESTADO, QUE A SU VEZ ESTÁ SUMISO A LAS NORMAS CAPITALISTAS...



¿CÓMO PUEDE ÉSTA GENERAR CONOCIMIENTO LIBRE? GENERA TÉCNICOS CREÍDOS EN EL MEJOR DE LOS CASOS. EL SISTEMA EDUCATIVO NOS ADIESTRA EN LA OBEEDIENCIA A LA AUTORIDAD. DE ESE MODO, LA ESTABILIDAD SE ASEGURA Y TODO SIGUE IGUAL...



EL MUNDO ESTÁ PODRIDO, Y TODAS SUS INSTITUCIONES SÓLO REFLEJAN SU PROPIA MISERIA, ¡QUÉ ASCO!



JODER ÁNGELA, PARECES UN DISCO RALLADO, VENGA VA, ¡SACA EL DEDO A VER SI HAY SUERTE ESTA VEZ! TENGO LAS PIERNAS HECHAS POLVO.



HAHAHA, ES QUE CUANDO EMPIEZO NO ACABO, ME PONE ENFERMA TODO ESTO, POR ESO ME PIRO, ¿SABES?

PERO ES QUE ES CIERTO, EL SISTEMA EDUCATIVO NO EDUCA, ADIESTRA, COMO A LOS PERROS.



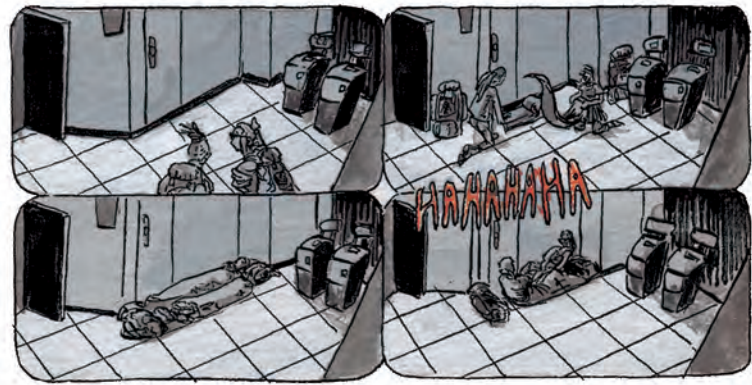
NO PODEMOS ESPERAR NINGÚN CAMBIO SUBSTANCIAL DENTRO DE SUS MARCOS...



¡BIEN! ¡HA PARADO!

VENGA, ¡QUE NOS VAMOS!











¡ES PIERRE!



OOH LÀ LÀ!

DOUCEMENT LES FILLES!



ALORS ON Y VA!  
¡OS ENSEÑARÉ  
LA MAISON!



TE VEO CON PRISA,  
PIERRE.  
¿TODO VA BIEN?

¿QUÉ DICES? ¿LLEVAS  
MUCHO? ¿CÓMO LO HAS  
PODIDO PASAR?

VENGO  
DE MARRUECOS, LES  
FILLES, TENEMOS  
MUCHA CHICHA.

PORROS?



VOILÀ  
LA MAISON!  
¿OS GUSTA?



¿ESTA ES LA  
CASA OKUPA QUE  
NOS DIJISTE?

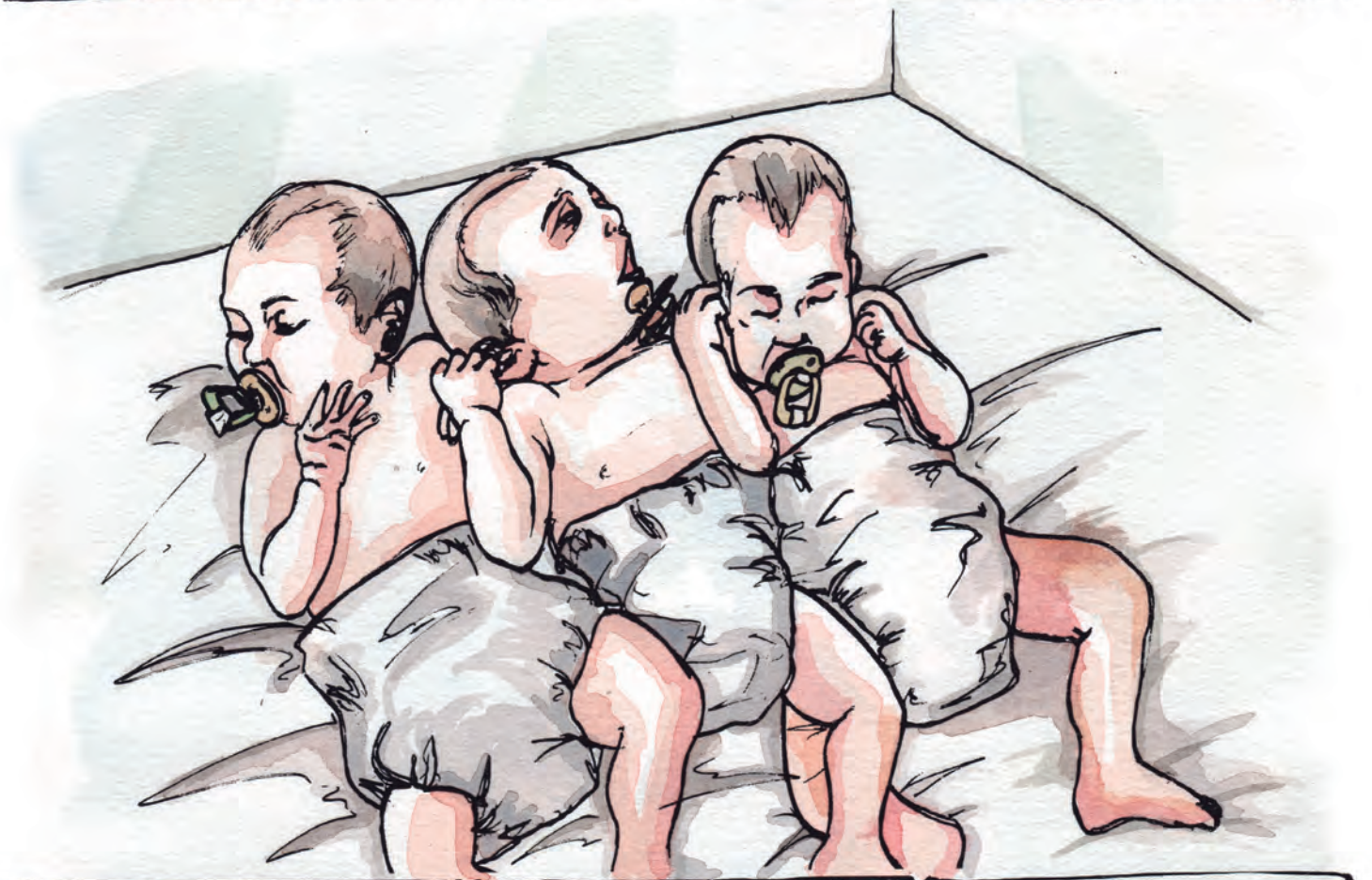
OUI!  
AHORA SOLO ESTAMOS  
NOSOTROS EN LA MAISON.  
PODÉIS VERLA MIENTRAS...  
...JE VAIS CHIER TOUT CE  
SHIT! HEHE!



## 7.4. Historias de niños











A VUESTRA EDAD YO YA TRABAJABA. IBA DESCALZO A LA FABRICA...



...CON LAS ALPARGATAS COLGANDO, QUE EL DOMINGO HABIA QUE IR A MISA.



TENGO LAS MANOS TORCIDAS PORQUE ALLI, EN EL MOLINO DE ESPARTO, ERA YO QUIEN HILABA EL HILO...



EN CASA ÉRAMOS POBRES. YO SOLIA SALTAR A LA CASA DE AL LADO PARA ROBAR EMBUTIDO...

¡DEPRISA HERMANITAS!



VUESTRO ABUELO HA SUFRIDO MUCHO, NIÑOS, ¡MUCHO! ANTES NO ERA COMO AHORA...

QUIEN QUERÍA TRABAJAR SE ESPERABA,  
EN FILA, DELANTE DE CASA DEL SEÑOR.

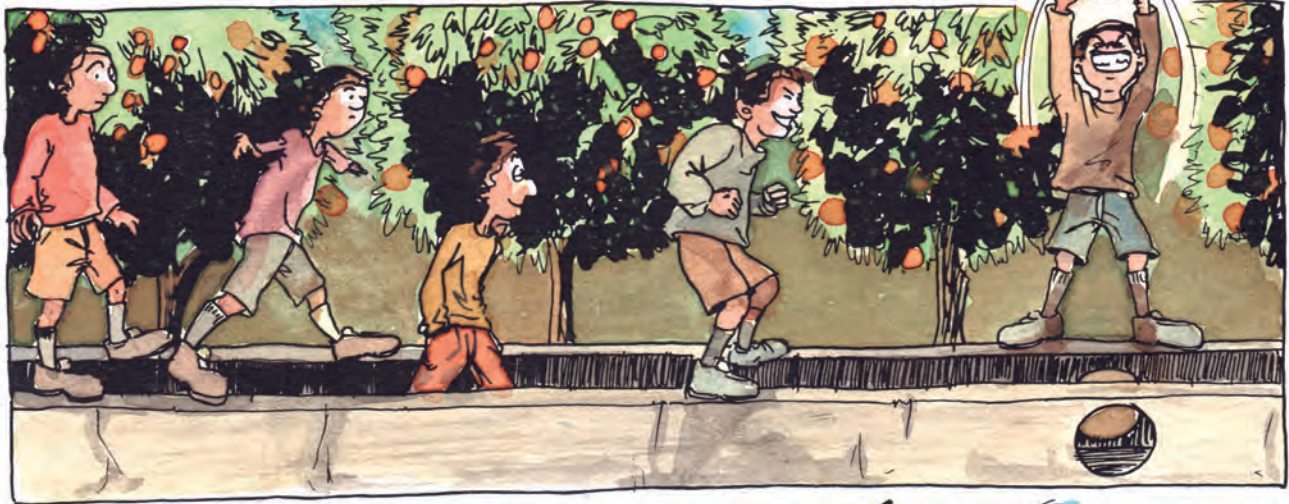


SI TE PISABA,  
TENIAS TRABAJO

SI NO, ESE DIA  
IGUAL NO COMIAS







## 7.5. Prechambeau

EL OTRO DÍA, FUI CON MI AMIGO VIVIEN, QUE VIVE CONMIGO EN ANGULEMA, EN FRANCIA, A VER UNA CABAÑA DE MADERA DONDE ME DICE QUE VIVIÓ DURANTE SEIS MESES SIN AGUA CORRIENTE NI ELECTRICIDAD. ÉL LLAMABA A AQUELLO "PRECHAMBEAU"



LA CABAÑA DISPONÍA DE UN CUARTO DE ASEO SECO, QUE FUNCIONA SIN AGUA.. ME CUENTA QUE LA ÚNICA AGUA QUE UTILIZABA ERA LA DEL RÍO, PARA BEBER, DUCHARSE ¡Y HASTA PARA LAVAR LOS PLATOS!





EN UN PRINCIPIO VIVÍA CON UN AMIGO, PERO SE FUE.  
VIVIEN DICE QUE PREFERÍA VIVIR SÓLO, QUE SU AMIGO "HABLABA DEMASIADO"



CUANDO VUELVE A LA CABAÑA, RECUERDA AQUELLA EXPERIENCIA.  
SIEMPRE DICE QUE LA ABUNDANCIA DE NUESTRA SOCIEDAD NO ES SUFICIENTE PARA LLENAR  
NUESTROS ESPÍRITUS, Y QUE, COMO ES ATEO, QUE SU LUGAR ESTÁ EN LA NATURALEZA.



## 7.6. Playmobils

NOS CUENTAN, QUE LLEGADO EL MOMENTO,  
HAY QUE CASARSE Y FORMAR UNA FAMILIA.



ENCONTRAREMOS LA FELICIDAD  
Y EL SENTIDO DE LA VIDA EN EL CONSUMO.



UN DÍA, CORRIENDO CON MI AMIGO VIVIEN, ME  
CONTÓ QUE HABÍA VIVIDO ALGUNOS AÑOS POR  
AMÉRICA LATINA.



DICE QUE VIVIÓ EN UNAS COMUNIDADES INDÍGENAS  
MUY MAJAS.



ANTES DE IRSE, SE INFORMÓ SOBRE LA  
COMUNIDAD A LA QUE QUERÍA DIRIGIRSE.



"ERAN SALVAJES" ME DIJO.  
CON SU BARBA, VIVIEN PARECÍA SALIDO DE UNA  
PELÍCULA DE MIEDO...



CUANDO VOLVIÓ, DESPUÉS DE 3 O 4 AÑOS,  
SE PUSO A TRABAJAR.



PERO TUVO UN GRAVE PROBLEMA CON EL  
ALCOHOL QUE CASI TERMINA CON SU VIDA.



TUVO QUE PASAR POR UNA REHABILITACIÓN  
LARGA Y DOLOROSA, PERO FINALMENTE,  
CONSIGUIÓ VOLVER A SER EL QUE ERA  
ANTES.



HOY ES MAESTRO EN UNA ESCUELA, Y DICE QUE  
ENSEÑA A SUS ALUMNOS MUCHAS COSAS QUE ÉL  
MISMO APRENDIÓ CON LOS INDÍGENAS.



CUANDO SUS ALUMNOS CREZCAN, SEGURO  
SERÁN JÓVENES INQUIETOS QUE, COMO ÉL,  
NO SE CONFORMARÁN CON LO QUE HAY.

AUNQUE A LO MEJOR NO SEA ASÍ  
¿POR QUÉ NO IBA A INTENTARLO?



## 7.7. Yo ya no quiero comer más carne



¡YO YA NO QUIERO COMER MÁS CARNE!



¿NO QUIERES PROBAR NUESTRO PLATO VEGETARIANO PAPÁ?

MI MADRE LLAMA A MI PADRE "PAPÁ" DESDE SIEMPRE, QUE YO RECUERDE. PERO PAPÁ SIN CARNE, NO COME.



¡A VER CHICOS! QUEREMOS HAMBURGUESAS DIDLEY, SANDWICH COMPLETO Y UN SANDWICH "PEP"

¡Y DOS JARRAS DE SANGRÍA!

¿NO ES ASÍ PEP?

SIEMPRE



PARA MÍ SER VEGETARIANO IBA EN CONSONANCIA CON MIS IDEALES POLÍTICOS DE NO DOMINAR A NADIE NI SER DOMINADO, Y LLEVAR, EN LA MEDIDA DE LO POSIBLE, UNA VIDA AUSTERA...

ME INFORMÉ UN MONTÓN POR INTERNET



ESTABA TOTALMENTE CONVENCIDO DE MI ELECCIÓN VITAL... AHORA HABÍA QUE DAR EL SIGUIENTE PASO... ¡LIBERAR ANIMALES DE SUS JAULAS!

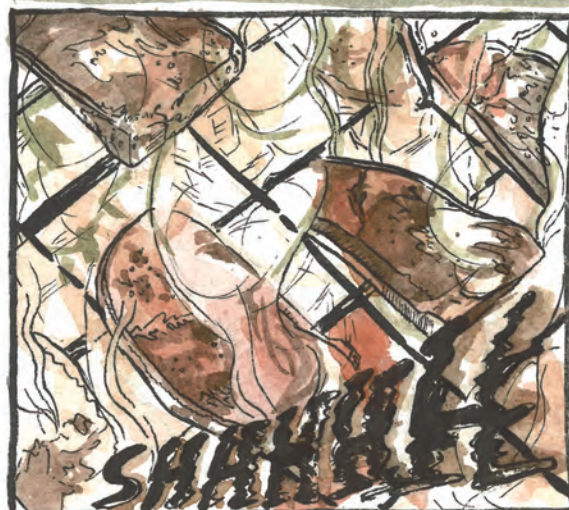
NOBLOGS.ORG  
Autogestió.cat  
COORDINADORA ANTI-CIVILIZACIÓN  
Liberation Front.com

LIBERACION TOTAL

Green Anarchy  
For a Free Society in harmony

MEMORIAS Y FREDDIE  
ANIMAL LIBERATION  
HALLI D. FRONK DE...  
LIBERACION ANIMAL



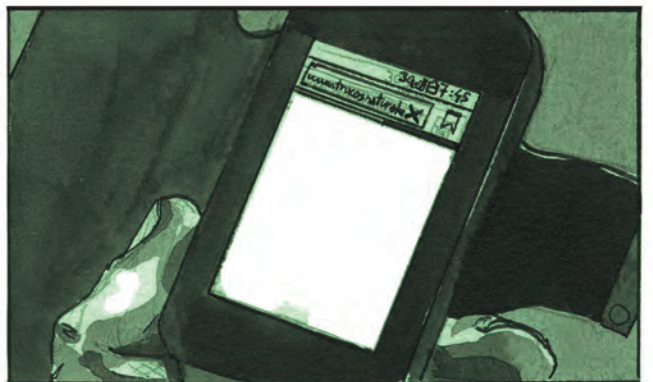


Pep



## 7.8. De ortigas y de agua

# Artículos de ortiga





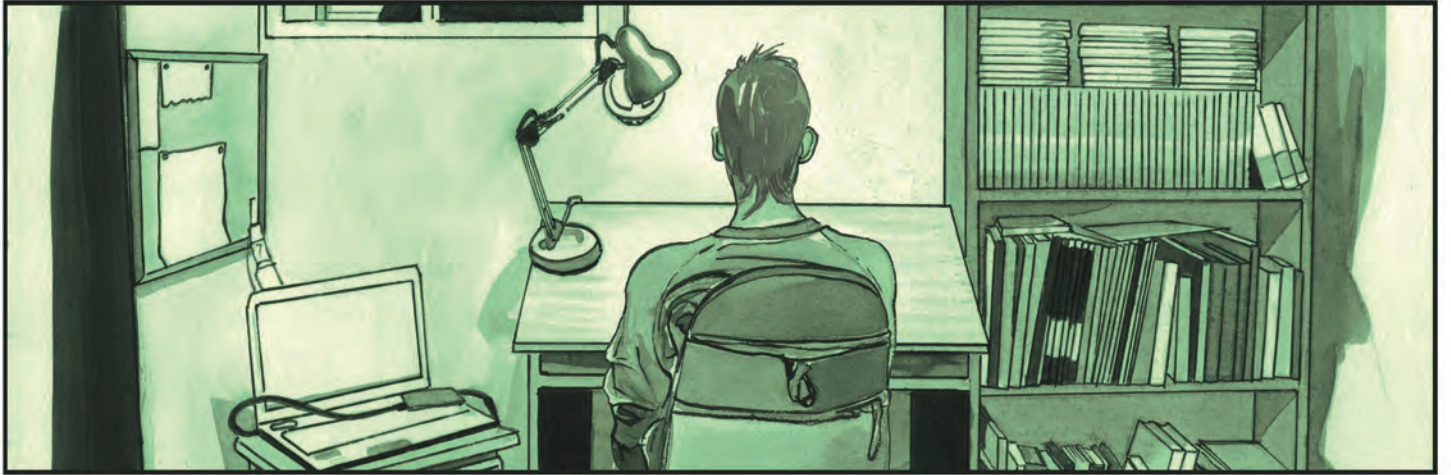
#### COMO HACER CERVEZA CASERA DE ORTIGAS:

1. RECOGE ORTIGAS SIN RAÍZ Y LÁVALAS.
2. HIERVE 1 KG DE ORTIGAS EN 4,5 L. DE AGUA.
3. CUELA LA DECOCCIÓN Y AÑADE EL ZUMO DE UN LIMÓN + 500 GR. DE AZÚCAR + 25 GR. DE CREMOR TÁRTARO.

RELLENA CON AGUA HASTA VOLVER A LLEGAR A 4,5 L.

4. PASA LA MEZCLA A UNA GARRAFA Y CUANDO ESTÉ TIBIA AÑADE 15 GR. DE LEVADURA DE CERVEZA.
5. DEJA REPOSAR 5 O 6 DÍAS Y CUELA LA CERVEZA EN BOTELLAS DE VIDRIO, LIMPIAS Y ESTERILIZADAS.







¡CHE! NO ME SALE NADA.  
¡ME VOY A LA JOVADA!  
HOY HACE UN DÍA  
GENIAL.



LA JOVADA ES UNA PARTIDA DE  
TERRENO QUE NOS HAN CEDIDO PARA  
UN PROYECTO QUE TENEMOS UNOS  
AMIGOS Y YO DE AUTO-APRENDIZAJE  
COLECTIVO. QUEREMOS APRENDER  
AGRICULTURA, GANADERÍA, Y SABERES  
ARTESANALES Y TRADICIONALES.



TENEMOS TRES CABRAS QUE  
ADEMÁS DE LIMPIARLO TODO DE  
MALEZA, ¡NOS DARÁN LECHE!



GUS Y AITOR LLEVABAN  
YA UNAS HORAS ALLÍ.  
FUNCIONAMOS SIN JEFES  
Y NADA DE HORARIOS.

¡BUEN DÍA  
PEP!

¡HOLA! ¿CÓMO  
LO LLEVÁIS?



VAMOS A VER  
SI REPARAMOS  
LA BALSA.  
AL MENOS  
PARA LAS  
CABRAS...



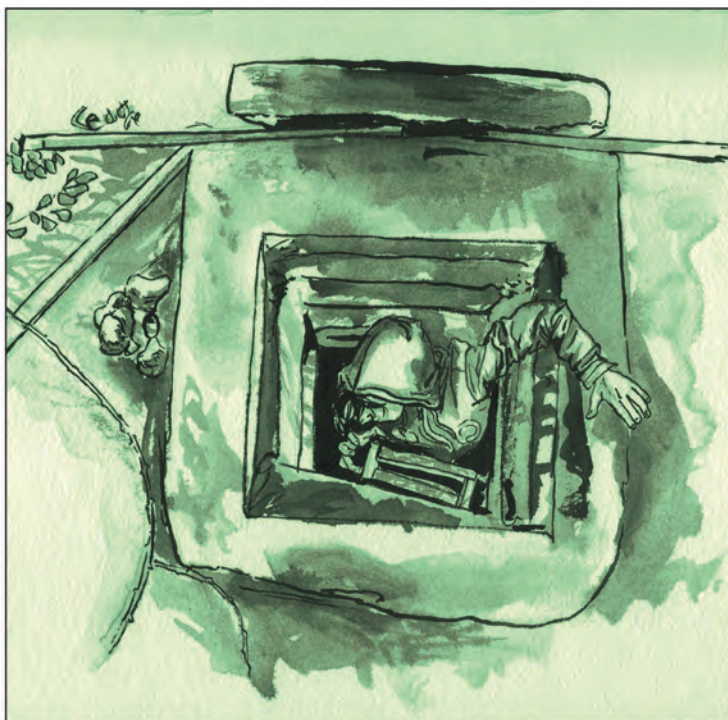
EN LO ALTO DE LA  
LADERA PASA LA ACE-  
QUIA MADRE, LA IDEA  
ES DESVIARNOS AGUA  
HACIA ABAJO.



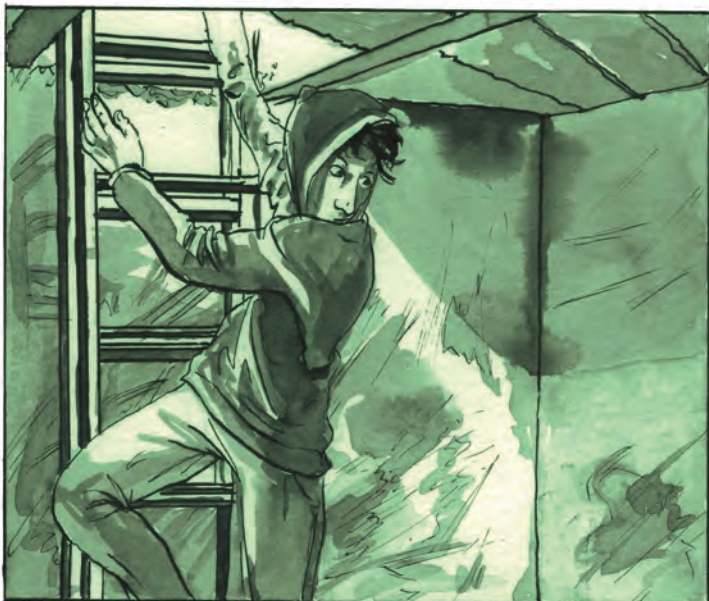
UTILIZAMOS UNA  
MÁNEGUERA PARA BA-  
JARLA, YA QUE LAS ACE-  
QUIAS ESTÁN EN RUINAS.



EL AGUA LLEGA A  
UNA BALSA.

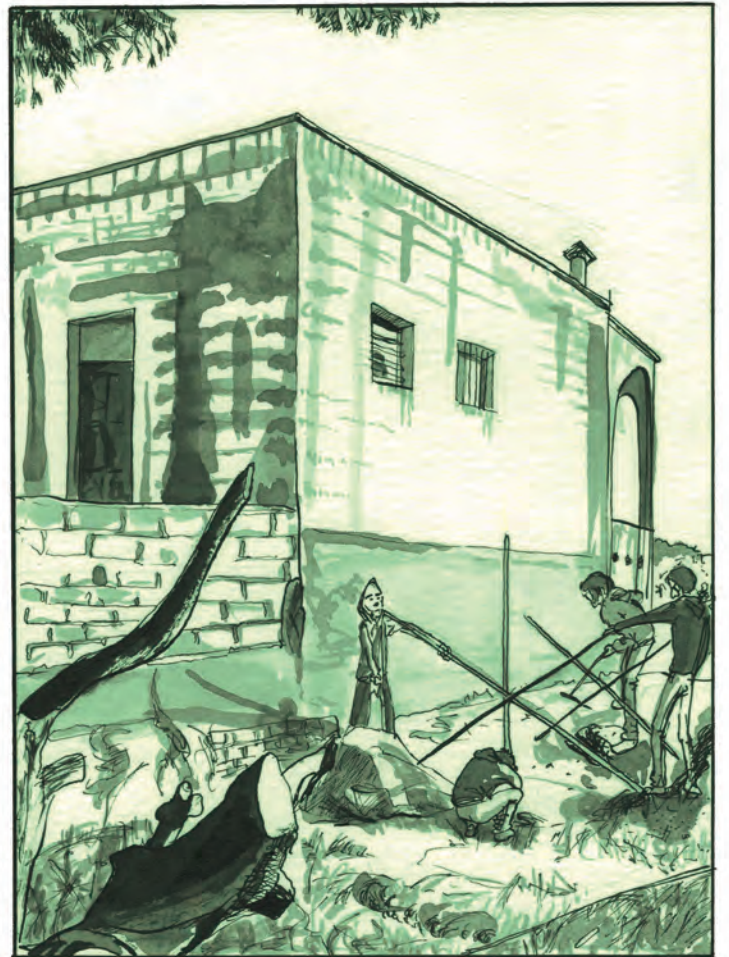






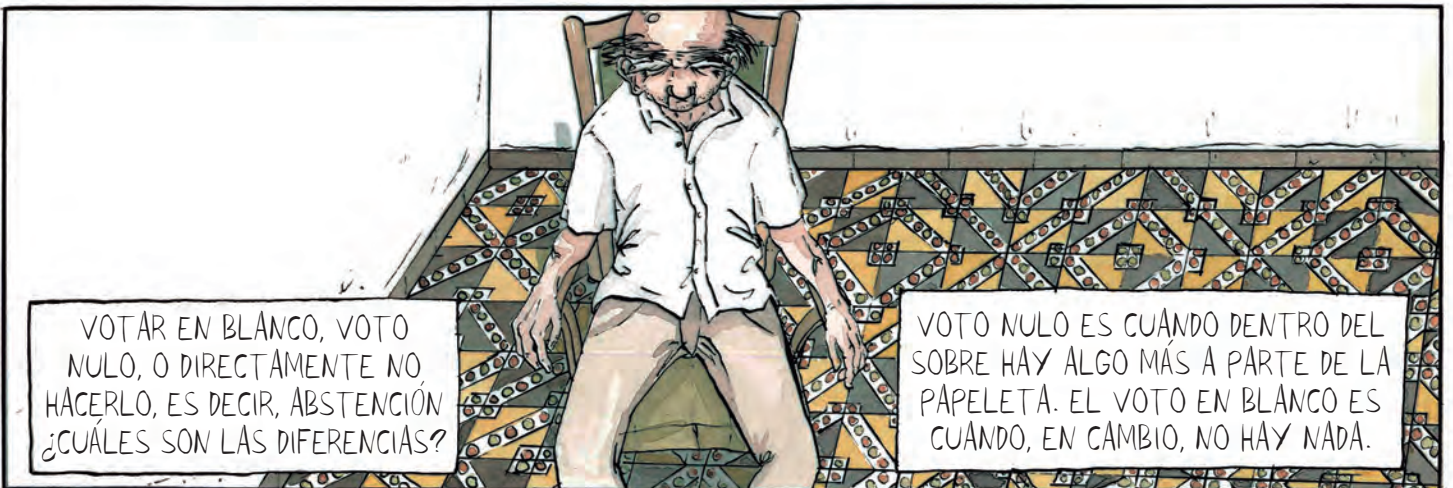


¿CÓMO VA TU  
CÓMIC, PEP?  
¿AVANZA?  
QUÉ VA COLEGA,  
NO ME SALE NADA,  
POR ESO ESTOY  
AQUÍ. ESTAMOS  
CON LO DEL AGUA  
DE LA BALSA...





## 7.9. Uva de pastor





¡HOLA!  
¡BUENAS  
TARDES!



QUEREMOS EXPLICARLE BREVEMENTE  
EL PROGRAMA POLÍTICO DEL NUEVO  
PARTIDO "GOBERNEMOS". ¿NO TENDRÍA  
UN MOMENTITO PARA NOSOTROS?



PASAD JÓVENES, MI CASA  
ES VUESTRA CASA, SI ES QUE  
HAY CASAS DE ALGUIEN.



JUVENTUD...



MIRAD, ESTA ES  
LA POLÍTICA QUE  
YO HAGO.







## 7.10. Els nostres costums i tradicions. Una aproximació etnogràfica.

# ELS NOSTRES COSTUMS I TRADICIONS

## UNA APROXIMACIÓ ETNOGRÀFICA\*

JOSEP AVARIA AVARIA



ASSOCIACIÓ  
de veïns  
El Llombo  
ONTINYENT

\*Esta es una versión traducida al castellano de la obra original, publicada en valenciano.

Por la montaña donde se recogía arcilla roja se escucha alguien que baja silbando, moviendo el tronco como un balancín. Con un andar pausado se acerca y sin perder de vista el río, mira el antiguo molino de arroz que se intuye a lo lejos, al final del pueblo. Parece que aprieta un poco la frente para verlo más claramente.

Continúa bajando con las manos detrás, atento a la tierra y a los cultivos que le quedan a los dos lados del camino. Camina como lo hacen las personas que de tantas pisadas han forjado el camino, como la gente que sale en las fotos en blanco y negro, no obstante, con la naturalidad del que lo ha hecho toda la vida.

Quando está casi a mi altura le pregunto de forma más bien protocolaria:

—¿Qué? ¿A dar una vuelta?

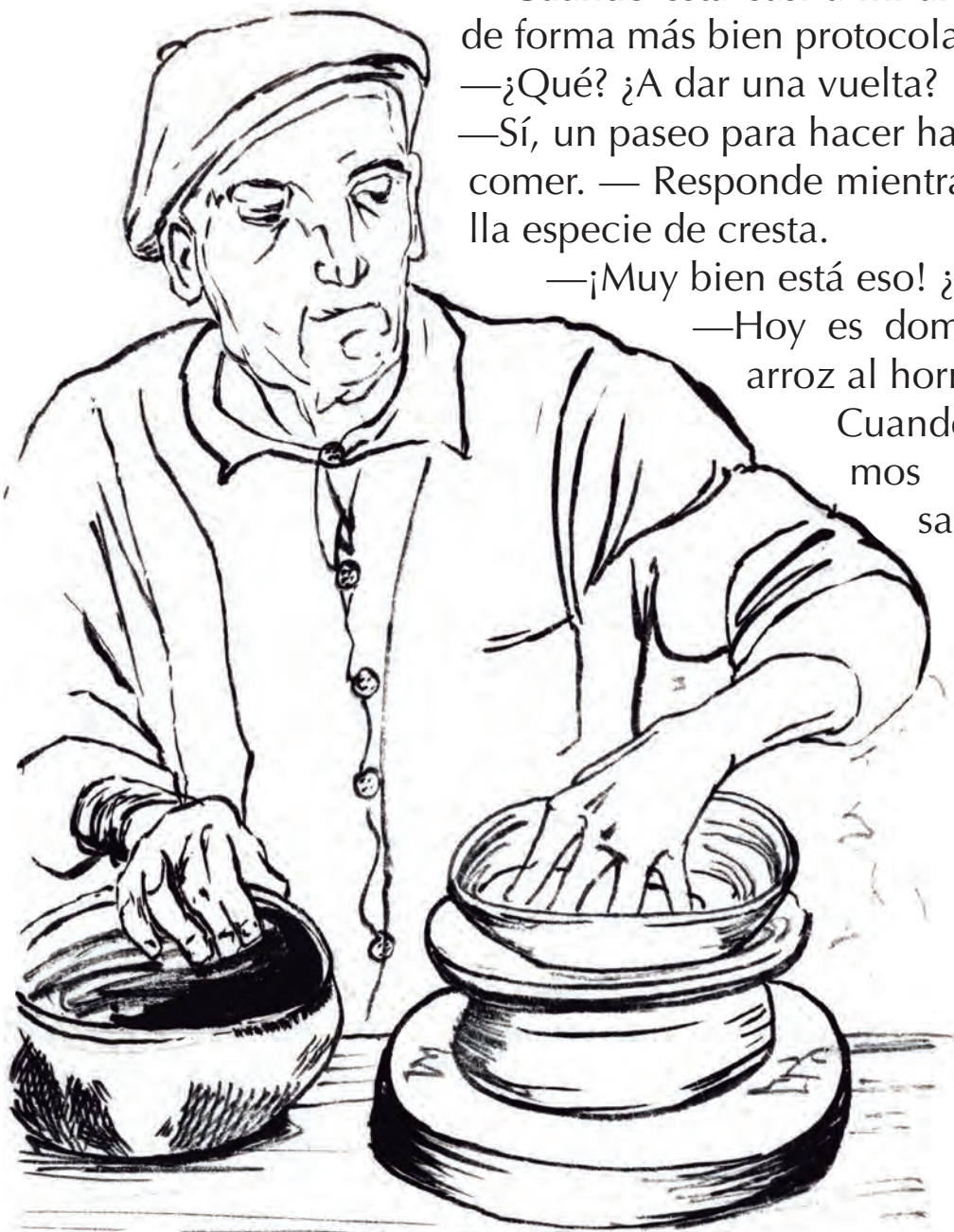
—Sí, un paseo para hacer hambre y a casa a comer. — Responde mientras se toca aquella especie de cresta.

—¡Muy bien está eso! ¿Hoy que toca?

—Hoy es domingo, hoy toca arroz al horno.

Quando nos despedimos me quedo pensando 'que bien se come cuando se tiene hambre'.\*

Camilo  
Giner.



AUTOR: Josep Avària Avària. josepavaria@gmail.com EDITA: Associació de Veïns el Llombo, Ontinyent. CORRECCIÓ LINGÜÍSTICA: Joan Olivares. PORTADA: Josep Avària Avària. PRÒLEG: Camilo Giner. ISBN: 978-84-16632-19-0. DIPÒSIT LEGAL: V-1139-2017. Impreso en la UE. Impreso en "El Fantasma de los sueños SL". Associació de Veïns el Llombo: Jaume I, 7-baix. Ontinyent (País Valencià). avllombo@gmail.com. Abril, 2017.



\*Traducción del original. Los datos técnicos del libro no están traducidos.

EN POTRÍES, HASTA HACE POCO, SE HACÍAN CAZUELAS DE BARRO ARTESANALES.



EL OFICIO DE LA ALFARERÍA EMPEZABA RECOGIENDO ARCILLA ROJA DE LA MONTAÑA EN PLENO MES DE AGOSTO.

SIETE U OCHO BURROS, TRANSPORTABAN CAPAZOS DE TIERRA HASTA LAS ALFARERÍAS.



LA MEZCLA SE CRIBABA Y, UNA VEZ DECANTADA EL AGUA SOBRANTE, SE PASABA AL DEPÓSITO.

LA SALA MÁS HÚMEDA DE LA CASA. PERFECTA PARA CONSERVAR EL BARRO.



"CALCIGAR" ERA UNA TAREA DE LOS NIÑOS, DESCALZOS O CON ALPARGATAS



PRIMERO SE HACÍAN UNAS "COCAS" QUE ERAN LANZADAS A LAS PAREDES DE YESO PARA QUE CHUPARÁN EL EXCESO DE HUMEDAD.

HACER CAZUELAS DE BARRO ES UNA ARTESANÍA QUE REQUIERE AÑOS DE EXPERIENCIA. EL BARNIZADO, MUY TÓXICO, LO SOLÍAN HACER LAS MUJERES.



SE LLENABA EL HORNO HASTA LOS TOPES. HABÍA QUE PROCURAR QUE LAS PIEZAS NO SE ROZARAN, YA QUE PODÍAN QUEDAR PEGADAS.



UNA HORNEADA DURABA ENTRE 25 Y 32 HORAS. NO SE PODÍA ABRIR EL HORNO HASTA PASADOS DOS DÍAS, PUES REBENTARÍAN LAS PIEZAS.



EN MI PUEBLO AÚN NOS CONOCEN COMO CAZUE-  
LROS Y CAZUELERAS



Y ES UN ORGULLO.

¿CÓMO SE HACÍA EL ARROZ?



EN MI PUEBLO NO SE CULTIVABA ARROZ.



NO HAY, NI HUBO NUNCA, SUFICIENTE AGUA PARA ELLO.



SÍ HABÍA, EN CAMBIO, MOLINOS HARINEROS. UNO DE ELLOS, EL MOLINO AYNAT O CAÑAR, HOY HECHO RESTAURANTE, INCORPORÓ A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX LA MAQUINARIA NECESARIA PARA DESCASCAR Y EMBLANQUECER EL ARROZ.





PERO, ¿CÓMO SE HACÍAN FUNCIONAR AQUELLOS MOLINOS? EL AGUA LLEGABA A POTRÍES POR EL RIO SERPIS DESDE EL AZUD DE CARROZ, UNA CONSTRUCCIÓN ANTERIOR AL AÑO 1380 HECHA POR LA FAMILIA CARROZ, SOBRE UNA ESTRUCTURA PRIMIGÈNIA DE ORIGEN ÀRABE..



POR LA DERECHA DEL AZUD SALE LA ACEQUIA REAL DE ALCOY, Y A UNOS OCHOCIENTOS METROS HACIA ABAJO SE ENCUENTRA LA CASA FOSCA, UNA SÓLIDA CONSTRUCCIÓN QUE DIVIDE LA ACEQUIA EN DOS, LA DEL REBOLLET Y LA COMÚN DE GANDÍA Y OLIVA.



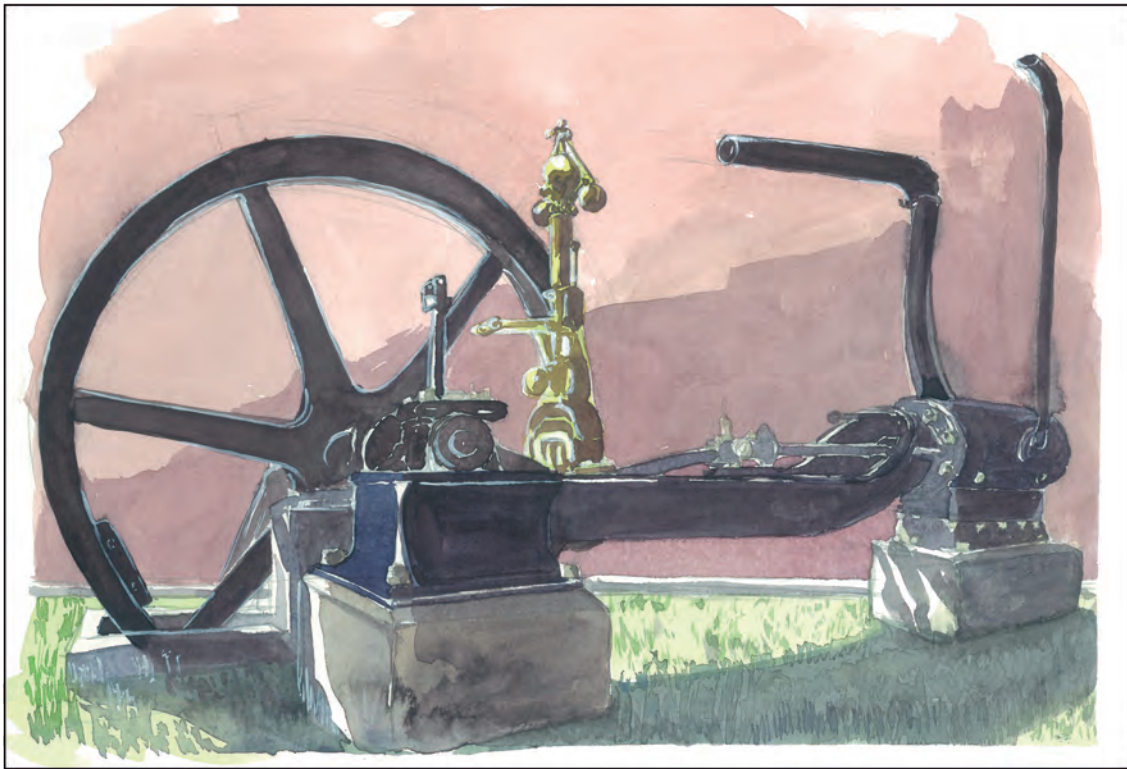
LA ACEQUIA COMÚN DE GANDÍA Y OLIVA BAJA UNOS TRESCIENTOS CINCUENTA METROS HASTA LLEGAR A LA CASA CLARA, UNA SINGULAR CONSTRUCCIÓN DIÁFANA QUE DIVIDE NUEVAMENTE EL AGUA EN DOS.



LA ACEQUIA COMÚN DE OLIVA, QUE SALE POR LA DERECHA, SE DIRIGE HACIA EL MOLINO CAÑAR, UNA INFRAESTRUCTURA DEL S.XV, QUE SE REHIZO EN LA SEGUNDA MITAD DEL S.XIX, Y QUE A PRINCIPIOS DEL S.XX FUE TAMBIÉN UN MOLINO ARROCERO.



AÚN SE CONSERVAN ALGUNAS DE LAS MÁQUINAS ANTIGUAS QUE ESTÁN RESTAURADAS Y EXPUESTAS EN LOS JARDINES DE LA FACHADA PRINCIPAL.



DENTRO DEL MOLINO CAÑAR SE CONSERVAN BASTANTES MUELAS Y ARTILUGIOS. COMO TODOS LOS MOLINOS QUE TAMBIÉN TRATABAN EL ARROZ, DISPONÍA DE UNA MOLETA DE ESMERIL PARA DESCASCAR Y UNA PIEDRA TRONCOCÓNICA, TIPO TRULLO, PARA BLANQUEAR EL ARROZ.



MATILDE SANCHIS, YA DIFUNTA VECINA DE POTRÍES, EXPLICABA EN 2010, EN UNA GRABACIÓN TRANSCRITA POR ALBERTO VÁZQUEZ, QUE EN OTROS TIEMPOS ELLA HABÍA COMPRADO ARROZ CON CÁSCARA A LOS PUEBLOS DE COSTA. DESPUÉS, LO DESCASCABA ELLA MISMA EN CASA CON PACIENCIA Y UN MAZO DE MADERA. ¡TENÍA HASTA PARA VENDER A LOS FORASTEROS EN LAS FIESTAS DE SAN BLAS! UNA PRÁCTICA HABITUAL ERA "BARATAR", ES DECIR, ESTRAPERLAR ACEITE DE OLIVA O OTROS PRODUCTOS DE LA COSECHA LOCAL POR ARROZ, EN LUGAR DE COMPRARLO.

CÓMO HA CAMBIADO TODO, ¿NO?



¿CÓMO SE PUEDE HACER  
LA VERDURA?



LOS AJOS SE SIEMBRAN DE UNO EN UNO CON LA PUNTA HACIA ARRIBA. EL MARCO DE PLANTACIÓN ES DE ENTRE 12 Y 15 CM. ENTRE DIENTES Y DE 20 A 30 CM. ENTRE LÍNEAS.



EL AJO BLANCO SE PLANTA EN ALGUNA LUNA MENGUANTE DE OTOÑO Y EL ROSADO EN ALGUNA DE PRIMAVERA. A LOS DOS MESES SE COSECHAN LOS AJOS TIERNOS Y A PARTIR DE LOS TRES MESES Y MEDIO LOS AJOS SECOS.



PUELEN CONTRAER ROYA.

USAR CALDO BORDOLES COMO PREVENTIVO.

PARA CONSERVAR LOS AJOS SECOS SUELEN ATARSE EN MANJOS O RISTRAS QUE CUELGAN A LA INTEMPERIE, SIN HUMEDAD NINGUNA.

ASOCIACIONES



ENTRE MARZO Y ABRIL SEMBRAREMOS LAS TOMATERAS SIEMPRE EN UN SEMILLERO PROTEGIDO.



TRASPLANTAREMOS ENTERRANDO UNA PARTE DEL TALLO PARA FAVORECER LAS RAÍCES ADVENTICIAS.



EL RECALZADO AYUDARÁ EN LA CREACIÓN DE RAÍCES Y REFORZARÁ LA PLANTA.



HAY QUE ATAR LAS TOMATERAS CON CORDEL A CAÑAS O TUTORES Y PODAR LOS BROTES TRANSVERSALES.



A LOS DOS MESES Y MEDIO EMPEZAREMOS LA COSECHA.

TOMATES



DURANTE EL TRASPLANTE, LAS TOMATERAS PUEDEN SER ATACADAS.



LOS GUSANOS DEL ALAMBRE SE PUEDEN "CAZAR" ENTERRANDO PEQUEÑOS TROZOS DE ZANAHORA ALREDEDOR DE LA PLANTA. SON UN EXCELENTE ALIMENTO PARA LAS GALLINAS.



EL MILDIU ES MUY TEMIDO. SE PUEDE COMBATIR CON CALDO BORDOLES:



50 GR. DE SULFATO DE COBRE DISUELTO EN 1 LITRO DE AGUA QUE VAMOS AÑADIENDO A 50 GR. DE CAL VIVA DISUELTA EN 4 L. DE AGUA.



EL MILDIU TAMBIÉN SE PUEDE COMBATIR ATANDO UN HILO DE COBRE EN EL TRONCO DE LA TOMATERA Y ENROLLÁNDOLO EN FORMA DE ESPIRAL.



TRADICIONALMENTE, SE ESPOLVOREA AZUFRE PARA PREVENIR PROBLEMAS CON HONGOS, COMO LOS OÍDIOS, PERO CONVIENE MODERAR SU USO.



PARA EVITAR EL PULGÓN, HAY TAMBIÉN MEDIDAS:



EL PURÍN DE ORTIGAS NO MUY FERMENTADO O, MEJOR AUN, EL CONTROL BIOLÓGICO DE MARIQUITAS Y TIJERETAS.



EVITAREMOS LAS COLONIAS DE HORMIGAS YA QUE EN ELLAS SUELEN HABITAR LOS PULGONES. NOS DESHAREMOS DE HORMIGUEROS CERCANOS.



CONTRA LA TEMIDA "TUTA" FUMIGAREMOS CON BACILLUS THURIGIENSIS Y NIM.




EL PELITRE TAMBIÉN FUNCIONA,


ASÍ COMO EL POLVO DE LA HUERTA.







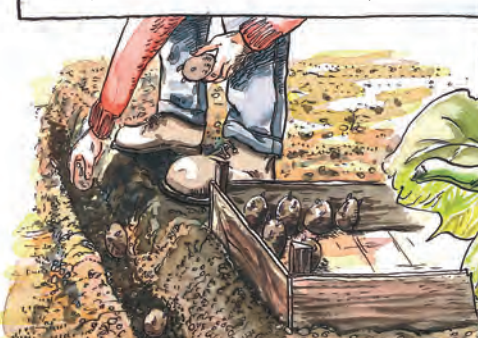
1. SEMBRAREMOS LAS PATATAS EN PRIMAVERA. SI PRECEDE UN CULTIVO DE ABONO VERDE, MEJOR.




4. EL RECALZADO PROTEGERÁ LAS MATAS DEL VIENTO Y APORTARÁ MÁS NUTRIENTES.




## PATATAS




2. PLANTAREMOS TROZOS DE TUBÉRCULOS GERMINADOS ENTRE 7 Y 15 CM. Y 40 Y 50 CM.




3. SEMBRAREMOS LAS PATATAS CON BUENA SAZÓN Y LAS CUBRIREMOS CON 10 CM. DE TIERRA.



A LOS TRES MESES EMPIEZA LA COSECHA. CONVIENE PROTEGER LAS PATATAS DE LA LUZ SOLAR, POR EJEMPLO CON LAS MISMAS MATAS QUE HEMOS ARRANCADO.



ASOCIACIONES:  
(ROTACIONES DE 3 A 4 AÑOS)



LAS PATATAS SE DESARROLLAN BIEN EN SUELOS MULLIDOS. BIEN ABONADOS CON COMPOST O ESTIERCOL DESCOMPUESTO.



EL ESCARABAJO DE LA PATATA, PARECE UNA MARIQUITA RARA. SE PUEDEN RECOGER DE FORMA MANUAL PARA EVITAR LOS APAREAMIENTOS, PUES SUS LARVAS DEVORAN HOJAS Y TALLOS.



CONVIENE REVISAR EL ENVÉS DE LAS HOJAS PARA DETECTAR LA PRESENCIA DE HUEVOS. SE PUEDE RECURRIR A ALGUN INSECTICIDA VEGETAL COMO EL BACILLUS THURINGIENSIS



EL MILDIU, QUE PRODUCE MANCHAS Y PODREDUMBRES, SUELE DARSE EN CLIMAS O EPOCAS MUY HUMEDAS. CONVIENE RESPETAR LOS PERIODOS DE ROTACION DE 3 A 4 AÑOS.



ESPOLVOREAR ALGA LITHOTHAMNE COMO PREVENTIVO. EL PURIN DE ORTIGAS TAMBIEN FUNCIONA MUY BIEN. RECURRIREMOS AL CALDO BORDOLÉS EN CASO DE RIESGOS MUY EVIDENTES.



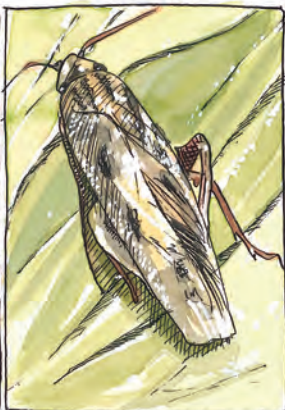
PARA EVITAR LOS PULGONES CONVIENE VIGILAR EL EXCESO DE RIEGO Y LOS ABONOS NITROGENADOS. PODEMOS TAMBIEN PULVERIZAR AGUA FRESCA O DILUIDA AL 2% CON JABÓN.



DEFORMACIONES Y AMARILLEADO CON ENCORVADOS O ARRUGADOS DE LAS HOJAS SUELEN SER CONSECUENCIA DE LAS VIROSIS QUE AFECTAN A LAS PLANTAS DEBILITADAS POR LOS PULGONES.



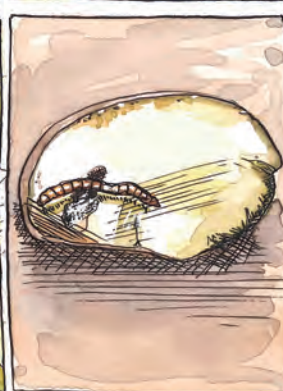
ALGUNOS GUSANOS Y ORUGAS PUEDEN ATACAR LAS PLANTAS. SOLO EN CASO NECESARIO PULVERIZAREMOS CON BACILLUS THURINGIENSIS. UNA RECOGIDA TEMPRANA ES EL METODO MAS EFICAZ.



LA PALOMILLA DE LA PATATA ES UNA PLAGA BASTANTE IMPORTANTE. UNA MEDIDA DE CONTROL CONSISTE EN RETIRAR DEL CAMPO LA PATATA COSECHADA EL MISMO DIA.



TAMBIEN SE PUEDEN VER AFECTADAS POR LOS GUSANOS DEL ALAMBRE. CUANDO SEAN POCAS LAS PLANTAS AFECTADAS, BASTA ARRANCARLAS Y ESCARBAR LA TIERRA DE ALREDEDOR.



LAS LARVAS PRIMERO SON BLANCAS Y DESPUES VAN ADQUIRIENDO UN TONO AMARILLENTO. SE ALIMENTAN DE MATERIA EN DESCOMPOSICION.



SEMBRAREMOS DE MARZO A JUNIO NABOS DE PRIMAVERA-VERANO Y DE JULIO A SEPTIEMBRE NABOS DE OTOÑO-INVIERNO.



CUANDO LAS PLANTAS TENGAN DOS O TRES HOJAS, ACLARAMOS CADA 10 O 15 CM. NI REQUIEREN NI SOPORTAN EL TRASPLANTE.

NO LES GUSTA EL CALOR NI LAS SEQUÍAS. NO PRECISAN DE RIEGOS EN LA MAYOR PARTE DEL AÑO Y PREFIEREN TIERRAS FRESCAS.



ASOCIACIONES:

PODEMOS EFECTUAR ACOLCHAMIENTOS VEGETALES QUE RETIENEN LA HUMEDAD DEL SUELO.



A LOS DOS O TRES MESES COSECHAMOS.

LOS GARBANZOS SE SIEMBRAN DE ABRIL A MAYO DEJANDO UNA SEPARACIÓN DE 10 CM. ENTRE PLANTAS Y 30 CM. ENTRE HILERAS.

## GARBANZOS

LAS VARIIDADES SE ENGLOBALAN EN DOS GRUPOS, LOS DE GRANO GRANDE Y LOS DE GRANO PEQUEÑO.



PARA CONTROLAR LAS MALAS HIERBAS O ADVENTICIAS, SE PUEDE REGAR LA PARCELA DOS MESES ANTES DE LA SIEMBRÁ DEL GARBANZO Y A LA SEMANA SE LABRA LA TIERRA BIEN.



LA RECOLECCIÓN SUELE SER EN SEPTIEMBRE, CUANDO LAS HOJAS AMARILLEAN. SE DEJAN SECAR UNOS DÍAS ANTES DE SER TRILLADAS O VAREADAS Y AVENTADAS.

ASOCIACIONES:  
(ROTACIONES DE 3 A 4 AÑOS)



LA RABIA DEL GARBANZO, PRODUCIDA POR EL HONGO *PHYLLOSTICTA RABIEI* SUELE APARECER CUANDO SE COMBINAN ALTAS TEMPERATURAS CON ELEVADA HUMEDAD AMBIENTAL.



PARA COMBATIRLA HAY QUE UTILIZAR MÉTODOS PREVENTIVOS, SOBRE TODO LOS BASADOS EN COBRE, COMO EL CALDO BORDOLÉS.

EL FUSARIUM ES UN HONGO QUE SUBE DESDE EL SUELO POR LA RAÍZ Y AMARILLEA LAS HOJAS DE LA PLANTA. PRIMERO LAS RAÍCES PARECEN SANAS, PERO SI ABRIMOS TRANSVERSALMENTE SE PUEDE APRECIAR BIEN LA ENFERMEDAD. EL ATAQUE SE COMPLETA EN VEINTE DÍAS.



EL ESTRÉS DE LA PLANTA PUEDE SER CAUSA SUFICIENTE PARA QUE SUFRA DEL FUSARIUM. SE ACONSEJA RESPETAR LOS PERÍODOS DE ROTACIÓN Y MANTENER UN SUELO VIVO.

PODEMOS ROCIAR EL SUELO CON TÉ DE COMPOST. PARA HACERLO MEZCLAMOS 5 PARTES DE AGUA POR 1/2 DE COMPOST Y REMOVEMOS DURANTE CUATRO DÍAS MANTENIÉNDOLO SIEMPRE AL FRESCO Y A LA SOMBRA.



AGUANTA 15 DÍAS UNA VEZ HECHO. SE PUEDE AÑADIR AL RIEGO, A RAZÓN DE TRES PARTES DE AGUA POR UNA DE TÉ, Y TAMBIÉN SE PUEDE FUMIGAR A NIVEL FOLIAR, A RAZÓN DE 1/4 L. DE TÉ POR CADA LITRO DE AGUA.



EL LLAMADO BARRENADOR DE LA VAINA (*HELICOVERPA ARMIGERA*) ES UNA POLILLA CUYA ORUGA ADEMÁS DE DESHOJAR LA PLANTA, ES BARRENADORA DE LAS VAINAS DE LOS GARBANZOS. CONVIENE RESPETAR LOS CICLOS DE ROTACIÓN DE TRES A CUATRO AÑOS.



PODEMOS FUMIGAR CON *BACILLUS THURINGIENSIS* O CON EXTRACTOS DE NIM O CON MACERACIONES DEL ÁRBOL PARIENTE DE ÉSTE LLAMADO MELIA AZEDARACH.

SEPARAREMOS LAS JUDÍAS DE ENRAME EN LÍNEAS DE 60 A 75 CM.



LAS JUDÍAS DE MATA BAJA A UNOS 40-50 CM. / 30-40 CM.

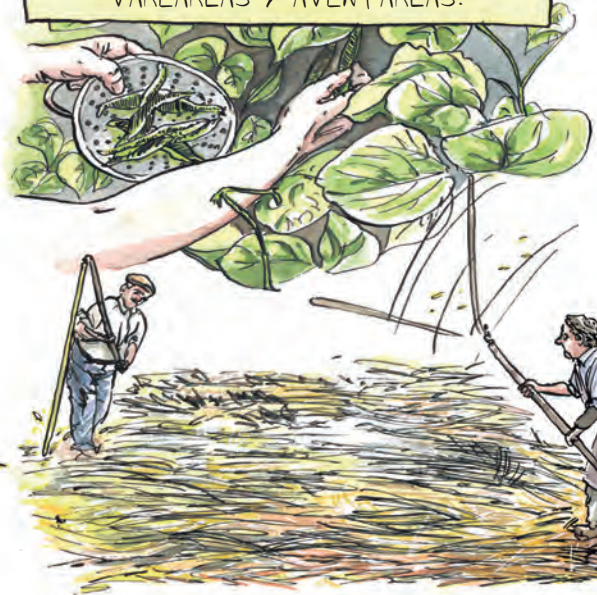


# JUDÍAS



HAY QUE COSECHAR DESPUÉS DE DOS MESES (O DOS MESES Y MEDIO) LAS JUDÍAS TIERNAS. LAS SECAS TARDAN ENTRE CUATRO MESES (O CUATRO MESES Y MEDIO). SE COSECHAN A MANO, Y SON SECADAS PARA DESPUÉS VAREARLAS Y AVENTARLAS.

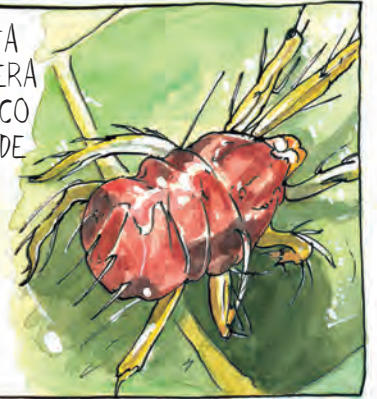
ASOCIACIONES:  
(ROTACIONES DE 2 O 3 AÑOS)



LOS PULGONES VERDES Y NEGROS SON HABITUALES EN LAS JUDIERAS, SOBRE TODO SI SE HA ABUSADO DE LA FERTILIZACIÓN NITROGENADA Y DEL RIEGO. PODEMOS USAR INSECTICIDAS VEGETALES.



LA ARAÑA ROJA ATACA LA JUDIERA EN TIEMPO SECO Y CON FALTA DE RIEGO. SE ACONSEJAN LOS ACOLCHADOS VEGETALES



TAMBIÉN PODEMOS FUMIGAR CON INFUSIÓN DE AJENJO, ORTIGA Y COLA DE CABALLO PROCURANDO FUMIGAR LA PARTE INFERIOR DE LAS HOJAS.



EL ÁRBOL ORNAMENTAL MELIA AZEDARACH ES PARIENTE DEL ÁRBOL DEL NIM Y SUS FRUTOS MACHACADOS Y MACERADOS, SON INSECTICIDAS.



LA ANTRACNOSIS ES UNA ENFERMEDAD QUE SE MANIFIESTA POR MANCHAS OSCURAS SOBRE LAS HOJAS Y VAINAS. SE PUEDE EVITAR SELECCIONANDO LAS SEMILLAS Y GUARDANDO SÓLO LAS MÁS SANAS.



COMO PREVENTIVO EN EPOCAS HÚMEDAS PODEMOS FUMIGAR CON DECOCCIÓN DE COLA DE CABALLO. EN ÚLTIMA INSTANCIA, ARRANCAREMOS LAS PLANTAS AFECTADAS.

LA ROYA, EL OÍDIO Y ALGUNAS PODREDUMBRES SE PUEDEN PREVENIR CON DECOCCIONES DE COLA DE CABALLO. EL EXCESO DE HUMEDAD AMBIENTAL Y LAS ELEVADAS TEMPERATURAS SON SUS CAUSANTES PRINCIPALES.



HERVIREMOS 1 KG. DE PLANTA CON DIEZ LITROS DE AGUA. PULVERIZAR DILUIDO CON CINCO PARTES DE AGUA ANTES DE LA FLORACIÓN.



NO CONFUNDIR CON EL EQUISETUM RAMOSISSIMUM.



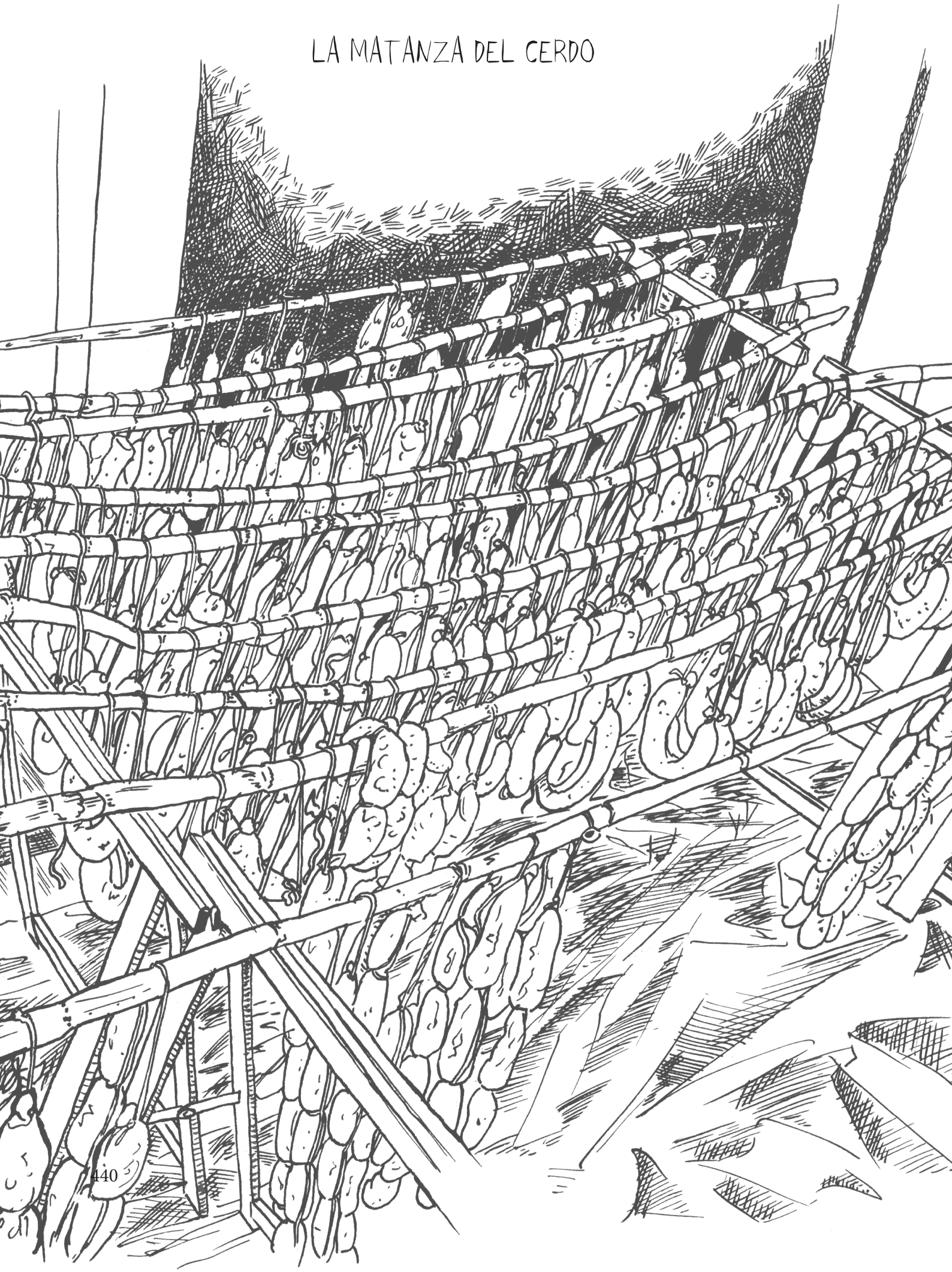
GUSANOS Y ORUGAS SUELEN ROER LOS TALLOS JÓVENES PARA COMBATIRLOS PREVENTIVAMENTE ROCIAREMOS CON UNA DISOLUCIÓN DE SAL MARINA (1/2 KG EN 10 L. DE AGUA). LOS HUEVOS ESTÁN DEBAJO DE LAS HOJAS.



PODEMOS PULVERIZAR CON INSECTICIDAS VEGETALES -NIM, PELITRE-, CON BACILLUS THURINGIENSIS O CON ACEITES ESENCIALES DE MENTA, ROMERO, TOMILLO Y/O SALVIA.



# LA MATANZA DEL CERDO





LA TRADICIONAL CRIANZA Y LA MATANZA DEL CERDO SE PUEDE HACER AÚN HOY EN DÍA.  
MI AMIGO EDU, DE POTRÍES, CRIÓ UNA CERDA DURANTE UN AÑO EN SU HUERTO Y,  
LLEGADO EL MOMENTO, CONTRATÓ LOS SERVICIOS DE UN PROFESIONAL.



EL MATARIFE TRAJÓ CONSIGO TODAS LAS HERRAMIENTAS NECESARIAS.



LA CERDA SE LLAMABA BOMBA, Y PESARÍA CASI TRESCIENTOS KILOS.  
AÚN ASÍ, EL MATARIFE SE LA MANEJABA BIEN ÉL SOLITO.



UNA VEZ FUERA DE LA CUADRA, Y YA ENCARADA CORRECTAMENTE,  
LA CERDA ANDÓ POR ELLA MISMA SIN DEMASIADOS PROBLEMAS.



SUBIRLA A LA MESA NOS SALIÓ BIEN A LA PRIMERA.



ÓSCAR, EL HIJO DE LA CARNICERA DEL PUEBLO, SOSTUVO EL GANCHO DE MANO MIENTRAS EL MATARIFE ATABA BIEN LA PATA TRASERA A LA MESA.



LA PUÑALADA FUE RÁPIDA Y PRECISA.



SIGUIERON DOS MINUTOS DE GRITOS Y SUFRIMIENTO.



ME TOCABA A MI -Y LO ACEPTÉ- REMOVER LA SANGRE CALIENTE RECOGIDA DENTRO DE UN CAPAZO, CON  
ELLA SE CONFECCIONARÍAN LAS MORCILLAS A LA MAÑANA SIGUIENTE. Y PENSAR QUE YO ANTES ERA  
VEGETARIANO,  
¡LAS VUELTAS QUE DA LA VIDA!



EL SIGUIENTE PASO ERA DESPELLEJAR EL ANIMAL CON AYUDA DE UN SOPLETE Y EL DORSO DEL CUCHILLO.



TRADICIONALMENTE SE PRENDÍA FUEGO A AULAGAS SILVESTRES DE LA MONTAÑA PARA QUEMAR EL PELO DEL ANIMAL. SEA COMO SEA, ESTA OPERACIÓN NECESITA DE MAÑA Y EXPERIENCIA, EDU NO TENÍA NI IDEA.



TOMINO FUE QUIEN MÁS SE LO CURRÓ. AYUDÓ UN MONTÓN. DESPUÉS, CON PIEDRA PÓMEZ Y AGUA, FREGARON Y LIMPIARON LA PIEL QUE QUEDÓ BLANQUÍSIMA.



EL MATARIFE CORTÓ LAS PATAS SIN DAÑAR LOS TENDONES. DESPUÉS, ENTRE TODOS LO ENDEREZAMOS.



SE QUEDÓ TODO A PUNTO PARA EL SIGUIENTE PASO:



DECAPITAR-LO



EL ARROZ AL HORNO SUELE LLEVAR A PARTE DE MORCILLA, CARETA Y MANITAS DE CERDO, PERO EDU LO TODO UTILIZÓ PARA LA MEZCLA DEL EMBUTIDO.





LUEGO LO ABRIÓ EN CANAL POR LA PARTE DE LA ESPALDA.



ENTRABA EL HACHA EN ACCIÓN.



TIRANDO DE LA COLA, SALIÓ TODO EL ESPINAZO.



NOSOTROS, NO APROVECHARÍAMOS LAS VÍSCERAS PARA NADA, PERO TRADICIONALMENTE SE UTILIZABAN PARA EMBUTIR.



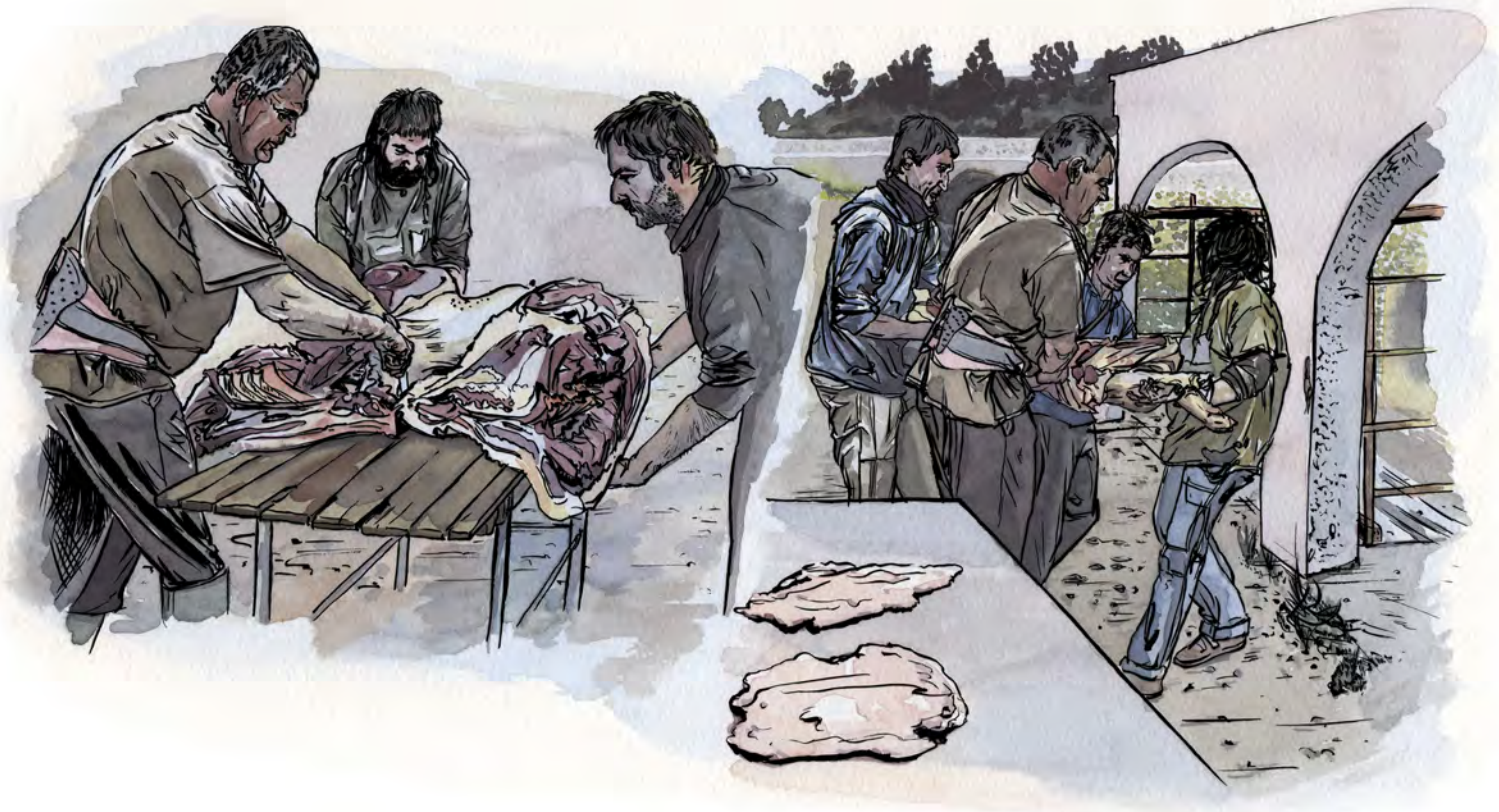
EL MATARIFE CORTÓ EN CUATRO GRANDES TROZOS LA PIEZA.  
EL PRIMERO SE LO QUISO CARGAR EDU ÉL SOLITO.



¡COSTILLAS HABÍA PARA PARAR UN CARRO! POR ELLO SE INCLUYE EN TANTOS  
PLATOS GASTRONÓMICOS TRADICIONALES. QUEDABAN AÚN TRES TROZOS PARA COLGAR.



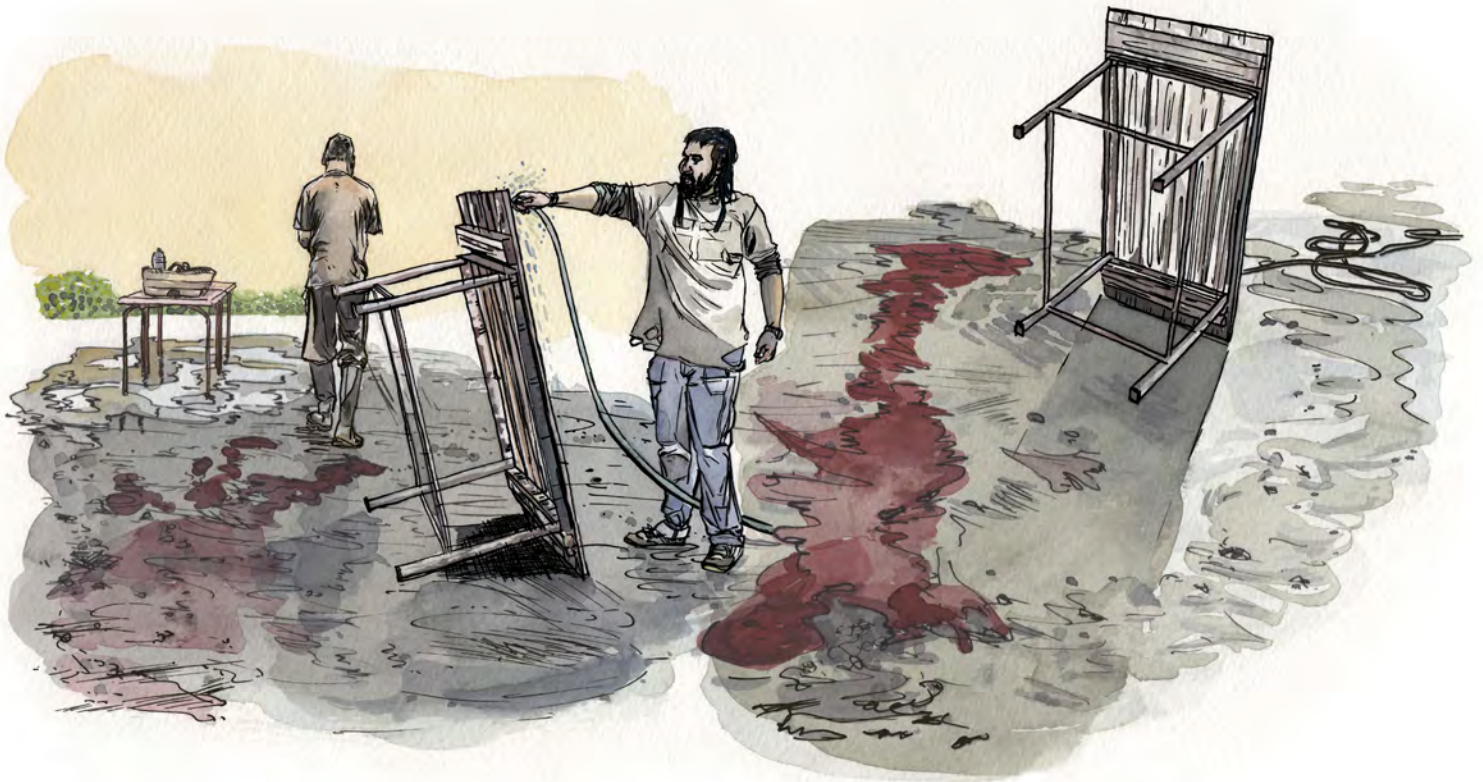
EL ÚLTIMO LO TUVIMOS QUE COGER ENTRE CUATRO.  
CON LA GRASA DE ENCIMA DE LA MESA HICE MANTECA QUE EDU UTILIZARÍA  
PARA TRATAR EL CUERO DE LOS APAREJOS DEL CABALLO,  
LOS CHICHARRONES NI LOS PROBAMOS.



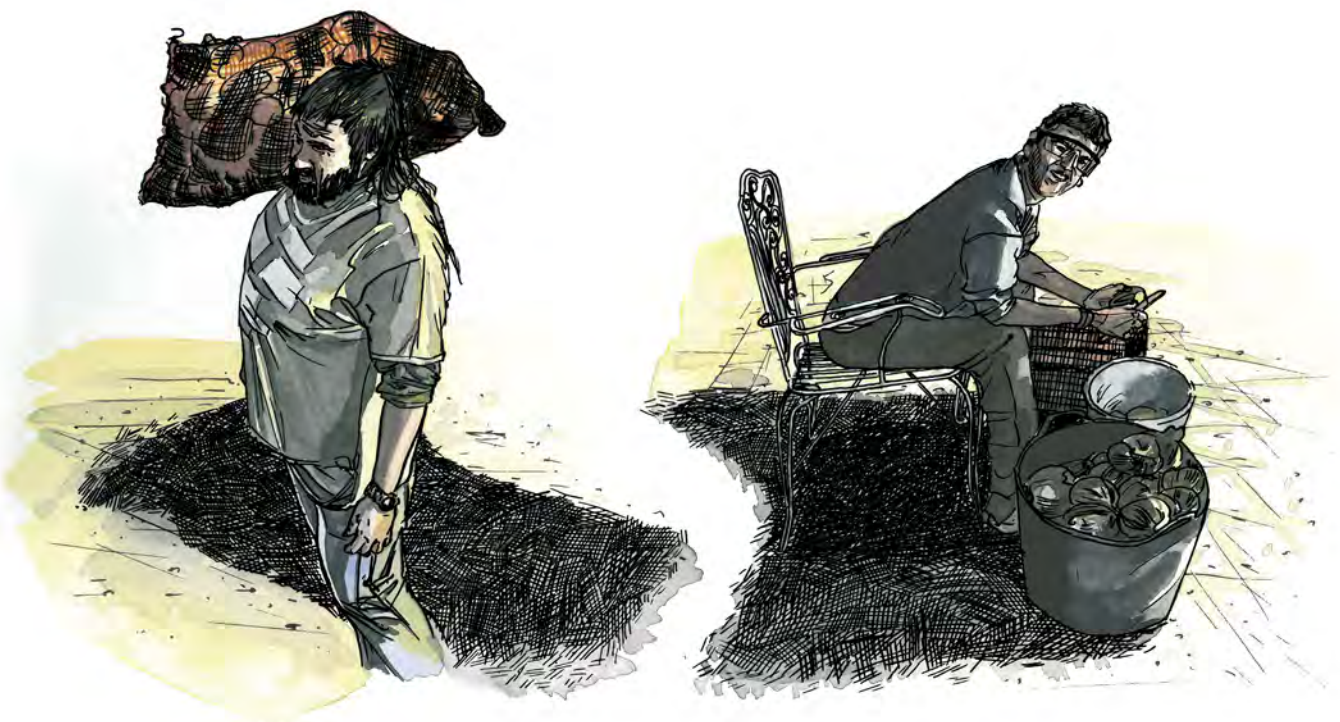
LAS PIEZAS COLGARON TODA LA NOCHE.  
UNOS AMIGOS DE UN PUEBLO CERCANO, LLAMADO BENIARRÉS, LLEVAN AÑOS  
HACIENDO LA MATANZA DEL CERDO. EL DESPIECE QUE SUELEN HACER ALLÍ  
ES MUCHO MÁS MINUCIOSO.



LA JORNADA TERMINÓ CON LA LIMPIEZA GENERAL.



A LA MAÑANA SIGUIENTE, TOCABA HACER EL EMBUTIDO, PARA LAS MORCILLAS DE CEBOLLA EL MATARIFE TRAJÓ DOS SACOS DE VEINTICINCO KILOS QUE, POR SUERTE, YA VENÍAN PELADAS. LA GENTE DE BENIARRÉS ME CONTABA QUE ALLÍ PELARON LOS CINCUENTA KILOS A MANO. .  
¡CASI NADA!



TRADICIONALMENTE, SE LAVABAN BIEN LOS INTESTINOS A MANO PARA UTILIZARLOS PARA EL EMBUTIDO. PERO NOSOTROS UTILIZAMOS UNOS QUE VENDÍAN YA LIMPIOS Y CONSERVADOS CON SAL.



AMPARO Y GERARDO SUELEN PARTICIPAR DE LAS MATANZAS EN BENIARRÉS, Y SABEN QUÉ HACER CON ESTOS INTESTINOS SALADOS:

PARA USARLOS HAY QUE DEJARLOS A REMOJO UN PAR DE HORAS Y DESPUÉS HACERLES PASAR AGUA POR DENTRO. LA RECETA DE LAS MORCILLAS DE CEBOLLA DE LA TÍA AMPARO ES:  
10 KG. DE PANCETA, 50 KG DE CEBOLLA HERVIDA, 1KG DE ARROZ HERVIDO Y SANGRE FRESCA DE LA MATANZA.  
DE ESPECIAS: 175 GR. DE ORÉGANO, 450 GR. DE SAL, 50 GR. DE PIMIENTA Y 35 GR. DE CLAVO.



MEZCLAMOS AQUELLO Y BAJO LAS DIRECTRICES DEL MAESTRO, EMPEZAMOS A EMBUTIR.



NO SE PUEDE COMPARAR LA PEQUEÑA PICADORA MANUAL TRADICIONAL CON LO QUE TRAJÓ EL MATARIFE. AQUELLA MÁQUINA PARECÍA QUE TRANSFORMABA EL TRABAJO ARTESANAL EN UNA CADENA DE MONTAJE. NOS AYUDÓ MUCHÍSIMO, SI NO, ¡AÚN ESTARÍAMOS ATANDO EMBUTIDO!



HICIMOS SALCHICHAS, SOBRASADAS Y MORCILLAS DE CARNE Y DE CEBOLLA.



LLENAMOS UN CÁPZO ENTERO DE MORCILLAS DE CARNE, UNAS QUE SE HACEN SIN SANGRE, MUY RICAS TAMBIÉN PARA EL ARROZ AL HORNO. CON ESA MISMA MEZCLA SE HACEN LAS "BUFAS" O "POLTROTAS".

ES LA VEGIJA DEL ANIMAL RELLENA DE LA MENCIONADA MEZCLA.  
¡RIQUÍSIMAS EN LA CAZUELA DE ARROZ!



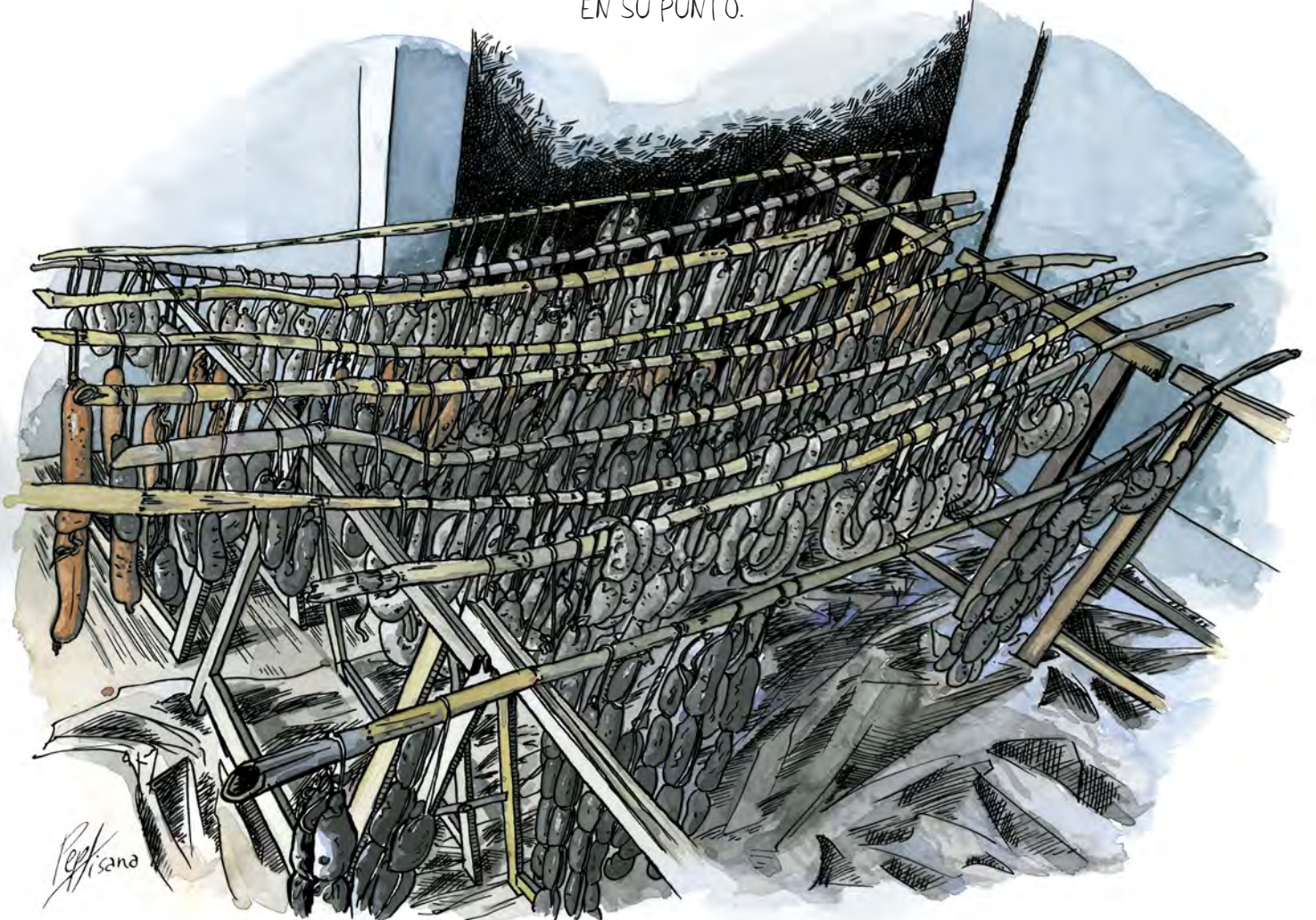


LA CALDERA ERA ENORME, PERO EN UNA TANDA NO LO PUDIMOS HERVIR TODO.



HABÍA CANTIDADES INGENTES DE EMBUTIDO ALLÍ, COMO PARA HACER ARROCES AL HORNO, DURANTE TODO UN AÑO POR LO MENOS.

FINALMENTE, LOS EMBUTIDOS DEBERÁN SECARSE AL MENOS UN PAR DE MESES PARA ESTAR EN SU PUNTO.



Peck sano

¿CÓMO SE HACE UN ARROZ AL  
HORNO?

LA RECETA DE MI PADRE.



EL ARROZ AL HORNO ES UNO DE LOS PLATOS MÁS APRECIADOS DE LA COCINA VALENCIANA.  
EL QUE HACE MI PADRE ES UNO DE LOS MÁS BUENOS QUE HE PROBADO NUNCA.



ME LO ENCONTRÉ  
RALLANDO UN  
BUEN TOMATE.



ANTES, EN UNA OLLA, HABÍA  
PREPARADO UN CALDO CON CA-  
RETA Y MANITAS DE CERDO Y  
CON NABOS Y GARBANZOS



CUANDO YA  
ESTÁ TODO  
COCIDO, SACA  
LA VERDURA  
Y LA  
RESERVA.



A PARTE DEL TOMATE  
RALLADO, ABRE UN PAR MÁS  
Y LOS RESERVA.



SACA LA CARNE DE  
CERDO DEL CALDO.



Y EMPIEZA CON  
EL SOFRITO.



PRIMERO UNOS  
AJOS CON UN  
CORTE FINO.



UNA  
PATATA  
LAMINADA  
Y TOCINO  
ENTREVERADO.

O UNA BUENA  
PAPADA DE CERDO.



MIENTRAS SE SOFRÍE, MIDE EL  
ARROZ. DICE QUE SON 75 GR.  
POR COMENSAL, DOS PUÑADOS.





...Y LO VUELCA  
TODO EN LA  
CAZUELA.



PINCHA LAS  
MORCILLAS, DE  
CARNE Y CE-  
BOLLA, CON LA  
PUNTA DE UN  
CUCHILLO.



ENTONCES, CON CUIDADO,  
ORDENA BIEN LOS INGREDIEN-  
TES EN LA CAZUELA.  
¡LA ESTÉTICA ES IMPORTANTE!



PRUEBA EL  
CALDO DE SAL.



LE FALTABA  
UNA PIZCA...  
Y TODO BIEN  
MEDIDO, AÑADE  
EL CALDO A  
LA CAZUELA: EL  
DOBLE DE CALDO  
QUE DE ARROZ.



ESPERA QUE  
HIERVA, Y LO  
VIERTE CON  
DELICADEZA.



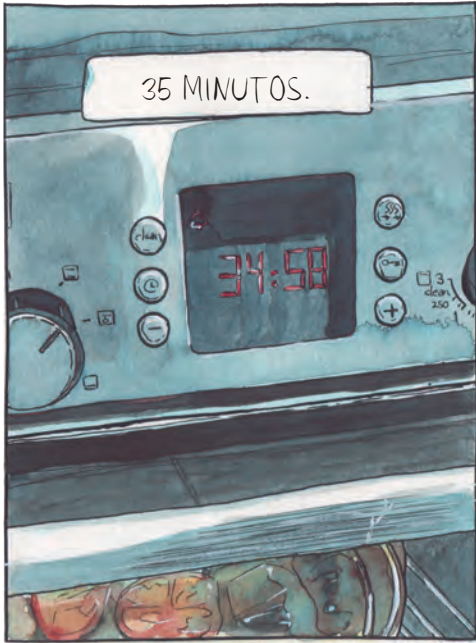
LOS ÚLTIMOS  
RETOQUES.



METE LA CAZUELA AL HORNO,  
CALIENTE AL MÁXIMO.



Y PROGRAMA EL TIEMPO.





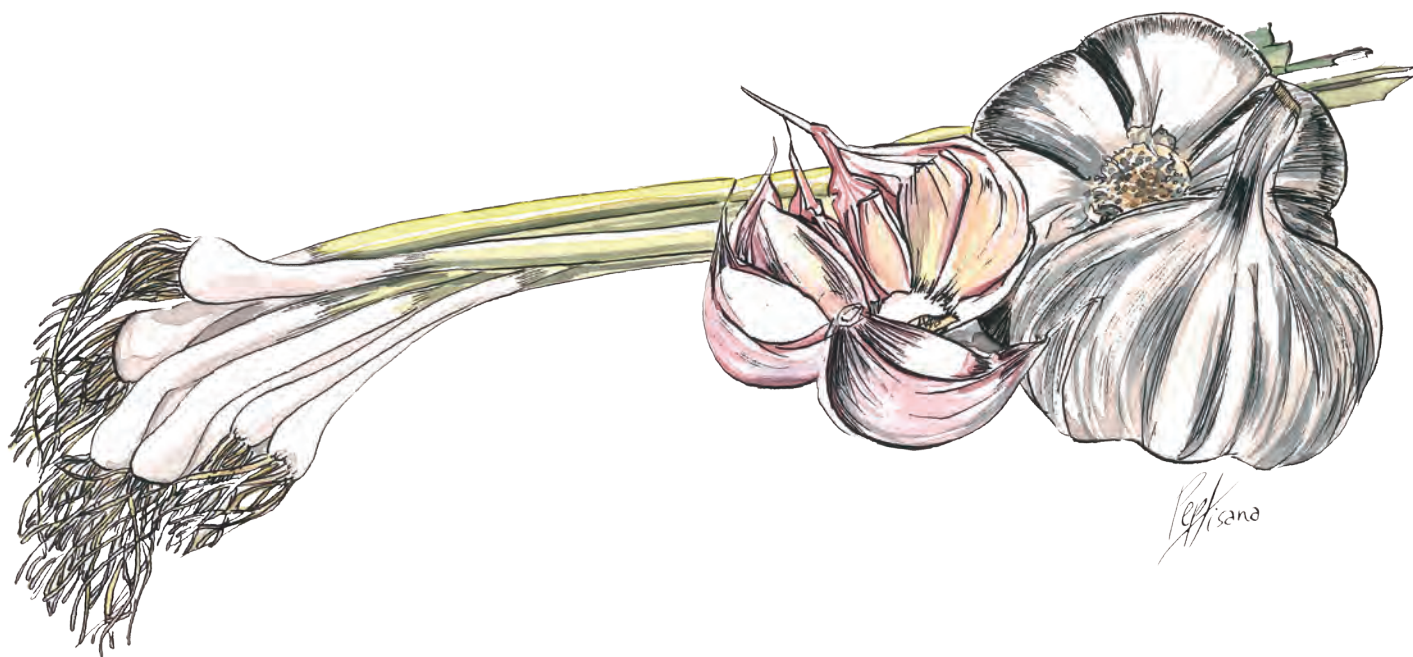
Josep Avaria Avaria nace en Potries (la Safor) el 19 de marzo de 1988.

Desde adolescente ya empieza a hacer cómics, que distribuirá él mismo, mochila a la espalda, entre la gente de su pueblo.

Después de terminar la carrera de Bellas Artes en la Universidad Politécnica de Valencia, y de estudiar a l'École Européene Supérieure de l'Image, en Angoulême, (Francia), Josep es actualmente profesor de dibujo de enseñanza medio, trabajo que compagina con sus estudios de Doctorado en la Universidad de Granada.

Este es su primer cómic editado.

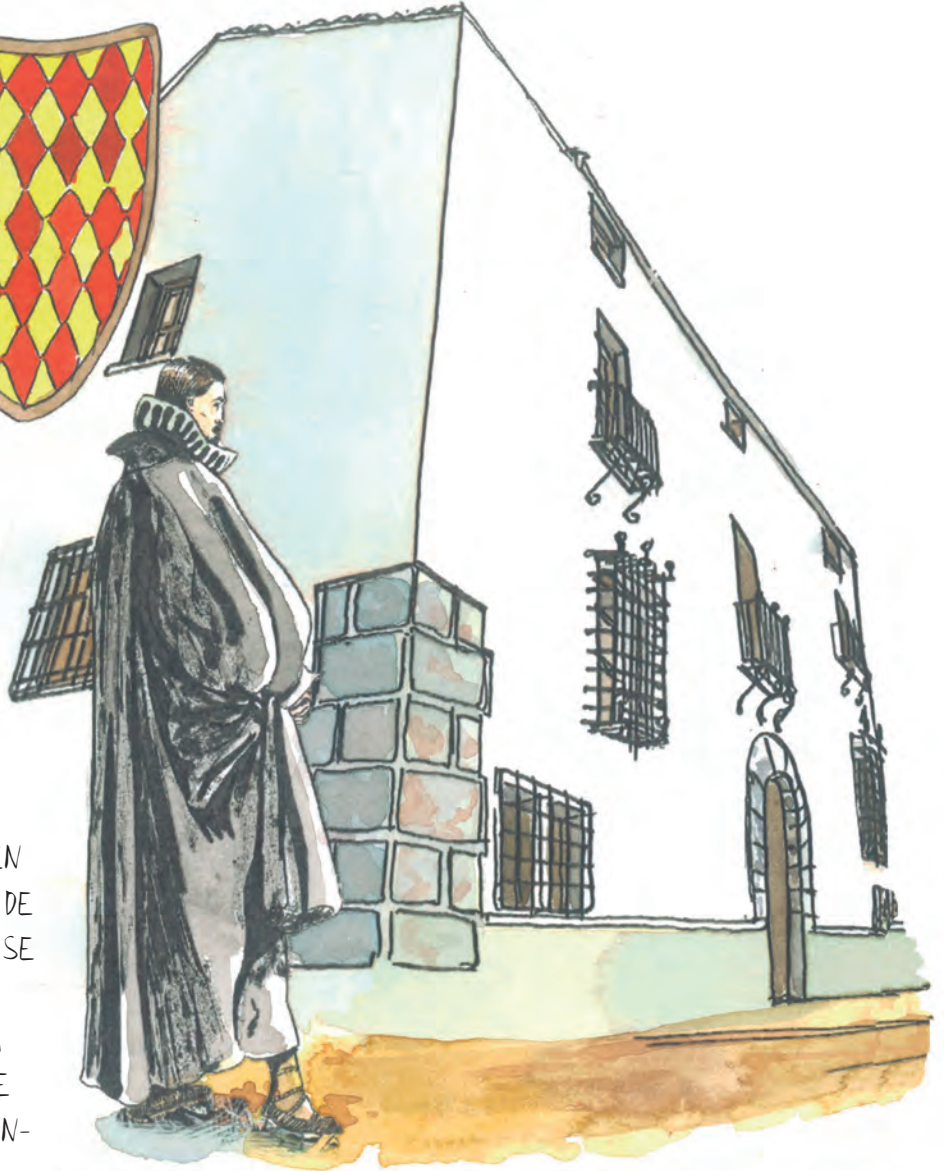
Mediante una esmerada investigación de carácter etnográfica, el autor nos desvela como, para saber hacer una buena cazuela de arroz al horno, primero hay que hablar de cazuelas de barro, de cómo se hacían, y de arroz, y de horticultura y hasta de la tradicional matanza del cerdo.





7.11. Potrías: el agua, el azúcar, los Centellas y los Borja.

# POTRIÉS: EL AGUA, EL AZÚCAR, LOS CENTELLAS Y LOS BORGIA.



AÑO 1613. POTRIES.

EL DECRETO DE EXPULSIÓN DE LA POBLACIÓN MORISCA FUE EN 1609, Y EL PUEBLO VALENCIANO DE POTRIÉS, COMO MUCHOS OTROS, SE TENÍA QUE REPOBLAR.

PEDRO DE BORGIA, HIJO DE LA CONTESA DE OLIVA, MADALENA DE CENTELLAS, Y DEL DUQUE DE GANDÍA, CARLOS DE BORGIA, ENCARGÓ CONSTRUIR LO QUE HOY ES LA CASA AYUNTAMIENTO DEL PUEBLO.

SUS ANTEPASADOS, MARÍA ENRÍQUEZ Y SERAFÍN DE CENTELLAS, FIRMARON UNA CONCORDIA EL AÑO 1511, PARA ASEGURARSE EL CONTROL DEL AGUA.

QUIEN CONTROLABA EL AGUA, CONTROLABA LA ECONOMÍA.

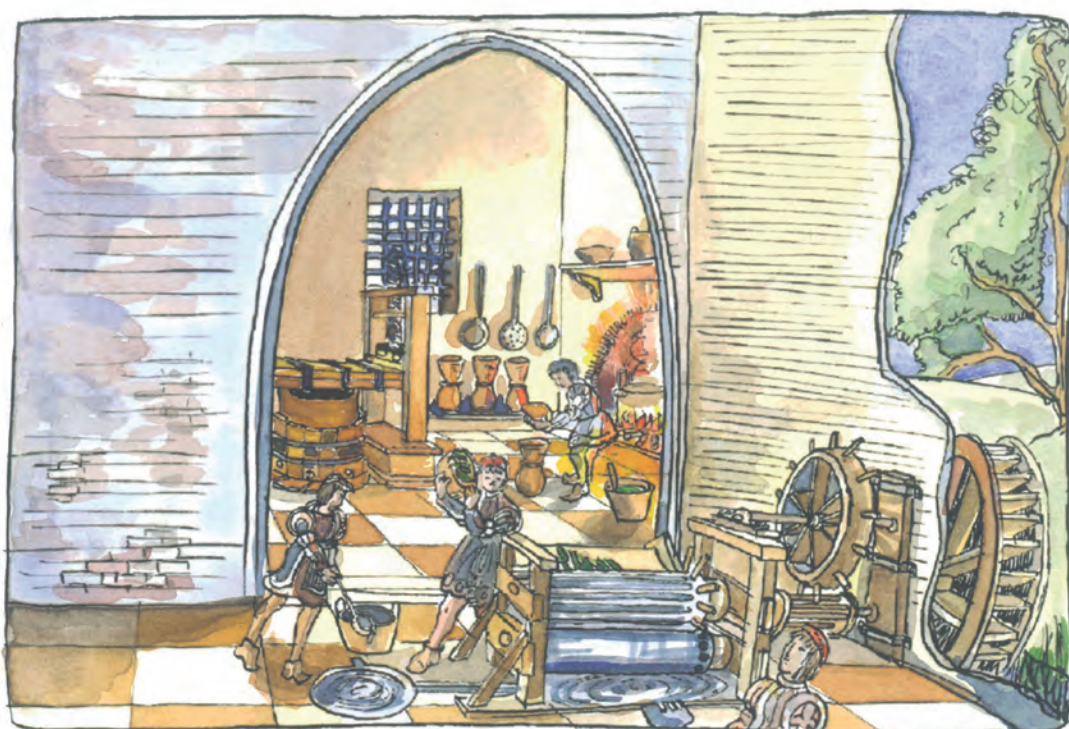
...veniens vicesima octava et  
ultima februarii anno Mmo Do  
vnderimo In palatio Regio extra  
valentis Ciuitatom

In dei nomine Nouerint vniuersi qd Nos Maria henriquez  
de borgia relieta ab illustri Joanne de borgia quondam Duce  
Bandie Curatore et legitima administratrix bonorum omnium  
et Jurium illustreis Joannis de borgia Ducis Bandie filij comunis  
nobis et dicto quondam viro nro Confirmata etiam authorita  
te regia et data eisdem die et constat quibusdam Regis paten  
tibus literis datis in Villa Metina del Campo regij Castelle  
tertio denno die mensis septembris Anno anatiuitate domi  
ni Millesimo Quadragesimo Nonagesimo Septima hulla  
regio munitis et...

SE MANDARON CONSTRUIR, SOBRE UNOS PARTIDORES DE AGUA DE HERENCIA MUSULMANA, LO QUE HOY EN DÍA SIGUEN LLAMÁNDOSE LA CASA FOSCA Y LA CASA CLARA SITUADAS EN EL TÉRMINO MUNICIPAL.

ERAN UNAS MACIZAS INFRAESTRUCTURAS QUE ASEGURABAN EL DOMINIO DEL AGUA Y POR TANTO EL SOMETIMIENTO DE UNA POBLACIÓN, SOBRE TODO MORISCA, QUE EN LA ÉPOCA BASABA SU ECONOMÍA EN LA AGRICULTURA. SU FUNCIÓN ERA REPARTIR EL AGUA DEL RÍO DE ALCOY ELEVADA POR EL AZUD DE CARROZ -HOY LLAMADA DE VILLALONGA- Y CANALIZADA POR LA ACEQUIA REAL O DE ALCOY, Y CON ELLA, ORDENAR EL TERRITORIO.

LOS INGENIOS, ERAN UNAS INFRAESTRUCTURAS HIDRÁULICAS QUE, PROPIEDAD DE LOS SEÑORES FEUDALES, JUNTO CON LOS MOLINOS DE AGUA, MONOPOLIZABAN LA PRINCIPAL CREACIÓN DE RIQUEZA DEL MOMENTO, EL CULTIVO Y COMERCIALIZACIÓN DE LA CAÑA DE AZÚCAR.





LA CAÑAMIEL FUE INTRODUCIDA POR LOS SEÑORES FEUDALES -COMO LOS CENTELLAS- EN LA COMARCA VALENCIANA DE LA SAFOR, A PRINCIPIOS DEL SIGLO XV, PROCEDENTE DE SICILIA. A DIFERENCIA DE LOS INGENIOS, ANTES MENCIONADOS, EXISTÍAN TAMBIÉN LOS TRÁPICHES, QUE UTILIZABAN LA FUERZA ANIMAL PARA MOVER LAS MUELAS Y EMPEZAR ASÍ EL PROCESO DE PRODUCCIÓN DEL AZÚCAR. PRIMERO EL JUGO ERA COLADO Y RECOCIDO REPETIDAS VECES, SE SACABA DEL FUEGO Y SE REMOVÍA BIEN...





PARA DECANTAR LAS IMPUREZAS Y QUE CRISTALIZARA EL AZÚCAR SE UTILIZABAN LAS LLAMADAS "FORMAS DE AZÚCAR", MUCHAS DE LAS CUALES SE PRODUCÍAN EN POTRÍES.

LA TRADICIÓN ARTESANA DE ESTE PUEBLO ALFARERO VIENE DE LEJOS. TODO EL NEGOCIO DEL AZÚCAR DESCANSABA EN EL DERECHO DE LOS SEÑORES DE IMPONER EL CULTIVO DE LA CAÑAMIEL A SUS VASALLOS MUSULMANES, CONOCIDOS COMO MORISCOS DESPUÉS DE LA REVUELTA DE LAS GERMANÍAS, EL 1523. ALGUNOS DE ELLOS, COM LOS BOAMIT, QUE HOY DAN NOMBRE A LA CALLE DEL AYUNTAMIENTO, TAMBIÉN PARTICIPARON DE LA COMERCIALIZACIÓN DEL AZÚCAR. CON SU EXPULSIÓN, ESTE CULTIVO DEJÓ DE SER RENTABLE.

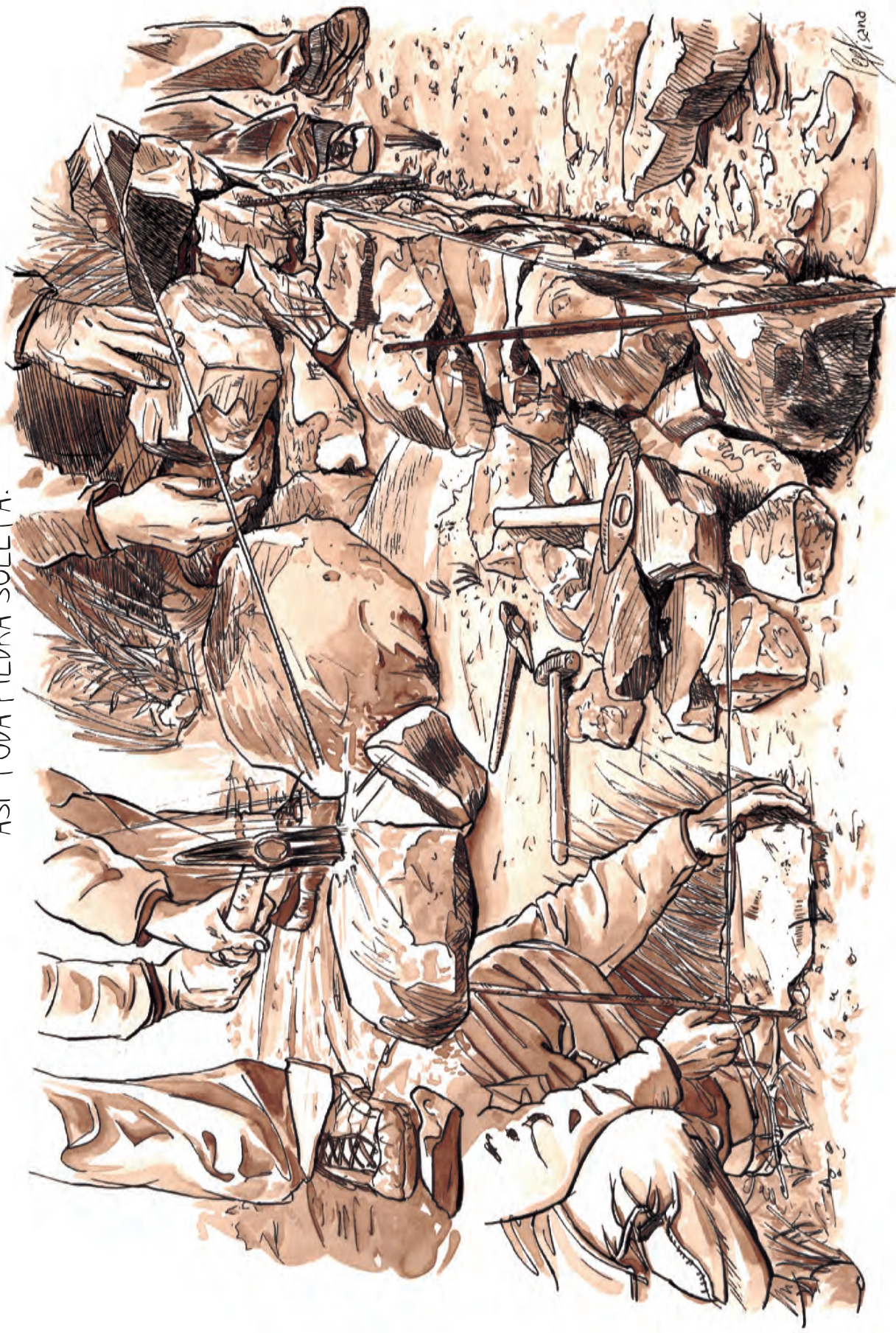
LOS NUEVOS CRISTIANOS SE NEGARON A ACEPTAR LAS ÍNFIMAS CONDICIONES DE VIDA Y TRABAJO DE LOS MORISCOS Y EL NEGOCIO SE DESPLOMÓ. PEDRO DE BORGIA ORDENÓ CONSTRUIR LA GRAN CASA QUE ES HOY EL AYUNTAMIENTO PARA COBRAR TRIBUTOS EN FORMA DE COSECHAS QUE HABRÍAN DE PAGAR LOS NUEVOS VECINOS CRISTIANOS.



7.12. Margenador: Campesino Constructor.

## MARGENADOR, CAMPESINO CONSTRUCTOR.

EL CAMPESINADO, EN SU TAREA DE PREPARAR LOS CAMPOS PARA EL CULTIVO, HA TRANSFORMADO A LO LARGO DE LOS AÑOS LA PENDIENTE EN TERRAZAS Y EL LLANO EN PARCELAS ORDENANDO ASÍ TODA PIEDRA SUELTA.



LA TÉCNICA DE LA PIEDRA SECA QUE DISPONE LA PIEDRA SOBRE LA PIEDRA, SIN NINGÚN OTRO MATERIAL ADICIONAL QUE LAS UNA, EXIGÍA UN DURO TRABAJO DE RECOLECCIÓN DE PIEDRAS DISPERSAS, QUE HABÍA QUE DISPONERLAS ORDENADAMENTE EN LOS LÍMITES DE CADA PARCELA.





HOY, MUCHOS DE LOS "MÁRGENES" O MUROS DE CONTENCIÓN EN PIEDRA SECA DE LAS PARCELAS DE LOS HUERTOS ABANDONADOS SE ESTÁN CAYENDO, PERO SU REHABILITACIÓN (QUE YA SE ESTÁ DANDO A LO LARGO DEL LITORAL MEDITERRÁNEO) PERMITE LA REUTILIZACIÓN DE TIERRAS CULTIVABLES, Y ADEMÁS DE LUCHAR CONTRA LA EROSIÓN Y PREVENIR LOS INCENDIOS, CONSERVA NUESTRO HERMOSO PAISAJE TRADICIONAL.



### 7.13. Vi-Da

ESTA HISTORIA EMPEZÓ UN BUEN DÍA  
A FINALES DEL MES DE AGOSTO DEL AÑO 2014.



EL OBJETIVO ERA LLEGAR A  
UN PUEBLO FRANCÉS LLAMADO  
"PEYRIAC-DE-MER". NOS TOMAMOS  
EL VIAJE COMO UNA FORMA DE  
HACER TURISMO ASÍ DE PASADA.

ÉRAMOS SEIS PERSONAS EN UN COCHE QUE TENÍA SIETE  
ASIENTOS. ALLÍ DENTRO YA NO ENTRABA NADA MÁS.



SUBÍAMOS PARA HACER  
LA VENDIMIA FRANCESA.

Peyriac-de-Mer

Banyuls-sur-mer

Portbou

Barcelona

València

○ Potries - Palma de Gandia -  
Castellonet de la Conquesta -  
Gandia.

EN EL EQUIPO ÉRAMOS  
CINCO CHICOS DE LA COMARCA  
VALENCIANA DE "LA SAFOR" Y  
UNA CHICA DE VALENCIA. TODOS  
JÓVENES Y CON POCO DINERO.

LA PRIMERA NOCHE  
FUE EN BARCELONA.



FUIMOS AL "BULDER" DE  
MONTJUIC. NOS MOLA  
MUCHO LA ESCALADA.





AITOR, UN AMIGO DEL PUEBLO DE PALMA DE GANDÍA, FORMABA PARTE DEL EQUIPO DE AQUEL PRIMER AÑO...



ÉL Y FERRAN, DE SU MISMO PUEBLO, ESCALAN QUE DA GUSTO VERLOS... ¡SIN MIEDO!

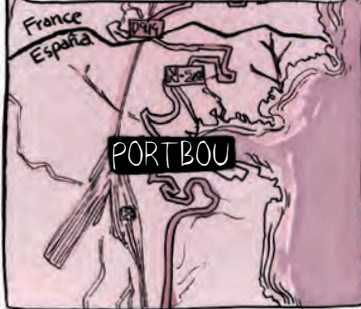


PARAMOS A PRACTICAR "PSICOBLOC" EN GIRONA, ¡UNA GOZADA!



JORDI ERA EL CONDUCTOR, Y LA MAYORÍA DE LAS VECES PREFERÍA DESCANSAR QUE ESCALAR...

LA SIGUIENTE PARADA ERA "PORTBOU", MUY CERCA YA DE FRANCIA.



NOS COCINAMOS UNA PAELLITA IMPROVISADA CERCA DEL CEMENTERIO.

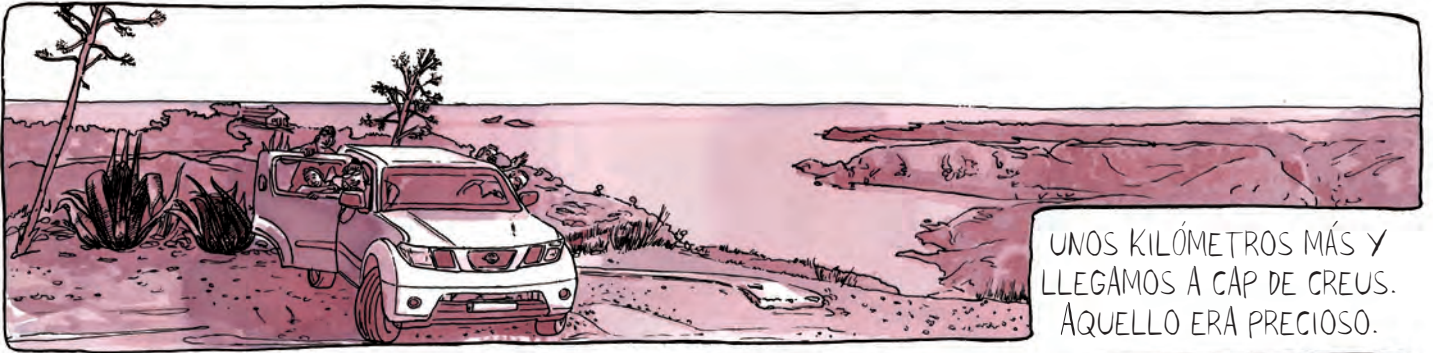


HABÍA BUENAS VISTAS DESDE ALLÍ. TAMBIÉN RECUERDO UNA MISTERIOSA ESCULTURA.

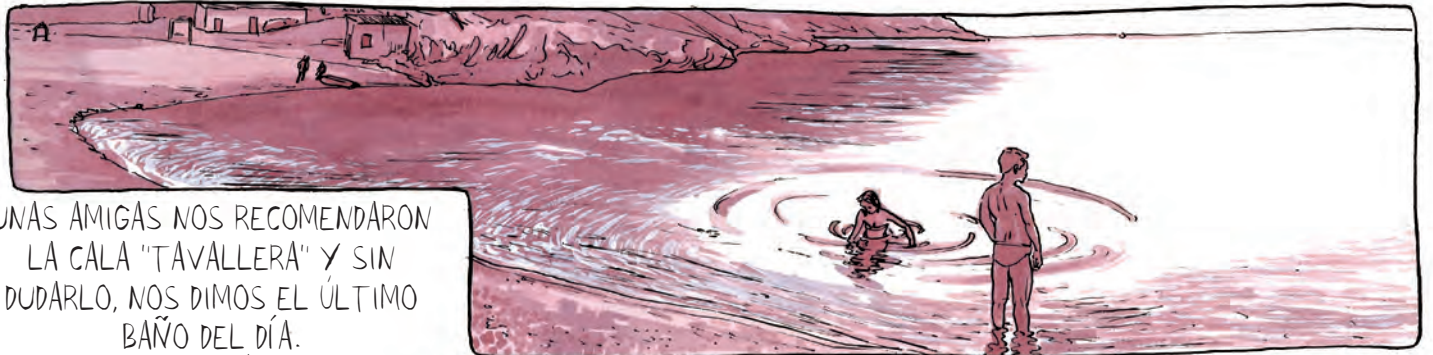
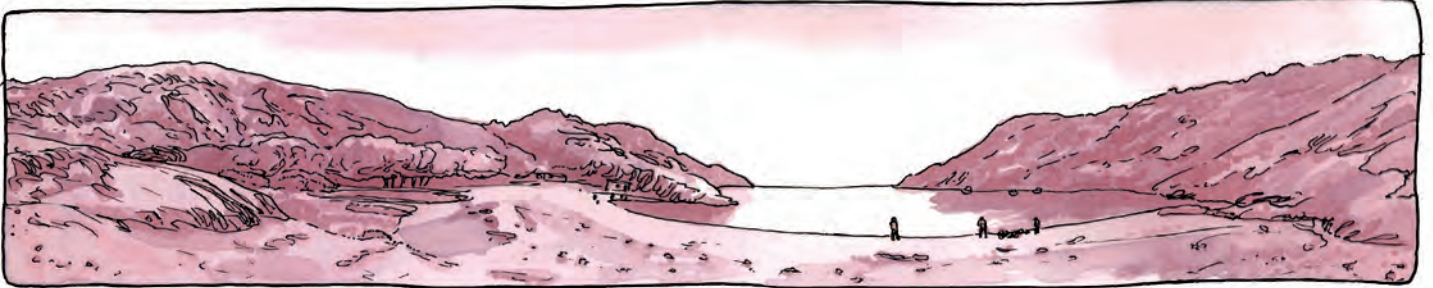


ERÁ UN HOMENAJE AL FILÓSOFO ALEMÁN WALTER BENJAMIN. RECUERDO SU LIBRO "LA OBRA DE ARTE EN LA ÉPOCA DE SU REPRODUCTIBILIDAD TÉCNICA".





UNOS KILÓMETROS MÁS Y LLEGAMOS A CAP DE CREUS. AQUELLO ERA PRECIOSO.



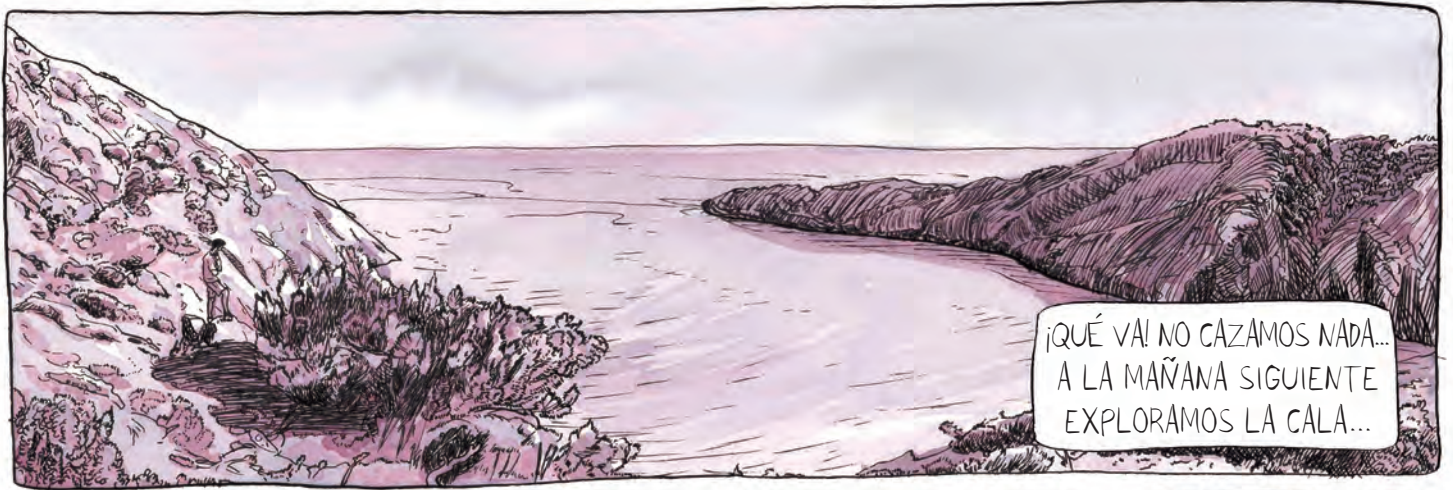
UNAS AMIGAS NOS RECOMENDARON LA CALA "TAVALLERA" Y SIN DUDARLO, NOS DIMOS EL ÚLTIMO BAÑO DEL DÍA. NUESTRA INTENCIÓN ERA DORMIR AL REFUGIO QUE HABÍA ALLÍ CERCA, PERO PREFERÍMOS DORMIR AL RASO.



DICEN QUE POR AQUÍ HAY JABALÍES, ¿SABÉIS?



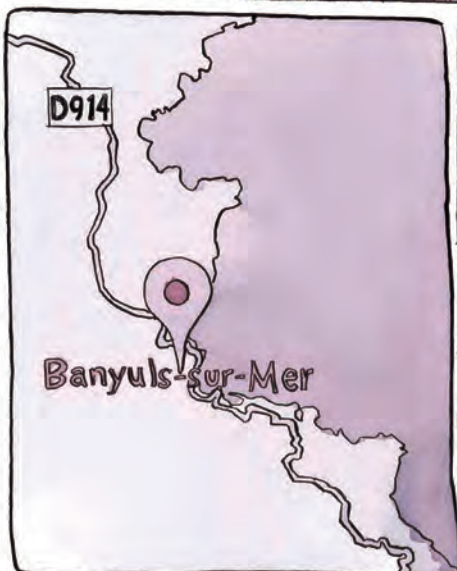
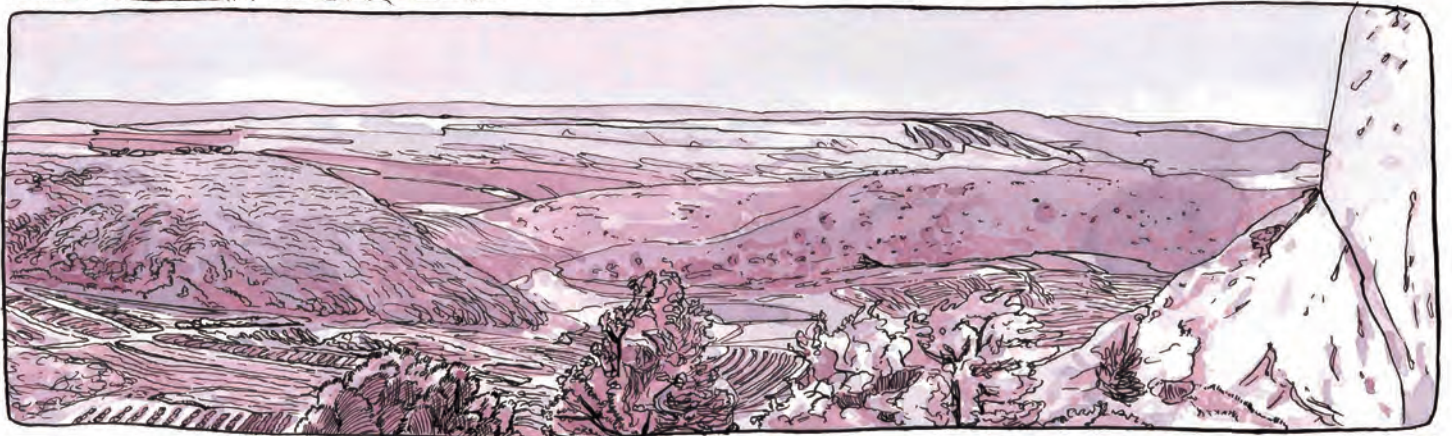
¿QUIEN SE VIENE A CAZAR JABATOS?!



¡QUÉ VA! NO CAZAMOS NADA...  
A LA MAÑANA SIGUIENTE  
EXPLORAMOS LA CALA...



HABÍA UNAS ROCAS MAGNÍFICAS Y UN  
PAISAJE ESTUPENDO POR DESCUBRIR.



PERO LA PARADA OBLIGATORIA  
ERA EN BANYULS-SUR-MER...





ALLÍ HABÍA UNOS COLEGAS QUE SUBIERON PARA VENDIMIAR.



NOS DIMOS JUNTOS BUENAS COMILONAS, ESO SÍ, ¡IMPROVISADÍSIMAS!



EL CASO ES QUE MIGUEL YA HABÍA VENDIMIADO CON ELLOS EL AÑO PASADO, Y SUS AMIGOS Y COMPAÑEROS DE TRABAJO VOLVIERON A SUBIR AQUEL AÑO AL MISMO SITIO.

¡NOS CONOCIÁMOS TODOS Y TODAS! ÉRAMOS DE LAS MISMAS COMARCAS RURALES VALENCIANAS... EXCEPTO ALMUDENA, UNA MUY BUENA AMIGA QUE ERA DEL BARRIO DE BENICALAP, EN VALENCIA CIUDAD... NOS CONOCIMOS CUANDO VIVÍAMOS EN LA CAPITAL, Y ESTUDIÁBAMOS EN LA UNIVERSIDAD.





ACABABA DE TERMINAR YO LA CARRERA DE BELLAS ARTES Y, SIGUIENDO CON MIS ESTUDIOS Y MI PASIÓN, A VECES, DIBUJABA LO QUE VEÍA.



LLEGAMOS, POR FIN, A PEYRIAC-DE-MER. ALLÍ NOS ESPERABAN LOS PATRONES, BEN Y PAUL.



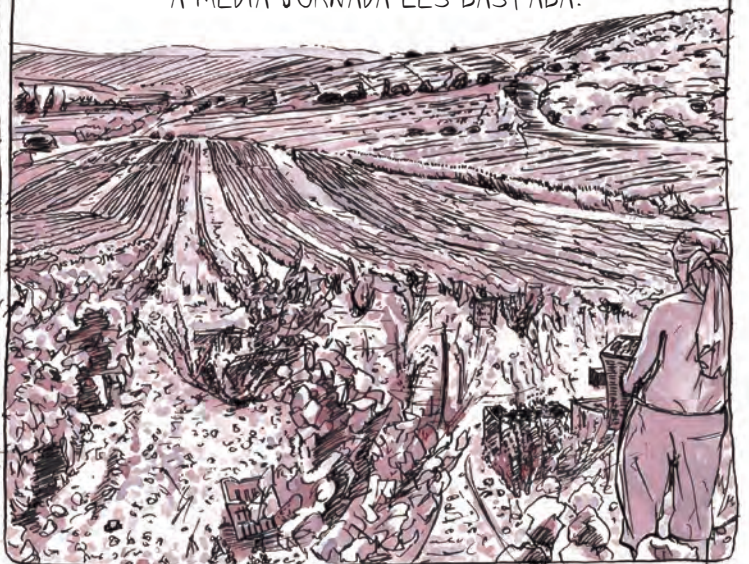
YA NOS AVISARON, NO NOS DARÍAN CASA, PAGARÍAMOS, A MEDIAS, UN CAMPING, PERO NOSOTROS PREFERIMOS PRACTICAR EL "CAMPING SAUVAGE"



ACAMPÁBAMOS SIEMPRE CERCA DE LOS CAMPOS DE VIÑAS, ERA LEVANTARSE Y PONERSE A TRABAJAR.



TODO EL EQUIPO DE VENDIMIADORES/AS QUE PAUL Y BEN NECESITABAN PARA HACER SU VINO ÉRAMOS NOSOTROS, HABÍA TRABAJO, PERO CON SEIS PERSONAS A MEDIA JORNADA LES BASTABA.



PROYECTO DE CÓMIC ACTUALMENTE EN PROCESO DE REALIZACIÓN...  
(MAYO de 2017)

El doctorando / The *doctoral candidate* [ **JOSEP AVARIA AVARIA** ] y los directores de la tesis / and the thesis supervisor/s: [ **SERGIO GARCÍA SÁNCHEZ** ]

Garantizamos, al firmar esta tesis doctoral, que el trabajo ha sido realizado por el doctorando bajo la dirección de los directores de la tesis y hasta donde nuestro conocimiento alcanza, en la realización del trabajo, se han respetado los derechos de otros autores a ser citados, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

/

*Guarantee, by signing this doctoral thesis, that the work has been done by the doctoral candidate under the direction of the thesis supervisor/s and, as far as our knowledge reaches, in the performance of the work, the rights of other authors to be cited (when their results or publications have been used) have been respected.*

Lugar y fecha / Place and date:

GRANADA, 15 DE MAYO DE 2017

Director/es de la Tesis / *Thesis supervisor/s*;

Doctorando / *Doctoral candidate*:

SERGIO GARCÍA SÁNCHEZ

JOSEP AVARIA AVARIA

Firma / Signed



Firma / Signed

