



## EL CÒMIC I ELS ESTEREOTIPS DE GÈNERE: TRES MIRADES INDEPENDENTS

Marc Capdevila Clapera  
Consultora: Laura Solanilla Demestre  
Tutor: Roger Martinez Sanmartí

© (l'autor/a)

***Reservats tots els drets. Està prohibida la reproducció total o parcial d'aquesta obra per qualsevol mitjà o procediment, compresos la impressió, la reprografia, el microfilm, el tractament informàtic o qualsevol altre sistema, així com la distribució d'exemplars mitjançant lloguer i préstec, sense l'autorització escrita de l'autor.***

## ÍNDIX

### 1.0 INTRODUCCIÓ

- 1.1 GÈNERE I ESTEREOTIPS
- 1.2 ANÀLISI DISCURSIU; METODOLOGIA

### 2.0 EL CÒMIC COM A EINA DE CULTURA POPULAR

- 2.1 MANGA I ANIME; QUELCOM MÉS QUE EROTISME I VIOLÈNCIA
- 2.2 ELS SUPERHEROIS: UNA TEOGONIA SENSE OLIMP
- 2.3 L'ESCOLA FRANCO—BELGA: LA LÍNIA CLARA, PILOTE I LES HEROINES FANTAERÒTIQUES

### EL MARC CREATIU: UNA CONTEXTUALITZACIÓ

### 3.0 *CUADERNOS DE AVENTURAS* SOTA L'OMBRA DE LA CENSURA: VÍCTOR MORA.

- 3.1 *EL CAPITÁN TRUENO*. UNA PERSPECTIVA DE GÈNERE

### 4.0 LA NOVA LÍNIA EVOLUTIVA FRANCESA DELS ANYS SETANTA: GÉRARD LAUZIER AMB *COSAS DE LA VIDA*

- 4.1 LA CARRERA DE LA RATA. PODER I DOMINACIÓ

### 5.0 REALISME I CÒMIC D'AUTOR A LA ITALIA DELS SETANTA: HUGO PRATT

- 5.1 *CORTO MALTÉS*. UN PERFIL SUGGERENT

### 6.0 REFLEXIÓ CONCLUSIVA: CONSTATAcions SOBRE GÈNERE I ESTEREOTIPS

### 7.0 BIBLIOGRAFIA

## 1.0 INTRODUCCIÓ

El que encetem amb aquesta introducció és probablement l'expressió d'un cúmul d'inquietuds generades per l'educació rebuda i per les influències del panorama cultural d'un moment determinat de les nostres vides que ens remet a la infantesa. Una infantesa en la que alguns vàrem tenir el primer contacte amb la lletra impresa a partir dels *tebeos* que els pares ens compraven el cap de setmana. Va ser una forma d'aprenentatge, però encara més important, fou la nostra manera de crear un univers imaginari i paral·lel on gairebé tot era possible. Alguns, més enllà d'aquell dolç període i de l'adolescència i juvenesa posteriors, hem mantingut viva l'afició pel món de la vinyeta i hem evolucionat conjuntament. És doncs, l'interès per aquest gènere artístic, —el novè art l'anomenen els més agosarats— el que ens encoratja a donar-hi una ullada crítica més enllà del producte de consum final; més enllà de la superfície acolorida del paper setinat.

Si ens desplaçem de les arts visuals impreses a les escèniques observarem que la complexitat de les relacions interpersonals i més encara les de gènere, han estat un factor clau de la seva creativitat. Tot al llarg de la història del teatre, des d'Eurípides passant per Txéjov i continuant en Bècket, s'han analitzat del tort i del revés les vicissituds relacionals entre homes i dones. Paral·lelament i des de la seva invenció, el cinema ha continuat aquesta línia de furgar en els encontres i desencontres, frustracions i passions entre sexes. La nostra intenció és seguir modestament aquesta tradició i endinsar-nos en el complex món dels rols de gènere des d'aquest mirador tant particular que anomenem còmic.

Què és un còmic? En termes generals, es pot afirmar que qualsevol historieta dibuixada que tingui un fil argumental en la seva infinitat de variants; tira diària, còmic book, tebeo, àlbum, revista especialitzada, etc. Filant una mica més prim des d'una vessant semàntica, diríem que en tant que es fonamenta en un guió i té com a base un relat, és una corrent o un subgènere de la narrativa escrita. Més concretament encara, d'una literatura popular que utilitza el dibuix com a part del seu llenguatge. Aquesta descripció un tant feixuga només té la finalitat de dissociar el terme *còmic* del concepte *humorístic*. Ben cert que en els seus orígens — inserida en la premsa com a divertiment— la historieta còmica s'associava a la part més lúdica del mitjà. Tanmateix, aquesta concepció del gènere ens remuntaria fins a primers de segle i no és la nostra intenció anar tant lluny. El que aquí ens interessa no és tampoc *l'època daurada* del còmic, que arriba fins els anys de la segona guerra mundial, sinó la faicó més evolucionada d'aquesta forma d'expressió que ens farà aturar en les darreres dècades del segle passat, moment en que el gènere de la vinyeta supera definitivament aquest apòsit humorístic i els autors s'aventuren a tractar qualsevol temàtica de manera dramàtica; com qualsevol altre forma d'art visual o d'entreteniment, com el cinema o el teatre.

Tot i que com a gènere artístic és considerat minoritari, el còmic és un viver considerable d'escriptors, guionistes, dibuixants, de narradors en una paraula que han passat a nodrir el món de la literatura, del cinema i més recentment el dels videojocs i la publicitat. Aquestes consideracions ens han de servir per fer-nos adonar que els professionals del còmic són també creadors de continguts culturals; de formes de llenguatge i estètiques. I més concretament encara, són generadors de continguts per al que

coneixem amb el sintagma *cultura popular*<sup>1</sup>; una expansió transversal que els estudiosos del fenomen de la globalització<sup>2</sup> asseguren que no té aturador.

El còmic és un exemple d'aquesta transversalitat cultural. Fent una ullada un tant superficial observarem que és un reflex de la diversitat. Una primera divisió d'aquest gènere ens donaria tres estils narratius completament diferenciats que podríem associar a tres grans blocs de *civilització*. D'una banda el còmic japonès; el *manga o anime*<sup>3</sup> que omple les prestatgeries de les botigues especialitzades del sector, però sobretot les pantalles de les televisions de les nostres llars i les hores de lleure dels nostres infants. Al continent americà va reeixir la teogonia dels superherois americans, amb una llarga tradició al darrera que es consolida i s'amplia en els anys posteriors a la segona guerra mundial i que *Marvel editions*, l'editorial per excel·lència, encara segueix explotant amb excel·lents resultats de filiació. En darrer terme i més com a complement que com a substitutiu dels dos anteriors, el còmic europeu ens ha donat personatges mítics que formen part de l'imaginari col·lectiu universal, com *Asterix i Obèlix* o *Tintín*, màxim exponent de la *línia clara*<sup>4</sup> i de la reputada escola francobelga.

---

<sup>1</sup>Ens remetem al sentit anglosaxó del terme que en bona manera ha vingut a substituir i ampliar l'antiga i obsoleta expressió de cultura de masses.

<sup>2</sup>Aquesta tesi és exposada amb claredat a: Held; Mc.Grew, *Globalización / Antiglobalización*, Barcelona, Paidós, 2003, pp 43.

<sup>3</sup>*Manga* seria el nom que rep el còmic imprès mentre que *anime* s'utilitzaria per a l'animació

<sup>4</sup> Veure capítol 2.3

## 1.1 GÈNERE I ESTEREOTIPS

Qualsevol estudi que pretengui ésser rigorós, requereix dedicar unes reflexions als aspectes purament conceptuals, encara que sigui en format breu. En conseqüència començarem citant la perspectiva diacrònica que sobre *Gènere* ens donen Glover i Kaplan: "*Gènere és en l'actualitat una de les paraules més utilitzades i més inquietes del llenguatge, una paraula que apareix arreu, però amb un ús que sembla canviar contínuament*" (Glover; Kaplan, 2003, 9). No és la intenció d'aquest treball entrar en disquisicions erudites sobre aquesta matèria que ens condueixin a una delimitació precisa d'aquest terme per oposició al de *sexe*, però com veurem en el proper capítol, el món de la historieta és un reflex de les característiques culturals d'una comunitat, a la vegada que un instrument de divulgació d'aquestes. En conseqüència, si ens referim explícitament a l'un i no a l'altre —a *gènere* i no a *sexe*<sup>5</sup>— és perquè el que volem és aprofundir en la construcció cultural dels personatges, o el que ve a ser el mateix des d'una perspectiva antropològica i sociològica, en les conductes apreses —o a les expectatives— que hom considera que cada cultura associa al fet de ser home o dona. Per tant podem dir que el concepte de *gènere* incorpora en el seu significat un ventall de paràmetres que ajuden a configurar la identitat dels individus<sup>6</sup>.

En tractar-se d'un concepte més ampli com acabem de dir, que aglutina aspectes rellevants de construcció social, permetrà també d'observar els personatges del còmic com a subjectes dotats d'una certa complexitat, que a banda de complir un determinat rol o cobrir en major o

---

<sup>5</sup> L'antropòleg Robert J. Stoler va fer una definició senzilla i planera en la qual afirmava que el *sexe* és biològic, en canvi el *gènere* és psicològic i per tant cultural. (Glover; Kaplan, 2003, 22)

menor grau les expectatives de gènere sobre un comportament arquetipus, responen als interessos narratius i a la concepció específica de l'autor.

Els autors objecte del nostre estudi pertanyen a una època de gran agitació social i cultural, així com a països que si bé veïns del sud d'Europa, es trobaven condicionats per uns models socials, unes realitats polítiques i culturals diferents. Si abans hem esmentat que aquestes divergències pel que fa a la *circumstància* influeixen notablement en la construcció de la identitat de cada individu, resulta també obvi que tal com dèiem en un començament, el concepte gènere haurà de ser necessàriament flexible i que variarà en funció de quin sigui el punt de vista de l'autor. En el rellevant llibre *Gender trouble*, Judith Butler hi expressa unes proposicions que ens serviran de guia d'observació amb afirmacions com les que segueixen: "*El gènere no s'hauria de construir com una identitat estable*" o bé "*El gènere només és tan sòlid com les pràctiques socials i culturals que el constitueixen en el temps.*" (Butler, 1990, 140).

Si bé aquestes afirmacions de Butler ens donen una impressió del gènere com una forma d'identitat en construcció permanent, no és menys cert que tots plegats intentem i necessitem trobar sentit, conèixer les persones categoritzant-les a partir dels rols que interpreten. En definitiva, tipifiquem com a norma bàsica per als nostres esquemes cognitius i mentals.

Una de les formes més comuns de classificar l'ordenament social i cultural i més concretament els trets que defineixen el gènere dels individus, és fabricant estereotips. Com veurem més endavant, els processos de significació dels gèneres populars com pot ésser el còmic, interseccionen amb els discursos socials que circulen més enllà de l'àmbit

---

<sup>6</sup> Glover i Kaplan citen a Davidson al respecte: "La identitat sexual ja no està vinculada exclusivament a l'estructura anatòmica dels òrgans genitals interns o externs. Ara és una qüestió d'impulsos, gustos, aptituds, satisfaccions i trets psíquics." (Glover; Kaplan, 2002, 16)



textual, confeccionant aquests patrons als que fem referència. Estereotipar és una part essencial del manteniment dels esquemes socials i de l'ordre simbòlic. Reduïm —sovint de manera inconscient— les persones a uns trets<sup>7</sup> essencials i tipificats, exagerant-los i simplificant-los, assenyalant-ne les diferències vers el que és *normal*<sup>8</sup>, per acabar fixant-los en una categoria que ni canvia ni es desenvolupa mai.

Aquests estereotips mostren a les dones bàsicament orientades als aspectes emocionals i afectius, com si només els fóra possible desenvolupar els rols d'esposes o mares. Això duu a exaltar característiques, trets o qualitats socioculturalment assignades al sexe femení. Entre ells la bellesa, la tendresa, la indecisió, la dependència, la inseguretats, la seducció, o la coqueteria. En canvi, el model masculí apareix com l'ideal que qualsevol persona hauria de desitjar; un model prestigiós i poderós que subordina al femení i del qual s'espera que esdevingui proveïdor econòmic de la unitat familiar, o sigui, que se l'associa al rol de treballador esforçat que guanya el pa fora de casa exaltant-ne les virtuts de la força, la intel·ligència, la capacitat racional, l'autocontrol, la independència o la dominació.

Bé doncs, són aquest conjunt de creences sobre el que significa ser home o ser dona —els propis de cada època i cultura— però més encara les *desviacions* enriquidores d'aquesta forma de reduccionisme, les que hem escollit com a element de focalització per al nostre treball.

---

<sup>7</sup> “Simple, vivid, memorable, easily grasped and widely recognized” (Hall, 1997, 258)

<sup>8</sup> “Stereotyping sets up a symbolic frontier between the ‘normal’ and the ‘deviant’(...) what ‘belongs’ and what does not, or is ‘Other’, between ‘insiders’ and ‘outsiders’.” (Hall, id)

## 1.2 ANÀLISI DISCURSIU; METODOLOGIA

L'elaboració material d'un còmic requereix en moltes ocasions una tasca d'equip on pel cap baix hi trobem un guionista i un dibuixant —que en nombroses ocasions coincideixen en la mateixa persona. Així, resulta fàcil que sorgeixi la pregunta sobre qui n'és pròpiament l'autor. Des d'un punt de vista material no hi ha dubte que ho són tots aquells que col·laboren en el resultat visible. Ara bé, des d'un punt de vista creatiu, es considera que l'autor és aquell que ha estat capaç d'extreure del seu imaginari un univers amb característiques particulars i personalitat estètica. Univers que només existeix en el seu magí i que ha aconseguit materialitzar narrativament. Per aquest motiu, per a dur a terme aquest treball, més que dibuixants, acoloristes, narradors, escriptors, o guionistes, hem preferit escollir autors, creadors d'aquells que en un símil cinematogràfic es diria que tenen *segell propi*.

Les limitacions pròpies de qualsevol estudi ens han decidit a acotar geogràficament i temporal el nostre àmbit d'estudi a l'Europa dels anys seixanta i setanta. Més concretament a l'estudi de tres autors de nacionalitats i estils diferenciats. El primer és el català Víctor Mora, pare d'un dels herois més cèlebres del còmic fet a Barcelona, *El Capitán Trueno*. Aquesta és una obra de llarga extensió —més de 500 episodis—, així que per a l'estudi hem escollit a l'atzar un dels volums de la reedició completa que fa uns anys va fer *Ediciones B*. Cinquanta episodis han estat suficients per fer-nos una idea de com Mora va perfilar els seus herois i heroïnes; com va jugar gràficament amb l'expressió dels sentiments en temps de repressió moral, i com va intentar *superar* els estereotips de gènere propis del pensament *nacional catòlic*.

Seguidament ens endinsarem en el *glamourós* París de la mà del francès Gérard Lauzier, dibuixant i guionista d'una brillant sèrie d'àlbums que porta per nom *Las cosas de la vida*. Lauzier és un observador punyent del comportament social; amb especial predilecció per les classes benestants del París dels anys setanta. Hipocresia, falsedat, ambicions, frivolitats i aparences configuren unes identitats tan canviant i superficials com les relacions de parella que estableixen entre ells. Històries d'un alt contingut filosòfic i existencial que es materialitzen en interessants i càustics contactes humans i de gènere. Podrem veure tot això i més, en un únic àlbum que porta per títol *La carrera de la rata*.

En darrer terme observarem el ric cosmopolitisme de l'italià Hugo Pratt, creador del mític personatge *Corto Maltés*. Un aventurer de principis del segle XX amb aires de dandi que sorprèn per una idiosincràsia poc arquetípica del seu temps, que en el seu deambular topa amb dones enigmàtiques, igual d'encantadores que despietades i que tanmateix, revelen petites dosis d'estimació, o si més no, d'afecte. Degut a la transversalitat dels principals personatges hem escollit bona part dels seus àlbums, amb un especial interès pel que porta per títol *Corto Maltés en Siberia*.

Un cop delimitat el nostre camp d'estudi a uns autors i obres concretes, caldrà també decidir com ens aproximarem a l'objecte en si, a l'àlbum de còmic, i què ens interessa particularment del mateix. Malgrat pugui semblar una obvietat, és necessari apuntar que en el còmic hi conflueixen dues formes d'expressió artística diferents i complementàries: la funció representativa lexicogràfica i la icònica dels signes. Aquesta simbiosi d'expressivitat mereix ésser examinada conjuntament, tal com entenem que l'autor ho va concebre. Així, la vinyeta en tant que nucli on

conflueixen ambdues disciplines esdevindrà l'àtom, la unitat mínima d'anàlisi. Tal com veurem més endavant, en ocasions, una sola vinyeta pot ser suficient per definir les característiques d'una relació concreta o les pautes de comportament dels personatges. En d'altres necessitarem tota una pàgina o l'àlbum sencer per esbrinar la intenció de l'autor.

El nostre interès per a l'execució del treball se centra en les particularitats que conformen els rols de gènere. Fonamentalment veurem si els estereotips masculins i femenins obeeixen als patrons clàssics propis de la seva època atenent les dues variables temporals; d'una banda la contemporaneïtat en que es publica l'àlbum i d'una altra, el període històric al qual ens remet la història del còmic. O si pel contrari, els autors opten per allunyar-se dels clixés amb la voluntat de sorprendre'ns amb la seva creativitat. Volem observar com aquests estereotips són tan sols una etapa intermèdia cap a la plena individualització de la creació artística<sup>9</sup>. Així, farem especial atenció a les actituds que evidencien els personatges: actius o passius, submisos o rebels, agressius o indolents, romàntics o insensibles... De manera paral·lela a l'anterior, veurem els aspectes socials i les actituds relacionals dels personatges. És a dir que aprofundirem en el tractament que els autors han donat a les relacions de parella des de diversos punts de vista. En conseqüència ens fixarem en la convencionalisme o platonisme de les relacions sentimentals; si estan més centrades en la seducció o en la sexualitat i en com aquesta és vista pels autors —si amb estimació i sensualitat o bé més propera a l'erotisme.

La naturalesa lexipictogràfica del mitjà ens donarà elements per a definir les característiques dels personatges. Com a exemple farem notar

---

<sup>9</sup> Umberto Eco en el llibre *Apocalípticos e integrados* comenta al respecte d'això: "Si el personaje no es concretamente individual en todas sus acciones, no es un personaje artísticamente logrado" (Eco, 1968, 194)

que tant en el cas del *Capitán Trueno* com en *Corto Maltés* el dibuix és realista, mentre que Lauzier utilitza la caricatura. També ens adonarem que en alguns casos la comunicació artificial —roba, complements— pren una rellevància que no té en els altres còmics.

En darrer terme només ens queda esmentar que les convencions iconogràfiques o discursives del còmic —els enquadraments, les mirades, les metàfores visuals, etc.— que els autors utilitzen com a forma d'expressió d'emocions; estimació, odi, rebuig o indiferència, tampoc són iguals en cap cas. No oblidarem tampoc que els matisos del llenguatge són múltiples i variats. Així, Víctor Mora incorpora la retòrica i el formalisme propis de la seva època de publicació, Lauzier fa servir una expressió directa per introduir-nos en les complexes estratègies de poder i jocs de dominació, i en darrer terme, Pratt utilitza la subtileza, el llenguatge prenyat d'equívocs per mostrar-nos uns personatges entranyables i maquiavèlics al mateix temps.

Tots aquests factors d'observació ens serviran de pauta, amb una darrera puntualització: per a cadascun dels còmics escollits, seleccionarem aquells elements d'anàlisi textual que considerem més remarcables i útils per a la nostra recerca.

## 2.0 EL CÒMIC COM A EINA DE CULTURA POPULAR

Aquest cop d'ull al món de la historieta que pretenem dur a terme recauria dins l'àmbit del què avui anomenem *estudis culturals*. Aquesta corrent es va originar en el món anglosaxó i pretén observar la cultura com a quelcom més que un conjunt d'obres d'art o del pensament. L'enfocament analític dels estudis culturals és proper al sentit antropològic del terme *cultura*. Pretén treballar amb la cultura a partir dels significats i les pràctiques socials compartides per una col·lectivitat. És, de fet, una manera diferent d'apropar-se a les obres o als textos que no bandeja el contingut, la realització material, o el valor artístic i intel·lectual de les mateixes. Senzillament hi introdueix els aspectes socials, culturals o ètnics, i se centra de manera particular en aquests aspectes per a la seva interpretació.

Aquesta corrent analítica neix de la perspectiva que cap coneixement no és neutre o objectiu sinó que depèn de la posició de l'investigador; de la seva pròpia circumstància en un marc social i cultural determinat. Seguint aquest enfocament, doncs, ens trobarem amb la necessitat de defugir alguns altres conceptes que han esdevingut tòpics, entre ells el concepte de *masses*, aplicat tant al àmbit de la societat com a qualsevol ingredient d'aquesta: el consum, la producció, el lleure, l'oci, etc.

Aquesta expressió tant utilitzada en dècades anteriors, ens reporta la imatge de col·lectivitat indiferenciada i no diferenciable: a la representació del *ramat d'ovelles* que segueix indolent el dictat del pastor i del gos d'atura. Entenem que l'univers cultural és excessivament complex com perquè aquest pugui ésser dirigit; ja bé sigui per un pastor amb el millor dels gossos, o tal com es pretén en l'actualitat, per les grans corporacions de mitjans de comunicació.

La capacitat d'aquests mitjans per crear un estat d'opinió i per incidir amb els seus missatges sobre la societat és impossible de negar, però no és menys cert que aquesta societat aparentment indolent i fàcilment manipulable que definia la *cultura de masses*, s'ha mostrat rebel i inquieta i ha empès la indústria cultural a segmentar els mercats per poder donar cobertura als desigs d'un públic cada vegada més exigent i més desigual, pel que fa a les preferències de consum. Els departaments de màrqueting de les companyies de gran consum —cultural— es troben desconcertades davant les demandes del públic. Han hagut d'invertir la seva filosofia de crear productes per a *targets*<sup>10</sup> definits prèviament, per passar a escoltar les disposicions dels potencials clients i a atendre-les per molt diverses que aquestes fossin. Com veurem més endavant, els editors japonesos han sabut treure partit d'aquest fet i han creat còmic manga específic per qualsevol col·lectiu que el demandés, i en l'actualitat ja s'està comercialitzant amb èxit el primer manga per ancians. Aquesta i d'altres circumstàncies semblants, contribuirien a posar sota sospita la impressió heretada del marxisme i de la filosofia de l'escola de Frankfurt, sobre el determinisme econòmic i la manipulació de la ideologia dominant també en l'apartat cultural. És a dir, que aquest determinisme, almenys en l'àmbit concret de la historieta, semblaria haver-se transformat en un camí de dos sentits. Un camí en que les preferències individuals del públic i els cànons imposats per la indústria editorial es complementarien i condicionarien mútuament, en una evolució constant que indicaria una certa autonomia de la cultura respecte de l'estructura econòmica.

---

<sup>10</sup> Mot que significa "objectiu" i amb el qual s'associa un segment homogeni i determinat de potencials clients.

Seguint les tendències nominatives actuals,<sup>11</sup> per a referir-nos a les formes i activitats culturals de la *immensa majoria*, generalment esteses en el nostre temps de manera global, utilitzarem la terminologia *cultura popular*. Tanmateix és fàcilment observable que en els textos de referència bibliogràfica, el terme *masses* és utilitzat amb assiduitat i serà respectat perquè el seu significat forma part d'una terminologia recent.

A l'igual que el seu germà gran, el cinema, el còmic també té una incidència social en tant que producte cultural de lleure o d'entreteniment. Per tant, a banda de cobrir temps d'oci, és utilitzat indistintament com un instrument que reflecteix la societat i com a eina de reflexió i crítica del que veiem en el mirall; sovint amb una mirada vestida d'ironia i d'humor, que dit sigui de passada, fa molt més propera i suportable una visió crítica del propi univers cultural. Paral·lelament i no pas en menor grau, la vinyeta s'ha mostrat efectiva com a eina de creació de continguts culturals, generadora de canvis i transformacions socials, d'hàbits i de costums, d'icones i mites dels nostres dies i d'alternatives a les formes culturals presents en cada moment<sup>12</sup>. Per últim, ha estat un instrument transmissor de *l'alteritat* i del mestissatge cultural; ha assimilat per a cada territori les formules foranies de creativitat i adherides a aquestes, altres concepcions del món.

Resulta fàcil observar encara que sigui succintament, com Tintín, Asterix, Superman, Batman o Son Goku, són personatges coneguts arreu i el més important encara, per les generacions d'adults, per les noves i molt

---

<sup>11</sup> Les que s'expressen tot al llarg de les obres següents: Hall, Stuart. *Representation. Cultural representations and signifying practices*. London, Open University, 1997 i Fecé Gómez, Josep Lluís. *El circuit de la cultura*. Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, 2003.

<sup>12</sup> "La tenaz estabilidad de estas representaciones icónicas (del còmic) inequívocas a través del tiempo y más allá de la mutaciones sociales y de las peculiaridades nacionales, constituye toda una lección de antropología cultural en la era massmediática. En estas familias de estereotipos rígidamente codificados y de algún modo heredados de la *Commedia dell'arte* reside, precisamente, una de las condiciones que han hecho de los comics un lenguaje universal." (Gubern; Gasca, 2001, 32)



probablement per les que vindran. Han esdevingut icones intemporals de la cultura popular universal.

Què fa que aquestes narracions dibuixades esdevinguin més que un producte de lleure o entreteniment? Quins vincles es formen entre tots els actors implicats perquè transcendeixi el seu rol de divertiment i derivi en significacions socials i culturals? Qualsevol que s'endinsa en un còmic entra a formar part d'un sistema on es comparteixen un mateix complex conceptual de significants, un mateix conjunt de representacions mentals i un mateix llenguatge: "*One way of thinking about «culture», then, is in terms of these shared conceptual maps, shared language systems, and the codes which govern the relationships of translation between them*" (Hall, 1997, 21).

Els autors expressen la seva creativitat utilitzant signes que obeeixen a un codi de significants i significats que és compartit amb els lectors. Un codi que no és estàtic, que evoluciona de la mateixa manera que les formes culturals varien en funció de l'època. Les connotacions d'aquestes significacions a les que ens referim dependran de multiplicitat de factors: la ideologia de l'autor, la situació sociopolítica, la tradició cultural, la moral imperant, etc: "*This second level of signification, —les connotacions— Barthes suggests, is more general, global and difuse..., it deals with fragments of an ideology..., these signifieds have a very close communications with culture, knowledge, history and it is trough them, so to speak, that the enviromental world (of the culture) invades the system of representation*". (Hall, 1997, 39)

Així doncs, el còmic contribueix a desmitificar la idea que la cultura popular és una forma de cultura estandarditzada, anodina i degradant en que els usuaris són una joguina en mans de la indústria cultural. La realitat

social i la complexitat de l'entramat cultural fan difícil el control per part de les grans corporacions. Així ho veu M.Morris: "*La gent de les societats modernes són complexes i contradictòries; els textos de la cultura de masses són complexos i contradictoris; per tant, la gent que els consumeix, produeix significats complexos i contradictoris*"<sup>13</sup>.

D'aquestes paraules de M.Morris també n'extraiem una altra conclusió interessant: malgrat aquest codi compartit i imprescindible, els signes i les significacions inherents poden ésser interpretats de maneres diferents; però sobretot extreure'n idees, significats i connotacions plurals. És la part que el text anterior d'Stuart Hall definia com "*més general, global i difús*" i que no obstant, ens ha de permetre elaborar el nostre petit *estudi cultural* i extreure conclusions sobre el tractament del gènere en l'àmbit del còmic.

Feta aquesta aproximació, hem de fer referència a un tòpic que ens ajudarà a comprendre millor el concepte de cultura popular i com el còmic s'hi insereix en ella. Em refereixo a la presumpta vulgaritat d'aquesta forma de cultura per oposició a la que s'associa a les elits. Probablement no es tracti d'una manifestació implícita d'etnocentrisme de classe, però tanmateix existeix la tendència a estigmatitzar certes formes de cultura popular —per exemple, l'afició de les mestresses de casa a les *soap opera*<sup>14</sup> televisives— en detriment d'altres expressions culturals més refinades. En realitat, la cultura popular actua com a principi de comprensió de la realitat, de comportaments, i és a la vegada, font de pràctiques socials. En definitiva, podem arribar a identificar la cultura popular amb la *de les majories*, però no com una estandardització o vulgarització d'aquella sinó

---

<sup>13</sup> Fragment del llibre de M.Morris, *Banality in cultural studies*. Citat per: Fecé, J.L. *El circuit de la cultura*. Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, 1988, pp 20.

<sup>14</sup> Produccions que tenen com a "target" potencial a les mestresses de casa: p.e. les telenoveles

com l'estudi de les activitats i maneres de fer quotidianes; com un nucli aglutinador de canvis i d'innovacions culturals —fins i tot de les presumptament elitistes.

Com ja hem apuntat abans, hi ha tres grans divisions o subgèneres en l'univers còmic, que per la seva adscripció a grans col·lectius de civilització, han esdevingut part indestriable de la cultura popular mundial. Són icones, símbols de la semiòtica en clau universal. Han creuat fronteres i han superat els prejudicis de les diferents maneres de vida, de les diferents antropologies culturals, per passar a formar part del nostre nucli de coneixements més interioritzats. Tres maneres d'entendre el món, tres cultures en definitiva a través d'un mateix significat i múltiples formes d'anomenar-lo; còmic, manga, historieta, tebeo, quadrinhos, bande dessinée, fumetti, o cartoons. Ens referim al manga japonès, la teogonia dels superherois nord-americans i l'escola de la línia clara francobelga.

## 2.1 MANGA I ANIME; QUELCOM MÉS QUE EROTISME I VIOLÈNCIA

La paraula manga s'utilitza per designar el còmic al Japó, i al mateix temps, és la traducció gràfica de les formes ancestrals de narrar de la cultura japonesa.

És difícil establir els inicis del fenomen manga perquè alguns historiadors afirmen que les seves arrels cal cercar-les en els antics dibuixos que es van realitzar durant l'Era Edo (1615 - 1868). No obstant això, el que avui coneixem genèricament com a manga, es remunta a després de la segona guerra mundial i sembla de consens que cal atorgar-ne la paternitat a un metge pacifista anomenat Osamu Tezuka. La seva aportació innovadora cal cercar-la en unes il·lustracions molt característiques: personatges de caracterització icònica amb ulls rodons, grans i expressius, narrativa lineal, dinàmica semblant a l'acció cinematogràfica i un dibuix de traç simple i directe.

Des de llavors, molts autors han utilitzat aquest format per a contar les seves històries, al mateix temps que sorgien una gran varietat de gèneres menors que han convertit el manga en una revolució cultural. Els personatges del manga solen tenir un realisme únic, no en la seva forma plàstica sinó en la seva forma d'actuar, de pensar. Són tan humans com qualsevol de nosaltres; poden néixer, sofrir i fins i tot morir per a donar pas a una nova generació. Són antropològicament més propers que els superherois nord-americans, aspecte aquest, que facilita la possibilitat d'identificació amb ells. En la mateixa línia comparativa amb el còmic nord-americà, cal esmentar que el manga és molt més humà, filosòfic i madur: "*..., los protagonistas de un manga resultan con frecuencia más profundamente psicológicos que la mayoría de «héroes de papel» occidentales. Frente al*

*arquetipo del héroe cien por cien perfecto, los personajes del manga tienen sus defectos y sus sentimientos: ríen, lloran, crecen y maduran, e inclusive, algunos mueren"* (Moliné, 2002, 32).

La singularitat respecte altres formes de còmic, és la capacitat camaleònica que ha demostrat aquest subgènere per adaptar-se als requeriments dels diferents segments socials i en l'actualitat, existeix una gran diversitat de temes. El viatge iniciàtic és un dels seus predilectes, però també l'acció, els esports o la ciència-ficció són temàtiques corrents que no busquen altra cosa que complaure a tota classe de públics, abastant així el major espectre possible de tot el gran mercat de consum. Certament, la gegantina indústria del manga i l'anime —la seva expressió en el camp de l'animació— ha assolit els seus propòsits i els ha convertit en un element essencial de la pròpia cultura així com en una de les formes més esteses i universals de cultura popular.

No paren de sortir nous manga amb *targets* cada cop més específics: des del *lady's manga*, per a dones adultes; el *yaoi*, per a gais; el més innovador, el còmic per a àvies; fins al reeixit *Hentai*, el manga eròtic per adults que representa un 25% de l'exportació de manga a l'estranger. Al Japó es publiquen en revistes setmanals amb tiratges de milions d'exemplars, que al cap d'un temps es recopilen en àlbums que són els que s'exporten a l'estranger.

És probablement el desconeixement d'aquest ampli ventall d'oferta, el que ha dut a molts països occidentals a associar manga a violència o pornografia. Això ha passat també al nostre país, si bé es bo fer memòria i recordar que les primeres mostres de manga-anime a casa nostra, foren sèries de dibuixos animats basades en clàssics literaris europeus, —Marco, Heidi, o Candy, Candy— d'una innocència tan extrema que hauria deixat

amb els braços plegats el més exigent delsensors. Posteriorment vingueren les modes dels robots mecànics de grans dimensions com *Mazinger Z*, o els relats fantàstics com *Dragon Ball*. En ambdós casos la violència hi era ben explícita i el seu èxit televisiu va colpir i preocupar els pares, que no sabien com actuar davant aquell allau de modernitat dels dibuixos animats. Foren tan sols les precursoras de moltes d'altres sèries d'anime que varen contribuir notablement a fomentar els prejudicis antiviolència. *Mazinger Z* fou suspesa d'emissió l'any 1978 pels seus continguts presumptament nocius. Anys després, la polèmica es va repetir amb *Dragon Ball*, que fou objecte d'enceses crítiques i debats contra *televisió de Catalunya*, en ser la primera d'emetre-la en horari infantil.

Si de polèmiques es tracta, cal fer menció especial al personatge de Shinnosuke Nohara, més conegut com a Shin Chan. Un marrec d'aspecte naïf i grotesc —no té nas— amb una desmesurada imaginació, una precoç atracció pel sexe femení i una tendència a imitar els adults que el converteixen en un perill públic. Malgrat tractar-se d'un entremaliat i un mal educat que genera lògiques reserves en els adults, pel neguit que el seu comportament pugui tenir ressò en el dels seus fills, cal dir que entre els minyons s'ha convertit en un personatge de culte.

### **Manga i gènere**

Pel que fa al *leit motiv* del nostre treball, ja hem esmentat que hi ha manga orientat darament a públics molt definits. La primera gran divisió que en féu la indústria, fou la de còmics per a nois o per a noies. Històricament, com la major part de les cultures del planeta, el Japó ha tendit a una cultura del mascle dominant i de la dona submisa. Aquesta tendència ha esdevingut gairebé epidèmica al Japó i és fàcil observar-hi el

que Eri Izawa ens fa notar en el seu article *Gender and Gender Relations in Manga and Anime*: "*The theme of «men ought to be stronger than women» is a pervading theme that can sum up a lot of gender relations in manga and anime. The idea is that women, no matter how strong or independent they are, are actually looking for someone who they can depend on and who will protect them*". (Izawa, 1997, URL)

En el mateix article també ens fa notar que en l'actualitat les coses tendeixen a moure's lentament i afirma "*If we took the average of the attitude to relationships (at least in young people's manga, not in adult-oriented stuff), I think that the average attitude would come out to be male-chauvenistic, but a lot less so than twenty years ago, and possibly less so than Japanese society itself... Perhaps manga-writers are a vanguard of the society*". (I d)

A banda del fet que existeixi un manga específic per a joves i dones adultes —Shôjo manga—<sup>15</sup>, cal esmentar que en els darrers temps hi ha hagut una massiva incorporació de dones autores d'aquest tipus de còmic, i que a banda de tocar els temes femenins des d'una perspectiva de major proximitat i coneixement, han aportat noves temàtiques i sobretot sensibilitats llargament ignorades.

A través del manga, la cultura japonesa ens mostra alguna singularitat sobre les relacions de gènere. Així trobem els Shonen Ai<sup>16</sup> on es mostren relacions entre nois, centrant-se més en aspectes emocionals que no pas en els sexuals, contràriament al Yaoi<sup>17</sup> on sí que s'expliciten aquestes relacions sexuals entre homes. El més que resulta més curiós d'aquest tipus de còmic, és que és consumit principalment, encara que no de manera

---

<sup>15</sup> Còmic femení

<sup>16</sup> Afecte entre nois

<sup>17</sup> Manga de temàtica homosexual

exclusiva, pel públic femení. Això és degut a que resulta poc freqüent que les adolescents japoneses comencin a sortir amb nois de la seva edat i per tant és difícil de mostrar una relació noi-noia en un shôjo manga; d'aquí que les històries sobre relacions noi-noi siguin tan populars entre el públic juvenil femení.

Tal i com referíem anteriorment, hi ha la tendència a creure que el Japó és el paradís de l'erotisme i que els autors tenen carta blanca per dibuixar o escriure allò que els sembla. La realitat no és ben bé aquesta. És cert que el Japó és el país del món on la indústria del sexe mou més diner, però fins no fa gaire, el codi penal prohibia la representació gràfica dels genitals. D'altra banda, les pressions d'una part de la societat han obligat els editors a adoptar un codi moral estricte, especialment pel què fa a la qualificació dels continguts.



## 2.2 ELS SUPERHEROIS: UNA TEOGONIA SENSE OLIMP

Els còmic books<sup>18</sup> de superherois —bàsicament els de Marvel, DC Comics, Dark Horse, Top Cow, Image i alguns més— varen ésser durant anys els dominadors dels mercats internacionals i varen imposar una mesura gairebé única a la cultura de masses de tots els països. Avui, podem concloure que la presència dels protagonistes d'aquests còmics populars, ja bé siguin Superman o Spiderman, Batman o els X-men, és pràcticament planetària i global.

Fou Jerry Siegel qui en una nit de vetlla a la seva Cleveland natal va imaginar el primer dels superherois, *Superman* i va establir les bases de la tradició més duradora d'aquests singulars personatges; la de donar una explicació pseudocientífica dels poders de l'heroi. "*Amb els temps els autors utilitzarien la ciència de la mateixa manera que els germans Grimm es varen valer de la màgia: com una racionalització d'allò increïble, d'allò meravellós i estrany*".<sup>19</sup> Aquelles primeres aventures de Superman varen establir també altres constants del gènere: la identitat secreta. El contrast entre l'heroi i el seu *alter ego* era l'essència mateixa del misteri.

Superman fou el primer superheroi de la història del còmic, el primer que va aparèixer, el primer en ser publicat, el primer a triomfar, el primer a partir del qual es va configurar un model llargament copiat i imitat. Des dels primers anys 40, Superman va constituir l'inici d'una nova

---

<sup>18</sup> El còmic book s'anomena així per diferenciar-lo de les tires còmiques —còmic strip— que originalment varen aparèixer inserides en els diaris a mode d'entreteniment i que varen donar vida al fenomen del còmic. Més tard, l'èxit i popularitat d'aquestes tires còmiques, va permetre editar les primeres revistes — en paper senzill— íntegrament de còmic, que varen rebre el nom de *còmic books*. Tanmateix cal diferenciar-los dels *àlbums de còmic*, el format europeu per excel·lència, que són edicions de luxe d'entre 50 i 70 pàgines, en tapa dura i paper setinat.

<sup>19</sup> D'un article titulat *Los superhéroes*, escrit per Dennis O'Neil i publicat a: Toutain i Coma. *Història de los cómics*. Barcelona, Toutain Editor, 1984, pp 249.

mitologia que venia a substituir els anteriors herois de tradició folklòrica americana com Davy Crockett.

Des de la proposta inicial, el superheroi es converteix en guardià del bé i de l'ordre, constitueix una reserva moral, és un venjador dels oprimits i s'erigeix en la némesi dels malvats. En realitat tots els superherois són el mateix superheroi. Canvia l'uniforme, canvien els súper poders, canvien els enemics i altres detalls, però en definitiva tots els superherois de la primera fornada van néixer sobre un esquema bàsic comú que es remodela i modifica una vegada i una altra per a donar lloc a diversos personatges.

Fruit d'un procés industrial i comercial particulars, el còmic book i els seus principals protagonistes, els superherois, són part legítima de la cultura autòctona nord-americana tant en la seva versió editorial com cinematogràfica o fins i tot en la projecció artística que més tard els van donar els artistes del moviment *pop*. El còmic de superherois és un fet netament americà. Com les begudes amb cola, el xiclet, les *majorette* o el beisbol.

Aquest model de còmic, poblat per superhomes i per superdones, (moltes menys) capaços de les gestes més delirants, va connectar fàcilment amb el públic lector: generalment nens i adolescents, però també adults tot just alfabetitzats que buscaven noves sensacions. Es tractava de la gent del carrer que sorgia dels estrats mitjans de la societat de masses americana en el primer terç del segle XX.

Les històries eren totalment independents una d'una altra i no existia un espai de continuïtat on residissin els herois, un Olimp on a banda de desenvolupar les seves gestes, mostressin una cara més humana amb les seves mancances i contradiccions; un espai de convivència on el lector —com

es pot fer al manga— pogués observar les circumstàncies personals del seu heroi i on veies com aquest evoluciona com a individu.

No fou mai un requeriment del públic americà. Quan era necessari, Superman refermava la profunda connexió dels superherois amb la societat americana saltant a la palestra política per a *fer país*; durant la primera etapa i de manera específica durant els anys de la segona Guerra Mundial, tant per un patriotisme fàcil propiciat pel clímax del moment, com pel convenciment dels editors que la politització dels còmics serviria per a augmentar les vendes. Els exemples són abundants i l'aparició de nous superherois —molts d'ells vestint en els seus uniformes els colors de la bandera nord-americana— és progressiva i creixent des de començaments de 1940.

És així com aquests superherois de paper, "*personatges amb roba interior llarga*" els anomenaven els editors, amb la seva doble identitat, vestits amb uniformes de colors vius, posseïdors de poders superhumans, protagonistes de les més estranyes i paroxístmiques aventures, varen passar a ser part de la cultura, de la narrativa i dels somnis americans. Amb els pas dels anys s'han convertit, juntament amb el cinema americà i les teleseries, en ambaixadors i representants culturals dels valors de la societat dels Estats Units d'Amèrica del Nord. Justament els còmic books seran a Europa una curiositat i un producte d'importació exòtic, fins que a partir dels anys 50 es converteixen en l'avançada de la globalització cultural i econòmica, quan encara no s'havia formulat aquest concepte però Amèrica del Nord ja havia plantat les llavors de l'intervencionisme —per alguns, imperialisme— i del domini global fruit de la postguerra mundial.

Aquesta fou l'etapa daurada dels superherois. Durant les dècades posteriors varen seguir les mateixes vicissituds que la pròpia societat

nord-americana. Als anys cinquanta varen ésser objecte de seguiment i censura per part del Macarthysme, i en les dècades dels seixanta i setanta es varen apropar als moviments hippies i feministes amb nous superherois i històries amb fort contingut sociològic.

Una majoria de les companyies editorials nord-americanes de còmic books dels anys vuitanta i noranta van ignorar, o ni tan sols van veure, la competència ferotge que ells mateixos havien ajudat a crear. Les ofertes alternatives que l'univers del *entertainment* i les noves tecnologies de la comunicació oferien, se'ls menjaven el terreny. Tot això en moments en que els canvis culturals, socials, tecnològics, econòmics i de poder estaven reconfigurant el món.

Per a la indústria cultural dels EE.UU. els còmic books han jugat el paper de cavall de Troia respecte a les cultures d'altres països. Si abans dèiem que l'animació japonesa reflectia clarament alguna de les característiques socials, com la preocupació per les diferències entre gèneres, les històries dels còmics americans han estat més aviat reflexions sobre la pròpia societat amb tarannà moralitzador, —el bé és invencible— i una eina d'enaltiment de les característiques de la pròpia cultura i de la preservació dels trets culturals identitaris. Els superherois són el fruit d'aquesta societat.

### **Super-woman**

Wonder woman fou en certa manera una anomalia, ja que el seu origen no era ni novel·lesc, ni científic ni exactament màgic. Més aviat procedia directament de la mitologia clàssica: filla de la reina Hippòlita de les Amazones, ajuda un pilot extraviat a retornar a la civilització moderna. Malgrat que aquest món la decepciona notablement, decideix restar-hi per

combatre'n els mals. El més interessant del personatge fou el seu autor W.M.Marston, un home del renaixement, un científic brillant i pioner del feminisme que va recomanar a un amic editor de crear una superheroïna per atreure les noies al món del còmic. Wonder woman va resistir al costat de Superman i Batman fins i tot en les èpoques de crisi com la dècada dels cinquanta.

Pel que fa a relacions sentimentals, un superheroi —home o dona— no es casa mai, però personatges com Superman, Batman o Spiderman han demostrat que hi ha d'haver temps per a tot. El seu és un enamorament real, gens platònic, però que se sotmet als designis de la seva responsabilitat d'heroi, disposat vint-i-quatre hores al dia a exercir com a tal i a actuar com d'ell s'espera. Les seves parelles són persones de carn i óssos que viuen i treballen com qualsevol altra i que s'enamoren d'algú que té virtuts poc convencionals, que tard o d'hora acaba per descobrir i que indefectiblement, impedeixen la convencionalitat de la relació.

Comparat amb l'atmosfera oberta del manga i l'anime, les historietes americanes mai representen actes sexuals. Roman un cert puritanisme que es fa patent en l'absència de nus. Probablement l'explicació calgui cercar-la en el fet que en la mentalitat americana el còmic segueix essent una cosa de nens, mentre que com havíem vist, els japonesos troben que és un mitjà eficaç per materialitzar missatges importants.

En les dues darreres dècades això ha fet un tomb progressiu ja que aquells marrecs que llegien les aventures dels Superherois han anat creixent sense abandonar la seva filiació a la vinyeta. Aquest públic demana més consistència en les històries publicades, així com una línia temporal on es puguin situar les seves aventures amb l'única finalitat de fer més creïble l'existència dels Superherois. Així doncs, els herois han esdevingut més

humans, en altres paraules, les històries dels còmics s'han tornat més creïbles.

Així avaren aparèixer els metahumans, superéssers o mutants, temuts i odiats pels humans normals i per tant, no benvinguts a la societat; són proscrits a causa dels canvis en la seva estructura genètica. Aquests nous nous a la teogonia, moltes vegades menys humans que els propis superherois, varen obligar als autors a introduir canvis, en especial pel que feia a la representació gràfica d'homes i dones. Tal com ens comenta l'autora de còmics nord-americana Trina Robbins: " *By the late 1980s, the almost entirely male mainstream comic book artists began exaggerating certain sexual characteristics on both the male and female characters they drew. The males grew progressively more muscular, their necks thickened, while their heads grew smaller. The females, on the other hand, developed longer legs while their breasts attained incredible proportions, perfectly round in shape, and often larger than their heads. To show off these bizarrely morphed bodies, the artists clothed the women in bottom-baring thong bikinis, with as little as possible on top.*"<sup>20</sup>

En definitiva, els dibuixants adapten els cossos a la moda imperant en aquells moments del culte al cos. No d'una forma estilitzada i elegant, sinó en la vessant més exagerada del *body building*.

---

<sup>20</sup> Robbins, Trina. *Gender differences in còmic*. URL <http://imageandnarrative.be/gender/trinarobbins.htm>  
2004



Són com diu Robbins, cossos impossibles, productes de laboratori quan no de cirurgia plàstica portada als extrems màxims. Aquest *impossibilisme* antropomòrfic els desposseeix també de la credibilitat necessària per fer dels seus sentiments quelcom versemblant. Són éssers de plàstic, amb configuracions identitàries que s'allunyen dels cànons més amplis del concepte de gènere.

## 2.3 L'ESCOLA FRANCO-BELGA: LA LÍNIA CLARA, PILOTE I LES HEROINES FANTAERÒTIQUES

Comentava Hergé —creador de Tintín— en una entrevista, que no entenia quin havia estat el secret de l'èxit dels seus personatges. "*Deu haver-hi alguna cosa indefinible entre jo i els meus lectors a través dels dibuixos*". Aquesta fou l'única explicació que George Rémi àlias Hergé va trobar a l'èxit dels seus tebeos.

Probablement ell no es preocupés més del compte en trobar quin era aquest nexa d'unió amb el públic tan difícil de definir, però a fe que han estat molts els qui ho han intentat a posteriori. Els analistes lingüístics i textuais són del parer que el secret del seu èxit rau en el dibuix tan personal, que va crear un l'estil encara avui imitat i que sovint s'identifica com el model europeu de fer historietes: l'escola francobelga o de la línia clara. Un grafisme senzill, harmònic i llegible; un traç nítid i la barreja entre l'estil realista i el caricaturesc, són la base d'aquesta escola de la línia clara.

També hi ha qui ha volgut fer aproximacions sociològiques al fenomen. Així l'obra d'Hergé seria: "*l'emanació de la bona consciència europea, un simulacre coherent i perfecte de la societat burgesa de la qual se n'han eliminat els aspectes negatius i ombrívols: sexe, família i diners*." (Vidal Folch ; De España, 1996, 15). Altres se centren en la circumstància històrica de la que brolla Tintín i que Hergé, mercès a l'obsessió per la documentació d'ambients i la frescor i fluïdesa dels seus relats, sintetitza com cap altre.

No és fàcil definir quins autors se situen dins l'òrbita de l'estil gràfic de la línia clara i quins no. És més, al voltant d'aquesta qüestió s'han generat polèmiques tal vegada estèrils en quan a objectivitat, però útils pel



que fa a la creativitat i a la innovació estilística. Així els qui s'alineaven amb aquesta manera de traçar eren observats de reaccionaris i conservadors — potser per la tradició editorial religiosa del mateix Hergé, o la seva col·laboració amb el règim nazi durant l'ocupació de Bèlgica—. Tanmateix l'editor Josep Maria Berenguer ho resumia així: "*Tintín està molt ben fet. Són aventures dels 40 i 50, amb tot el que comporta d'ideologia i repressió. Té elements bons, però també molta càrrega dretana, molt pesada i molt tonta.*" (Roig, 2000, 201)

Sempre resulta difícil definir els límits d'una forma d'expressió estètica i acte seguit encaixar-hi els autors. Molt probablement el nom que va rebre l'escola d'Hergé en referència a la línia només fóra circumstancial; per oposició o contrast amb estils de dibuixants que utilitzaven un traç menys definit i que també podríem anomenar de múltiples maneres: brut, gruixut, expressionista, ombrejat, contrastat, barroc i molts d'altres.

A Catalunya, les fílies i fòbies a la línia clàssica arriben fins a la dècada dels setanta. Els qui s'oposaven a aquesta escola classicista —*pija* en deien alguns— varen encunyar com a contrapunt el nom de *línia txunga* i es varen agrupar entorn de la revista *Vibora*, nucli cultural del món alternatiu i underground.

### **Pilote, el microcosmos de Goscinny**

A finals dels anys cinquanta, l'escola francobelga havia generat una gran vitalitat artística i econòmica al voltant de la *bande dessinée*. La *crème* de dibuixants, guionistes i autors es va concentrar al voltant de *Pilote*, una revista de nova creació i de caràcter periòdic. Allí *Asterix i Obèlix* d'Uderzo i Goscinny o *Blueberry* de Giraud —alias Moebius— i Charlier o *Michel Tanguy* d'Uderzo i Charlier varen veure la llum i les seves històries

tenien continuïtat d'un mes a l'altre. El pare de la criatura —la revista— fou René Goscinny, el mateix que s'havia tret del seu barret de fabulista extraordinari *Asterix i Obélix* i *Lucky Luke*. Ell fou, amb Hergé, un dels pocs autors capaços de saltar-se la barrera de les edats i passar a formar part amb lletres majúscules de les icones de la cultura popular universal. Va acceptar ésser redactor en cap i més tard director de *Pilote* per fer una revista que divertís tothom, petits i grans. Per a ell la divisió entre còmic adult i infantil no ha existit mai: "*Lo que es evidente es que nunca haría otra cosa que no fueran historias de humor, por que en primer lugar es lo que me gusta. Y creo que para eso es para lo que estoy mejor dotado. Soy un bufón y nada más que eso; ni un moralista ni un filósofo*".<sup>21</sup>

No pensaven el mateix els seus companys de *Pilote* quan en els anys posteriors al maig del 68, —aquella gran mostra d'infantilisme segons el *dessinateur* Gérard Lauzier— imbuïts dels aires de canvi, varen rebel·lar-se contra ell amb la finalitat de fer una revista més orientada al públic adult. L'equip creatiu de la revista es va fraccionar i es varen crear publicacions paral·leles on aquests *enfants terribles* es poguessin esbravar i donar sortida a les seves necessitats expressives.

Deixant de banda aquestes polèmiques, de qualsevol manera, amb *Pilote* el llenguatge del còmic va evolucionar de manera definitiva fins assolir la majoria d'edat. Paral·lelament, la promoció d'autors francobelgues que va fer *Pilote*, va afavorir el desenvolupament del còmic per adults: *Barbarella*, *Les aventures de Jodelle*, *Valentina* o *Ulyses*.

La fórmula editorial que varen idear, basada en publicacions periòdiques, és un fenomen exclusiu del mercat europeu que es va gestar en aquesta època i que va propiciar estils gràfics i fórmules narratives

---

<sup>21</sup> D'una entrevista feta per Eric Leguèbe a "Phenix" i transcrita per: Toutain i Coma. Història de los

innovadores que varen permetre de trencar amb els continguts del còmic més tradicional —limitat per l'espai i el temps. Els autors podien desenvolupar llargues aventures per als seus personatges i els guionistes varen prendre una rellevància que mai abans havien tingut. Els dibuixants treballaven al seu ritme i era l'editor qui decidia com ho publicava. Tot plegat va contribuir a renovar els continguts, marcats a partir de llavors per la llibertat en el tractament del sexe o la violència.

La periodicitat va passar de mensual a setmanal i l'alt ritme creatiu va portar associat un element que caracteritza molt bé el que és avui dia el còmic europeu. Ens referim a que madura definitivament la tendència ja descrita d'equiparar en rellevància guió i dibuix. Pilote doncs, va aglutinar autors, ja bé dibuixants o guionistes que cercaven un tractament més profund de les característiques del personatges. Artistes immersors en moltes ocasions en contextos polítics complicats que mai varen renunciar a l'aventura, la fantasia o l'humor càustic i surrealista. Són remarcables les obres de personatges com Forest, Druillard, Christin, Fred, Tardi, Bilal, o Lauzier; mestre aquest darrer, de la crítica social que més endavant observarem amb atenció.

L'èxit de Pilote va impulsar l'aparició d'altres revistes periòdiques com *Métal Hurlant*, *Circus* o *L'echo des savanes* que varen acabar per col·lapsar la demanda del públic. Al mateix temps es consolidava un altre format editorial genuinament europeu: el dels *àlbums*. Les històries desenvolupades en les revistes mensuals i setmanals acabaven tard o d'hora per ser editades de manera íntegra en un àlbum de gran qualitat. Així els devots d'un autor o personatge, preferien gastar els seus diners en aquelles petites joies editorials. Avui dia aquests àlbums, a voltes també agrupats en

---

còmics. Barcelona, Toutain Editor, 1984, pp 539.

el que anomenen *intégrale*, són el mercat més important que tenen les grans editorials franceses i belgues: *Glénat*, *Dargaud*, *Editions du Lombard* o *Casterman*.

### **La dona al còmic europeu**

Fou a Anglaterra durant la dècada del cinquanta i seixanta on la figura femenina va cobrar rellevància en primer terme. Fins llavors no deixaven de ser simples ajudants o objectes sexuals al servei dels interessos masculins. Les dones no donaven joc argumental, ni eren considerades rellevants en els guions i en conseqüència, les relacions entre ambdós gèneres eren més aviat irrellevants i insípides.

A les illes britàniques, dèiem, els còmics d'aventures havien cobrat nous dominis on les dones a l'igual que els homes hi jugaven un paper actiu i les sirenes rosses de dècades anteriors, es varen veure reemplaçades per heroïnes que res no havien d'envejar al sexe oposat i que en cert sentit es varen convertir en símbols del nou moviment pro alliberament de la dona. La més coneguda de totes és potser *Modesty Blaise*, la versió femenina de James Bond. Escriu Mary Cadogan, experta en literatura popular i còmic al respecte: "*Modesty es el símbolo último de la mujer liberada: consigue éxitos increíbles en un mundo de hombres; goza de sus placeres como y donde le apetece; y no es responsable más que ante sí misma.*"<sup>22</sup>

En el que respecta a França, fins que no s'esdevé la revolució social de finals dels seixanta, no arriba el tractament desimbolt i igualitari dels gèneres en el còmic; molt més orientat fins llavors a l'humor, l'aventura o la sàtira. La mutació intel·lectual produïda en la valoració cultural del còmic

---

<sup>22</sup> Extracte d'un article publicat a: Toutain i Coma. *Història de los cómics*. Barcelona, Toutain Editor, 1984, pp 588.

cap a finals dels seixanta, va promoure el naixement d'un nou subgènere on a través de dibuixos sofisticats, es feien presents unes heroïnes fantaeròtiques que desmentien rotundament l'estatut infantil d'aquest mitjà. L'heroïna més cèlebre fou la bonica i desinhibida *Barbarella* de Jean Claude Forest. Amb el rostre arquetípic de Brigitte Bardot, eròticament desimbolta, sexualment hiperactiva i amb una moral més enllà del bé i del mal, oferia a un personatge femení el llibertinatge que fins llavors els havia mancat. Gairebé de manera immediata l'erotisme francès de *Barbarella* va tenir una resposta a Itàlia amb la reeixida sèrie *Valentina*, de Guido Crepax, on amb un estil fotogràfic proper a la sensibilitat del Pop art, una protagonista gens voluptuosa i més propera a una model de passarel·la, es movia com peix a l'aigua, en un ambient esnob i *fashion* carregat d'erotisme.

## EL MARC CREATIU: UNA CONTEXTUALITZACIÓ.

"Hubo un tiempo en que la excitación emocional y intelectual corrían parejas al leer algunas publicaciones (preferentemente francesas) de cómics. Hubo un tiempo en que pareció que este medio de expresión podía convertirse en un vehículo para la comunicación entre talentos nuevos y un público capaz de disfrutar de una diversión inteligente. Hubo un tiempo en que comprar la revista francesa *Pilote* o *A Suivre* o la española *Cairo*, o muchos de los álbumes que esas revistas respaldaban suponía someterse a una experiencia hipnótica, de entretenimiento de primer orden, una fiesta de imaginación." (Vidal-Folch; De España, 1996, 3)

Aquesta nostàlgica referència que trobem a la introducció de *El canon de los còmics*, ens transporta fins l'època de més gran creativitat de la indústria del còmic europeu: anys setanta i ben entrats els vuitanta. Anys de convulsió en que es va anticipar el que es va conèixer genèricament com a *post-modernitat* i que va obrir la via per a la constitució d'unes ciències socials d'orientació crítica. La intel·lectualitat es va fer ressò de les possibilitats del llenguatge com a element constitutiu de realitat i els anàlisis discursius prengueren una rellevància desconeguda. El còmic va participar també d'aquest gir lingüístic, d'aquesta evolució i es va situar temporalment a l'avantguarda de la creativitat narrativa; al mateix nivell que qualsevol altre forma d'art visual.

D'ençà llavors, la tendència que descriu la creativitat dels *ninotaires*<sup>23</sup> europeus i la força de la indústria del mitjà, és de davallada continuada. Probablement per la omnipresència del llenguatge televisiu i de l'expansió de la informàtica, la xarxa, i els videojocs. Però no és pas la

---

<sup>23</sup> Tot i que té connotacions humorístiques, aquest mot sol ser el més utilitzat en català per definir els autors de còmic.

nostra escomesa trobar-ne les causes ni lamentar-nos d'una realitat que no fa altra cosa que reflectir les preferències de la comunitat universal.

Què tingué d'especial aquella època? Senzillament es varen aconseguir els millors relats reproduint amb sensibilitat i precisió la realitat, a la vegada que s'imaginaven els universos fantàstics més fascinats; universos que en la seva vessant humanística ens proposem aprofundir.

Pel que al nostre treball respecta, és un temps en que el ventall d'estereotips de gènere que els autors posen en joc es veurà ampliat i sobretot, on els rígids esquemes de tipificació cediran davant l'impuls innovador, davant imatges de major riquesa, de formes d'identitat més originals, de personalitats més complexes i conceptualment més properes al període de convulsió social al que ens referim. Tot plegat, però, sense necessitat de ruptura amb les tipificacions formals del gènere de la historieta, ni amb els patrons més ortodoxes de la mateixa<sup>24</sup>. Patrons prolixos en homes-herois d'una sola peça, de moral sòlida i incorruptible<sup>25</sup>, de rodamons incansables a la recerca d'aventures, de sinistres i pèrfids malvats, però molt especialment, en dones que exercien de simples comparses; que o bé destorben les nobles intencions del protagonista o senzillament exerceixen de *floreros*<sup>26</sup>.

---

<sup>24</sup> George Mosse en el seu estudi sobre modernitat i masculinitat *The image of Man* (1996), sosté que "La idea viril o l'estereotip masculí dominant, mostra una adaptació durant tota l'era moderna (...) que no comença a fer fallida fins a la dècada dels anys cinquanta". (Glover ; Kaplan, 2002, 86-88)

<sup>25</sup> "Generalmente es alto, joven, musculoso y bien proporcionado, según los cánones estéticos de la tradición grecolatina". (Gubern; Gasca, 2001, 62).

<sup>26</sup> Aquestes dècades seran anys de dur combat feminista igualitari, per trencar amb aquesta imatge passiva i indolent de la dona: "...el retrat glorificador —simplista— d'un feminisme igualitari d'avantguarda que van pintar les feministes liberals dels anys 70" (Glover ; Kaplan, 2002, 52)

### 3.0 CUADERNOS DE AVENTURAS. SOTA L'OMBRA DE LA CENSURA: VÍCTOR MORA.

Els desastres causats en el sistema productiu durant la guerra civil espanyola i l'actitud autàrquica del cabdill, varen ser causa d'una llarg període d'escassetat. La pasta de paper no en va ésser una excepció i la mancança es va accentuar amb la falta d'importacions d'Alemanya que es trobava immersa en la seva pròpia lluita. En aquesta situació, amb escàs material per a editar i d'una ínfima qualitat, es va adoptar una forma d'edició que s'havia provat amb èxit a la Itàlia dels quaranta. Eren, en l'expressió autoritzada pel règim, els *cuadernos de aventuras* o *cuadernos de historietas* que tenien un format apaïsat, amb sis o set pàgines de paper extremadament senzill i prim, imprès en blanc i negre a excepció de la portada que era en color. Les condicions eren precàries com precària era aquesta fórmula, que no obstant va esdevenir una distracció de gran èxit amb tirades de centenars de milers d'exemplars.

L'èxit va raure en el successiu apogeu i la imposició de la imatge com a eina primordial de creativitat en l'àmbit de la cultura popular. La facultat *representativa* de la imatge, el seu *simbolisme* fàcil de descodificar per a la immensa majoria d'individus fos quin fos el seu nivell cultural, les possibilitats connotatives al marge de les denotatives en època de repressió intel·lectual, i el factor evasió, que transportava la imaginació dels lectors fins a llocs exòtics i remots, varen convertir els quaderns d'aventures en el referent social d'aquells dies.

A l'Espanya sorgida de la guerra civil, els tebeos i historietes van vincular la seva sort a la societat que llavors ja s'albirava. L'única possibilitat de supervivència radicava en la seva popularització, —al consum



massificat— industrialitzant el seu procés editorial fins optimitzar les inversions: "*Al mismo tiempo muchos editores se plantearon conseguir lectores adultos, y esto, que tenía sólo una intención comercial, acabó cumpliendo una función sociocultural importante, al familiarizar nuevamente al hombre adulto con lo gráfico. En tal medida que, conforme el tebeo se afianza como lectura fácil, crece otra vez el público, y este proceso, repetido constantemente, aumenta las relaciones preexistentes entre los tebeos, la imagen y la cultura popular, ahora de masas.*" (Martín, 2000, 125)

A partir de la dècada dels cinquanta, el còmic comença a ser vist com una mercaderia qualsevol que pretén cobrir les necessitats o desitjos dels consumidors infantils. Queda enrere la idea del tebeo allixonador, proselitista i forjador de l'esperit de les noves generacions. S'ha convertit senzillament en un producte de consum.

En aquestes historietes d'aventures es varen forjar personatges de llegenda, la pervivència en el temps dels quals els ha convertit en clàssics. Entre aquests *Roberto Alcázar y Pedrín*, *El guerrero del antifaz* o el més sonat de tots, *El Capitán Trueno* de qui Víctor Mora en fou el creador, juntament amb el dibuixant Ambrós que va donar forma als personatges. Seguint la tendència de l'època, Mora havia intentat crear i dibuixar les seves pròpies historietes. Però com a dibuixant no va reeixir: "*aquells dibuixos eren molt dolents*", afirmava ell mateix sense embuts. En canvi si que ho féu com a guionista i escriptor. Home de tarannà progressista, va haver de caminar pel tall de la navalla per aconseguir crear un relat que superés la repressió intel·lectual franquista<sup>27</sup>, en el qual va intentar, amb força èxit com veurem més endavant, sintetitzar els valors de la cavalleria

---

<sup>27</sup> L'expressió més utilitzada pel Trueno, és un crit de guerra de ranci espanyolisme: "Santiago y cierra España!". Sóm del parer que es tractava d'una concessió calculada per a les ments més carpetovetòniques del règim.

errant amb d'altres que figuren en el breviari dels drets humans; entre ells, els de llibertat, igualtat i fraternitat que en el segle XVIII va encunyar el Baró de Montesquieu.

### 3.1 EL CAPITÁN TRUENO. Una perspectiva de gènere

#### Sota censura

Quatre són els personatges principals que apareixen amb regularitat en el còmic del Capitán Trueno; ell mateix, els seus inseparables amics Goliath i Crispin, i Sigrid, reina d'un territori escandinau de nom Thule i eterna promesa del capità. Trueno simbolitza la figura emblemàtica de l'heroi cavaller, Goliath adopta el rol de lloctinent i Crispin el d'escuder; mentre que Sigrid encaixa a priori en el paper de la musa inspiradora; la dama que qualsevol home d'honor es mereix tenir.

Aquesta llarguíssima sèrie d'aventures que abasta varies dècades d'episodis ininterromputs, està ambientada en l'obscur període de l'edat mitja i utilitza els referents propis de la novel·la o llibre de cavalleries. Partint d'aquesta perspectiva temporal que ens remunta uns quants segles enrere, resulta lògic constatar que Víctor Mora utilitza els patrons estereotipats de masculinitat i feminitat del gènere cavalleresc. Tanmateix l'autor hi introdueix algunes variants que tenen una raó de ser, tant des del projecte personal de l'autor, com dels condicionants sociopolítics del règim dictatorial franquista, així com de la ineludible influència de la moral nacional catòlica que s'activava per mitjà de la censura.

En els inicis de la sèrie, el *Capitán Trueno* exhibia una violència més explícita y era més permissiu en qüestions morals. Per tant, de bon principi, més que parlar de censura seria més acurat fer-ho d'autocensura. Una autocensura que es limitava a evitar tocar punts delicats com l'església o l'exèrcit. Ens explica Martín en els seus *Apuntes para una historia del tebeo* que en els primers anys de dictadura, el que més preocupava al règim era la qüestió política i que més que vetllar per la *perfecció* ideològica del

que s'editava, es va optar per potenciar les pròpies publicacions; així es varen dedicar a promoure folletins de caire proselitista com *flechas y pelayos*. No fou fins a la dècada dels seixanta que la censura va funcionar de manera coordinada i va parar esment en qüestions diferents; amb especial fixació per la qüestió moral. Com explica el mateix Víctor Mora en una entrevista transcrita a la web oficial del *Capitán Trueno*: "*Hubo episodios de censura francamente imbéciles, como el de aquel funcionario a quien se le ocurrió hacer desaparecer toda espada y todo puñal de las aventuras del Capitán. El pobre funcionario debió darse finalmente cuenta de que todo quedaba muy..., subversivo, con tanto personaje con el puño cerrado en alto. Como dijo en su día un gran cineasta italiano: Imbecili fascisti!*" <sup>28</sup>

Amb la implantació d'una censura funcional, els patrons masculí i femení accentuen el seu comportament arquetípic; ells han d'ésser homes d'honor pietosos i humanitaris, mentre elles, febles i delicades, han d'obeir



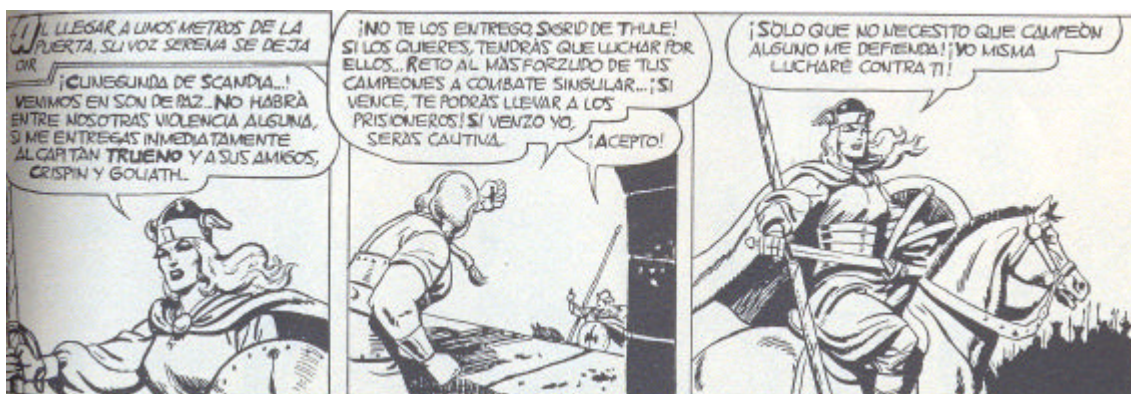
si fa no fa, el dictat de submissió marital que s'explicitava a les doctrinàries *secciones femeninas* de la falange. Elsensors havien de justificar la seva tasca i el Trueno era en aquells anys i amb diferència, la historieta de més tirada i per tant objecte de pillatge intel·lectual permanent.

### **Tanto monta... monta tanto**

Malgrat la rígida cotilla a la que fèiem referència, la *Dulcinea* del capità s'havia covat en el magí de l'autor defugint els estrictes cànons de

<sup>28</sup> URL: [http://www.capitan\\_trueno.com](http://www.capitan_trueno.com)

feminitat a l'ús. D'aquesta manera era molt freqüent —especialment en els primers episodis— que ella acompanyés la triada d'aventurers en els seus viatges formant *de facto*, un quartet. Sovint compartia les refregues i batusses, tot i que a voltes se'ns recordava la seva condició genèrica convertint-la en una complicació per als amics; en ésser pressa com a hostatge i utilitzada com a moneda d'intercanvi. Això obligava el capità a escoltar el crit del seu honor immaculat i salvar la vida de la seva estimada a risc de la seva pròpia. No obstant, no falten tampoc les ocasions en que Sigrid dóna un cop de mà als herois amb alguna argúcia o estratègia encertada. Són col·laboracions imaginatives que posen de rellevància l'estereotipat sentit comú femení. Tanmateix Sigrid és també una dona que no es rendeix, que mossega, que clava puntades de peu i esgarrapa quan així convé. Ella és la reina de Thule i encapçala les expedicions dels seus víkings a la proa del seu drakkar. Per tant no seria lògic que fóra caracteritzada com la fleuma enfabada que empuntega a cada pas i que resulta una pesada càrrega per als seus companys.



A diferència d'altres dones que apareixen a l'extensa sèrie, Sigrid és representada sempre som una *senyora*, com una dona de caràcter però de maneres nobles i elegants, que només en circumstàncies extraordinàries

vestiria, actuarda, o lluitaria com un home. Si com hem dit abans li cal rebel·lar-se contra els seus raptors o enemics, ho farà sense perdre el componiment que li correspon per bressol. Els seus vestits<sup>29</sup> llargs fins als peus, que només deixen intuir les formes de donzella, es mantenen sempre incorruptes, com correspon a la seva elegància d'estirp.

Si enfoquem el rol de Sigrid des d'una perspectiva de *companya d'heroi*, la reina vikinga se'ns mostra una mica més convencional a jutjar de les tendències arquetípiques de les edicions de còmics contemporanis del *Capitán Trueno*. Gasca i Gubern, en una definició inspirada en el personatge de Dale Arden, companya de Flash Gordon, sintetitzen brillantment el concepte d'heroïna que s'homologava gairebé arreu en aquells dies: "*La heroïna de los comics es la compañera del héroe, pero es también a menudo el objeto de su protección y defensa... es una compañera asexual e idealizada pues hasta los años setenta, no se dice de ella que esté casada con el héroe (lo que resultaría prosaico), ni se habla de proyectos matrimoniales (lo que resultaría pequeño burgués) ni hay constancia de que se acuesten juntos (lo que resultaría demasiado permisivo).*" (Gubern; Gasca, 2001, 66)

Tanmateix veurem que tan sols es tracta d'una convencionalitat aparent per mitjà d'una anècdota<sup>30</sup> que ens explica Adrià Blasco, uns dels molts dibuixants de la sèrie, segons la qual, el censor de l'època, tip d'aquest romanç indefinit de *parella de fet* i de l'actitud excessivament llibertina de Sigrid que acompanyava el capità en els viatges ultramar, va comunicar a mode d'ultimàtum a l'autor, que o bé la casava d'una vegada

---

<sup>29</sup> És interessant remarcar que Sigrid vesteix sempre igual. Un vestit senzill que amb la publicació en color varem descobrir de color verd. La vinyeta que adjuntem mostra la seva noblesa factual i caràcter enèrgic, però a la vegada, resulta una rara excepció pel que fa a la seva caracterització, així com per un comportament anormalment masculinitzat.

<sup>30</sup> L'anècdota figura en el llibre de: Roig, Sebastià. *Les generacions del còmic*. Barcelona, Flor del vent edicions SA, 2000, pp 84.

amb el capità o en cas contrari l'hauria de recloure en un convent. Víctor Mora va optar per una solució intermèdia i la va deixar reposar un temps a les fredes contrades de Thule.

Malauradament per Sigrid i la resta de companyes, els herois com Trueno no es casen mai —n'hem deixat constància en parlar del desdoblament de personalitats dels superherois americans— i no passen el llindar de la parella de fet. Són honestos, rectes i fidels. Elles no han de patir mai pels sentiments dels respectius herois: són incorruptibles. Sigrid és sempre present en la ment del capità que l'ha idealitzada com a dona perfecte, en un estat de quasi puresa divina que es reflecteix en la seva caracterització gràfica: rossa de melena àuria, ulls transparents, llavis perfilats i pestanyes rellevants —signes inequívocs de feminitat<sup>31</sup>— alta, esvelta amb cintura de vespa i malgrat tot, ferma com correspon a la filla d'un víking. És una derivació del platonisme amatori que només trobem en els llibres de cavalleries.

El capità, al seu torn, és sotmès en moltes ocasions a un assetjament moderat —avui en diríem sexual, en aquells dies sentimental—per part de les dones que es creuen en el seu recórrer per terres remotes, a les quals ajuda altruísticament, gest que sovint li reporta l'admiració i l'afecte d'aquestes. Tanmateix ell no defalleix mai en la seva fidelitat incorruptible i amb l'expressió noble que el caracteritza, els fa saber que el seu cor pertany a la reina Sigrid. Certament no sembla un personatge de carn i óssos. Mai un petó, mai una abraçada, mai una expressió d'afecte corporal, mai un signe visual d'afecte sincer, ni tan sols una llicència semàntica com

---

<sup>31</sup> La *cartoonist* Trina Robbins en el seu article *gender differences in còmic* ens fa saber al respecte de la exageració de trets genuïnament femenins: "This tradition of identifying female animals characters by exaggerating certain features is still with us today. In the contemporary strip Garfield, cartoonist Jim Davies endows his female cat character with grossly exaggerated lips, as well as eyelashes, as a way to show gender." <http://www.imageandnarrative.be/gender/trinarobbins.htm>, 2004

un enquadrament dels ulls, mirall de l'ànima, amb expressió de desig. Indiferència? Inapetència? Més aviat condicionants cavallerescs i morals.

El pes específic del capità i els seus companys en l'univers conceptual compartit per diverses generacions i la conversió del mateix en icona cultural, es demostren en un fet que té relació directa amb el que acabem de comentar. A finals de la dècada dels setanta, Josep Toutain i Javier Coma varen veure editada la seva magna obra *Història del còmic*. En ella hi figura un episodi del *Capitán Trueno* que va ser dut a terme per Mora i Ambrós específicament per a l'ocasió. En aquest, els artistes s'esplaien con no ho havien pogut fer anteriorment i es desdibuixen els tòpics morals esmentats i encara molts d'altres, com per exemple el de la violència de gènere,<sup>32</sup> o la sexualitat. Així en una vinyeta, ens mostren a Trueno i Sigrid que jauen al llit nus del tot. En certa manera es va tractar d'una *boutade* amb la qual tal vegada pretenien espantar fantasmes del passat, però la veritat és que aquell acte tingué el ressò propi d'un símbol de la nostra cultura popular. Bona part dels mitjans de comunicació, inclosa la televisió, varen coincidir en assenyalar aquell gir inesperat i desitjat en la perspectiva relacional dels protagonistes, amb comentaris alleujats que expressaven la satisfacció pel fet que s'hagués consumat una relació que ens tenia amb l'*ai* al cor des de feia varies dècades.

Tanmateix l'estimació de l'un per l'altre, és certa. L'autor no ens permet mai que com a lectors tinguem cap dubte al respecte d'aquesta qüestió. No són pocs els episodis en que en el repòs merescut després d'una agitada aventura, o en la soledat d'un castell amic que els ha donat refugi, els records flueixen al magí del capità; records de l'estimada que el

---

<sup>32</sup> Qualsevol forma de violència vers el gènere femení era intuïda i circumstancial i sempre en funció de les necessitats del guió. No som conscients de cap vinyeta d'explicitació gratuïta i sovint és tractada en clau d'humor.



dibuixant ens mostra enmig de bromes acompanyades dels pertinents monòlegs interiors —semblants als que en el cinema es plasmen en forma de *veu en off*— que gràficament es palesen eliminant la cua del globus<sup>33</sup> i substituint-la per uns cercles evanescents iguals als utilitzats en la representació dels somnis.<sup>34</sup>



Directament vinculats a la parella d'herois, Mora ens presenta un parell de personatges menys que permeten una interessant reflexió sobre relacions de gènere. Són Zaida, una mercadera d'esclaus que captura homes de color per la costa africana i Gundar, que de jove havia estat promès amb Sigrid. Trueno i els seus amics, desafien i vencen Zaida una vegada; però

<sup>33</sup> Els termes globus, bocadillos i balloons són sinònims

tornarà a aparèixer en episodis posteriors, novament com a enemiga. Després d'immiscir-se en les seves epopeies, i tal com passa mantes vegades al llarg de la sèrie d'aventures, la noia s'enamora lentament de Trueno, el cor del qual ja s'ha adonat que pertany a Sigrid.

Per la seva banda, Gundar i Trueno topen per l'amor de Sigrid. Finalment, quan ambdós s'adonen del valor del seu contrincant es fan amics i, ja que Gundar no es pot casar amb Sigrid, ni Zaida amb Trueno, decideixen canviar les parelles. Es forma així el matrimoni Gundar-Zaida, que ajudaran en moltes ocasions al Capitán Trueno i els seus amics. Tot ben lligat, com manaven els cànons de la moralitat imperant.

### **Goliath, un tros d'home**

Menys importants són les relacions afectives de Goliath i Crispin. Com ja hem apuntat abans, cap dels dos respon a la figura de l'heroi ben plantat, musculat i de perfil tallat a escarpa. Goliath es barbut, amb una còrpora enorme, valent com un mamut i borni. Crispin, al seu torn, és un noi de rostre delicat i lleugerament efeminat, que observa les dones com una assignatura per descobrir: amb interès i vergonya a la vegada. En tal tessitura l'autor juga amb la imaginació aprofitant la permissivitat que li donen uns personatges menys arquetípics. Els contactes amb l'altre sexe són esporàdics i circumstancials, i la seva actitud es pot qualificar en moltes ocasions d'esquiva. Les trobades amb les dones són força intrascendents i subordinades al seu rol d'aventurers que combaten el mal allà on aquest es manifesta.

El personatge de Goliath es pot considerar un misogin sense pal·liatiu. L'autor fa un tractament entranyable i divertit d'aquesta aversió

---

<sup>34</sup> D'aquí que en anglès els anomenim "dream-balloons"

manifesta vers la condició femenina. Però no és menys cert, que aquesta animositat vers la *debilitat* del sexe oposat per a l'aparellament, és una característica persistent de la personalitat del gegant. Prenem com exemple l'episodi 289 titulat *En el polo norte*. En ell, Goliath cau circumstancialment en mans de dues esquimals bessones que el volen per marit. Aquestes dones són iconografiades com a *matrones* robustes semblants a una Venus de Willendorf. Res tenen a veure amb la bellesa serena i equilibrada de Sigrid i pel contrari, tenen un aspecte físic semblant al de Goliath. Es tracta d'una qüestió de concordança, amb la qual l'autor vol fer creïble aquest enamorament sobtat, aquest *flechazo*. En conseqüència no fa altra cosa que recrear un *alter ego* femení i la caracteritza gràficament en consonància. Si bé la còrpora és voluminosa com la de Goliath, la fesomia és grossa però afable i fins i tot atractiva. D'altra manera el lector s'alinearia directament amb l'actitud de rebuig que el propi Goliath demostra. En canvi l'autor en cerca la connivència i li ofereix els ingredients necessaris perquè el lector es convenci de la viabilitat de l'aparellament; en la possibilitat que Goliath tingui un defalliment d'amor vers les seves pretendents.

La situació que acaben de descriure esdevé arquetípica i amb petites variants es repeteix en múltiples ocasions. En l'episodi *En el país de las Amazonas*, les dones —amb morfologia invariada— canvien l'abric de pell de foca per un de més semblant al que vestia la Jane de Tarzán i el color fosc del cabell per un de ros. El que no varia en absolut és la indiferència de Goliath respecte totes elles, ni el desig de tot un clan femení que l'ambiciona com a marit<sup>35</sup>.

---

<sup>35</sup> Les *Amazones* eren personatges femenins de la mitologia grega condemnades a viure allunyades de qualsevol home, als qui consideraven impurs.

Seguint amb les esquimals, hem de fer notar que malgrat la concordança física a la que fèiem referència, l'autor no enfoca l'interès de les noies des de l'atractiu físic —difícil de creure en veure Goliath—, sinó que directament es disputen l'home com a espòs. Reproduïm un petit diàleg entre les germanes:

- *Mira Kunak! Los dioses del hielo han oído mi ruego! Me envían un marido que cace para mí.*

- *OH no Kanuk, hermana! Es a mí a quien se lo envían*

Acte seguit es comencen a barallar i Goliath fuig corrent. Una senyora que obeís a un estereotip femení tradicionalista, no es barallaria a cops de puny ni posaria un ull de vellut a la seva germana. Ara bé, aquestes esquimals són dones que habiten paratges feréstecs i de maneres rudes. Mitjançant l'estossinada entre elles, l'autor ens fa veure que es troben necessitades de protecció, no pas d'afecte. L'estimació és inexistent; l'amor un sentiment obviat. De fet no resulta adequat parlar de sentiments i en canvi sí d'instint de supervivència.

Així doncs, és Goliath un home objecte? En certa manera és així. Un objecte útil per a la procreació, per al manteniment i perpetuació de l'espècie, de la tribu o de la família; però en cap cas un objecte desitjable com sol associar-se al terme<sup>36</sup>. Ell és un home vinculat a les funcions més primàries del mascle cavernari: la cacera i la reproducció.

---

<sup>36</sup> Ens referim al concepte del "cos-significant" que apareixerà posteriorment, en parlar de Lauzier.



En les vinyetes anteriors es pot observar com al llenguatge pueril i possessiu de la encaterinada, s'hi contraposa una representació ideogràfica que ens acaba de confirmar l'aversion de Goliath vers el matrimoni, però més encara, vers tot el gènere femení. En les mateixes bromes oníriques en què el capità sol recordar la seva estimada a les fredes terres escandinaves, Goliath es veurà a ell mateix en uns esposoris amb un ós blanc que duu un pom de flors a la mà: és la seva visió significativa de les dones que el pretenen i al mateix torn, la seva idea sobre els vincles conjugals amb una d'aquestes matrones.

Més endavant, en l'episodi *Kil-kil*, una fetillera amb la mateixa complexió cepada de les esquimals però menys afavorida, s'enamora del gegant malgrat que aquest l'anomena "adefesio" i a continuació l'obsequia amb un "adiós feísima". En aquesta ocasió l'autor introdueix una nova variant que és la vanitat femenina. Per sortir de l'atzucac, Goliath diu tenir uns poders màgics que li embelliran el rostre. Com és d'imaginar, ella cau en

el parany amb facilitat. Seria injust extreure d'aquest capítol una interpretació lesiva vers l'intel·lecte o condició femenina. Són molts els paranyes en què cauen els homes més pinxos. Aquesta circumstància només ens ha de permetre observar com s'utilitza un altre clixé sobre la feminitat; el de la recerca de la bellesa. Prenent en consideració la tradició espiritual catòlica que imperava en aquells dies no deixa de ser notable el paper rellevant que Víctor Mora concedeix a les dones en els seus guions. Ben cert que aquestes adoleixen de la vulnerabilitat femenina i que s'estoven amb certa facilitat quan un home les derrota o les supera en enginy, força, talent o imaginació. Però a priori, són dones fermes quan no directament pètries.

Així quan la perversa Gumersdinda, una robusta reina viking és vençuda i humiliada per Goliath —que té la pèssima costum de renyar les senyores estirant-les damunt el seu faldellí i clavant-les-hi unes plantofades al pompis—, a ella no se li ocorre altra cosa que voler-lo per espòs.



Aquesta forma de càstig tan pueril i *de pega*, és utilitzada tant per Goliath com per part del capità en moltes altres ocasions. Pot donar la sensació —i així es percep— que el lideratge femení és pres a mode de broma, com si es tractés d'un accident, d'una anomalia en l'ordre natural de les coses. Un fet improbable que generalment acaba essent corregit tan bon punt la fèmina de torn, s'adona que els nostres herois superen les seves qualitats —bàsicament de força i de destresa amb l'espasa— amb escreix. Llavors, senzillament, elles renuncien a la seva posició preeminent, a la imatge de *gallimarsot* i adopten un rol de sotmetiment, estovant-se com un melindro dins el cafè amb llet i enamorant-se devotament del personatge masculí.

Tanmateix aquesta abdicació sovintejada, la perversió, tal com hem afirmat, és una forma estereotipada de caracterització femenina que sembla escaure-li en gran manera, ja que Mora és capaç de perfilar dones amb molta mala bava. En certa manera es pot inferir que la dolenteria no és patrimoni exclusiu de cap gènere, però pel què fa a la femenina és fàcilment reconvertible cap a posicions més dòcils. Per contra, els malvats masculins generalment acaben purgant les culpes sense penediment.

Goliath seria un individu afortunat en el seu tracte amb les dones si en algun moment les prengués en consideració. Les ignora, les esquiva fins al punt que Nadira, reina de les pirates del desert, el segresta a l'estil dels homes primitius —a cop de garrot— i el condueix fins a l'altar sota l'amenaça d'un cinturó d'espases. Malgrat un físic poc afavoridor, sempre acaba trobant una *partenaire* que perd el món de vista per la seva barba de boc. Paral·lelament cal afegir que sempre són elles les despitàdes ja que ell en no enamorar-se mai no pateix la dissort del rebuig. Tot plegat fa la

sensació d'una inversió de rols que l'autor fa creïble sota un vernís d'ironia i sarcasme.

### **Crispin; el vailet eixerit**

Aquest personatge entronca només a mitges tintes amb la figura de l'escuder de la cavalleria medieval i que hem pogut veure extrapolat— especialment en el món dels superherois— nombroses vegades en el món del còmic. En *el Capitán Trueno*, Goliath i Crispin comparteixen el rol d'escuder; si bé el primer més com a lloctinent i el segon com a aprenent. De fet es tracta únicament d'un adolescent amb un aspecte lleugerament efeminat que aspira a emular les gestes del capità.

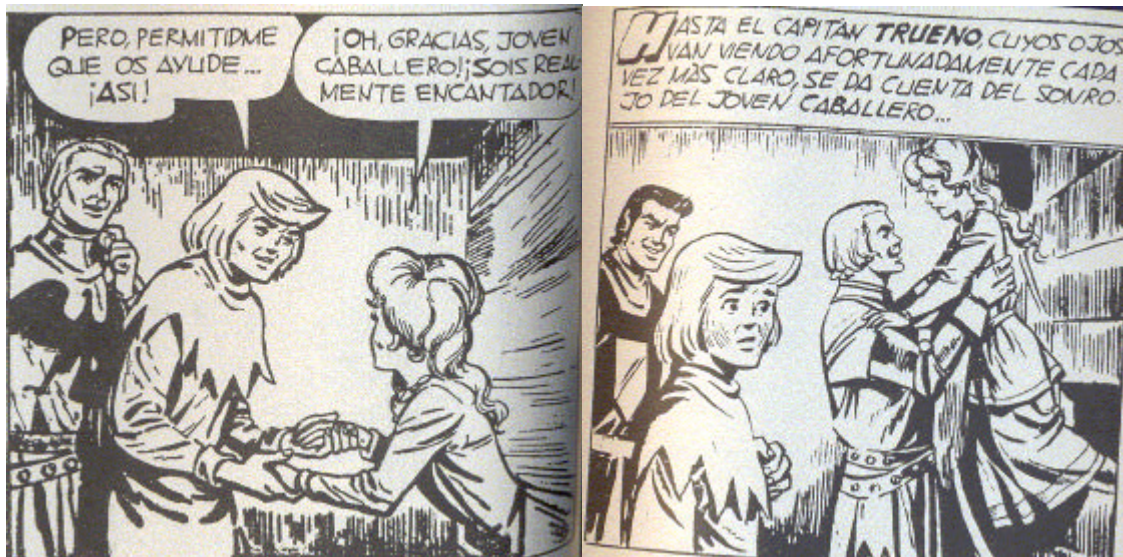
Al respecte dels vincles que s'estableixen entre l'heroi i els acompanyats, s'han constatat opinions d'allò més variades i és interessant ressaltar la que Gasca i Gubern esmenten en el seu llibre *el discurso del cómic*: "... *menudean los protagonistas aventureros con auxiliar juvenil, que han dado pie a numerosa hipótesis. El doctor Frederic Wertham creyó ver, por ejemplo, matices homosexuales en la relación entre Batman y su ayudante Robin*" (Gasca i Gubern, 2001, 58)

No sembla que hagi de ser el cas del còmic que ens afecta i així expressava el seu punt de vista el cantautor Jaume Sisa, per a qui *el Capitán Trueno* fou un referent que figura en la lletra de les seves cançons: "*En Crispin em semblava una mica nena, amb aquella meleneta rossa..., mai no hagués pogut viure al poble sec..., perquè li haguessin fotut d'hòsties per marieta.*" (Roig, 2000, 84)

Si bé les trobades de Crispin amb el sexe oposat són en un principi escasses, guanyen en intensitat a mida que la sèrie avança. Qualsevol encontre amb les noies és causa de torbació en el vailet, que l'autor ens fa



avinent mitjançant un text farcit d'embarbussaments, quequejos, punts suspensius, i que el dibuixant completa amb el rostre avergonyit, amb gotes de suor que afloren i ratlles de ruborització a les galtes.



Ens trobem de fet davant d'una altra forma de clixé en l'univers dels afectes: la de l'amor adolescent. Curiosament és el personatge de Crispin l'únic que s'emporta algun petó. Breu, lleuger i a la galta, però en definitiva una de les escasses mostres d'afecte corporals que els són negades a la resta de personatges; tal vegada legitimada i diluïda en l'aparença juvenívola i innocent dels personatges.

La seva tímidesa púber s'accentua per contrast, en cedir la iniciativa a les noies que alaben la seva valentia o el conviden a ballar. És remarcable la desimboltura emocional de les noies adolescents, per quan Crispin només sembla ser capaç de creuar el llindar de minyonia en els moments de refrega i de baralla. Ara bé no cal portar-nos a engany: no es tracta de perdulàries que busquen un *rotllet* de temporada. Mora adopta el criteri ponderat que indica que les jovenetes experimenten una maduresa accelerada respecte dels nois i les autoritza a mostrar unes inclinacions

confinades al cercle de les dones adultes; si bé per condicionants obvis, aquesta maduresa no s'explicita gràficament i es manté la caracterització infantil de les mateixes.

### **Masculinitats i replicants femenines: a mode de síntesi**

Els nostres herois són sens dubte homes de fortuna pel que fa a l'amor. Tots tres són sotmesos en una o altra ocasió a l'assetjament sentimental per part de dones o noies enamoradisses, mentre ells, per raons diferents, no experimenten mai el despit de la passió no corresposta. Són els avantatges de formar part de l'Olimp dels herois. Ara bé, perquè les trobades amb el sexe oposat obeeixin a una *mise en escene* creïble que permeti reproduir-les amb petites variants en episodis posteriors, l'artista configura els personatges femenins en funció de les característiques dels masculins. Així si bé s'afaiçonen identitats i morfologies femenines d'allò més diverses i variades, —cosa lògica d'altra banda si ens atenem a l'extraordinària llargada de la sèrie d'aventures— que fan difícil encaixar-les en una única categoria tipològica, Víctor Mora opta —o es veu forçat pels condicionants de la seva època— per utilitzar referents força clàssics en les relacions intergenèriques, creant, com hem dit suara, feminitats *ad hoc* per a cada masculinitat.

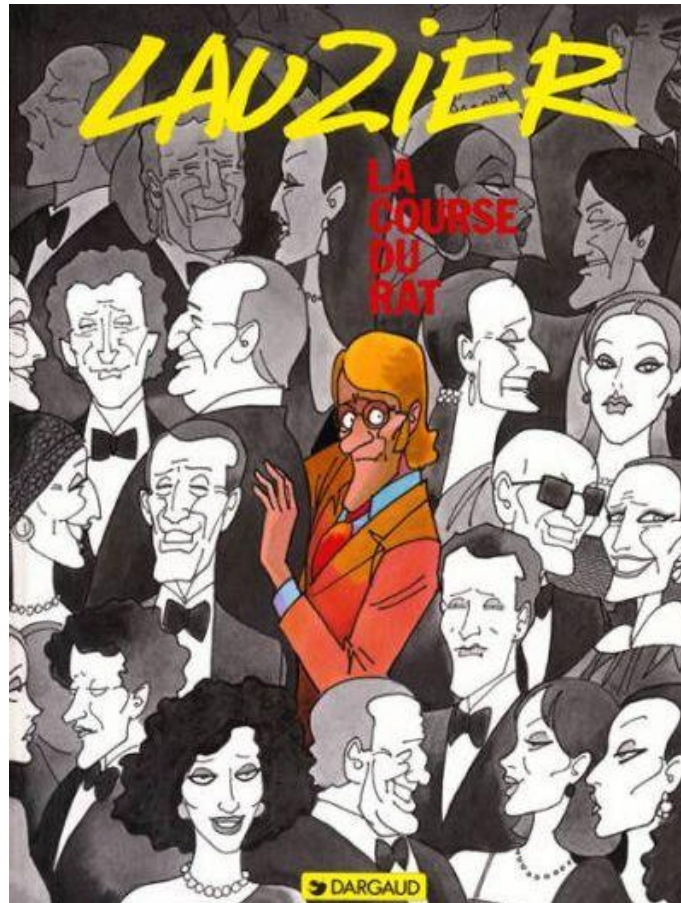
D'aquesta manera i per al capità, Mora es treu del magí una bellesa nòrdica que aconsegueix a priori els requisits de la *soberana y alta señora* quixotesca; de la musa que guia l'espiritualitat cavalleresca. Però tal vegada sigui Sigrid, en tant que heroïna més que no pas companya d'heroi, la que distorsiona l'afirmació amb la que tancàvem el paràgraf anterior. És en l'acció, en la lluita, on ens adonem que l'autor no està disposat a concedir descans a l'estimada de l'heroi. Ràpidament s'esvaeixen les expectatives

soporíferes de donzella que espera pacientment prop la llar de foc fent labor, i tampoc ens cal avançar gaire en la lectura per constatar que la reina Sigrid no és la companya d'heroi convencional.

No en va, aquesta discordança de la reina de Thule li havia de reportar seriosos problemes a Mora. La intel·lectualitat del règim exigia una tipificació absoluta dels patrons morals i afectius. La seva doctrina reaccionària trobava confortable l'actitud misògina i indolent de Goliath vers matrones i cavallots<sup>37</sup> vestides d'amazones, d'esquimals, o de víkings, que pretenien convertir el gegant en un honest pare de família. També experimentaven absoluta indiferència per les velleïtats adolescents de les noies que feien enrojolar Crispin. Tanmateix els censors es neguitejaven davant la personalitat desimbolta i decidida de la reina víking. No és únicament la seva individualitat el que els resultava preocupant, sinó i de manera molt especial, que no s'establien respecte de l'heroi, els vincles d'interdependència propis de l'èpica cavalleresca.

L'element de contrast ens és donat quan ens endinsem en l'anàlisi de les relacions entre Goliath i les dones. Els sentiments deixen lloc al pragmatisme; a la necessitat d'estructurar una unitat familiar com un àmbit de protecció i seguretat. Les feminitats dissenyades per a esdevenir parella del gegant borni, aconsegueixen més que cap altra la configuració *ad hoc* a la que ens referíem amb anterioritat. En aquest cas se'ns remet a estereotips gairebé universals: la dependència romàntica de la dona vers el marit; la visió purament material de l'espòs com a garantia del subministrament alimentari i com a element reproductor-progenitor; l'abdicació de la voluntat de la dona en favor de la unitat familiar i l'assumpció resignada del rol de mestressa de casa.

#### 4.0 LA NOVA LÍNIA EVOLUTIVA FRANCESA DELS ANYS SETANTA: GÉRARD LAUZIER AMB *COSAS DE LA VIDA*



En una entrevista a la revista especialitzada *Schtroumpf*<sup>37</sup> del desembre del 1978, Gérard Lauzier es mostrava preocupat per la manca d'històries interessants per adults. Es tractava de la mateixa inquietud que portaria la redacció de la revista *Pilote* a revoltar-se contra la línia editorial que imposava René Goscinny. En l'entrevista mostrava el seu rebuig cap les formes massa fantasioses de la ciència-ficció, l'hermetisme, o el surrealisme, i apostava decididament per fer històries de la vida de cada

<sup>37</sup> Ens referim al que Glover i Kaplan anomenen “masculinitats femenines” i que també identifiquem amb les expressions “l'esposa que porta els pantalons”, o “gallimarsot”. (Glover; Kaplan, 2002, 176)

dia, amb especial incidència en les formes d'interrelació personal. I això és exactament el que ell va dur a terme.

Es va convertir en un cronista àcid de la mediocritat parisenca que s'amaga darrera les ínfulas de poder i un entramat de relacions socials vanes i hipòcrites. Tal vegada per aquest motiu, el seu és un dibuix de formes caricaturesques, amb expressions facials gairebé histriòniques. En aquest sentit hem de subratllar les virtuts de la caricatura, que comporta una intensificació comunicativa: "*la caricatura acentúa los caracteres, fundamentalmente de un rostro, de un cuerpo, de una situación, poniéndolos en evidencia en detrimento de otros, y haciendo en consecuencia más sencilla la operación del lector. Éste tiene menos trabajo visual que cumplir: los aspectos importantes de una imagen no deben buscarse, ya están expuestos, caricaturizados, puestos en evidencia.*" (Barbieri, 1993, 217)

El tipus de còmic que elabora Lauzier és més proper al gènere teatral, amb una caracterització anàloga de la *preceptualització* de les expressions teatrals<sup>39</sup>. Les expressions i les situacions són més estereotipades i fàcilment reconeixibles.

A banda del que hem esmentat, la caricaturització dels personatges serveix a Lauzier com el millor recurs per a l'obtenció dels seus objectius. En primer lloc la ridiculització i esperpentització d'unes formes de vida burgeses, emparades per un pensament pretesament progressista que semànticament va quallar en el sintagma *gauche divine*. En segon lloc, la seva crítica descarnada sobre el fracàs sentimental i existencial d'alguns dels seus personatges, —especialment els homes— convertia les seves obres en cròniques socials negres com la nit; la paròdia caricaturesca contribuïa a

---

<sup>38</sup> Transcrita parcialment per: Coma ; Toutain. *História de los cómics*. Barcelona, Toutain editor, 1987, pp 1.172.

<sup>39</sup> *Cosas de la vida* fou portat a escena pel grup català Dagoll Dagom en un montage que varen titular *GLUPS*

rebaixar el nivell d'emotivitat i en conseqüència a fer digeribles les seves històries.

Hom pot arribar a la conclusió que l'única finalitat en la vida d'aquest artista francès és la de ficar el dit en l'ull del veí. És *l'enfant terrible* per excel·lència dels anys setanta i no deixa cap titella amb cap. Una de les històries gràfiques de *cosas de la vida* sobre el món del feminisme li va reportar crítiques, insults i el rebuig frontal d'aquest col·lectiu. En una altra historieta amb el mateix humor càustic, un maoista convençut i d'una ingenuïtat que supera en molt el Càndid de Voltaire, acaba a la presó denunciat pels propis fills per haver intentat sodomitzar a la seva esposa, acte totalment prohibit per la ideologia del gran timoner. Fou acusat de conservador i reaccionari, però la seva vitalitat transgressora demostra que no és ni una cosa ni l'altra, sinó que senzillament sempre li ha encantat *épater le bourgeois*.

#### 4.1 LA CARRERA DE LA RATA. PODER I DOMINACIÓ.

La sèrie d'àlbums *cosas de la vida*, com el seu nom indica, són narracions curtes que retraten estampes de la quotidianitat "*de profundo calado sociológico bañadas en un humor criminal.*" (Vidal Folch; De España, 1996, 75). *La carrera de la rata* és una continuació d'aquesta crítica ferotge de la mediocritat burgesa, en un format narratiu diferent. En certa manera quan Lauzier ha publicat els quatre àlbums de narracions curtes, *Cosas de la vida*, se sent prou madur per intentar una novel·la gràfica. El resultat és *La carrera de la rata*.

Si volguéssim aproximar-nos de manera succinta als personatges de còmic de l'univers de Lauzier, ens hauríem de remetre al comentari que Henri Filippini fa dels mateixos a la *Historia del còmic*: "*Presenta una galería de personajes mundanos que se mueven en el universo esnob de los ejecutivos y las gatitas más o menos insatisfechas.*"(Toutain; Coma, 1984, 1174) O bé als del *diccionario del cómic*: "*Feroz a la vez que lúcido e irónico, Lauzier describe con talento los hábitos y costumbres de una cierta clase acomodada. Los hombres son donjuanes y arribistas, las mujeres hermosas y sin escrúpulos, y todos pretenden estar de vuelta de todo.*" (Gaumer; Patrick; Moliterni, 1996, 185)

Sembla que hi ha una clara coincidència d'opinions sobre la seva filosofia creativa i cap on centra els seus interessos narratius. Tanmateix aquestes afirmacions força coincidents, l'univers de personatges que crea el magí de Lauzier és molt ampli i d'una gran varietat pel que fa a les diferents identitats sexuals o de gènere que assumeixen.

### Massa gates per una trista rata

Centrem-nos primer en el personatge principal de *la carrera de la rata*, un publicista de mitjana edat de nom Jerome. Cansat de la vida familiar, aspira a viure històries *d'amour fou* amb dones espatarrants, però acaba quedant-se amb una benaventurada que és la única capaç de suportar el seu ego malaltís i d'aixoplugar-lo de la seva soledat espiritual.

És la rata a qui fa honor el títol. Un individu aparentment satisfet d'ell mateix, que utilitza el llenguatge embafador i suficient propi de qui ha assolit altes fites en la vida i que se sent ufanós de la seva posició social. Malgrat tot, a les primeres de canvi, tota aquesta composició de valors aparents s'esmicola com el cristall. Tan bon punt tasta l'empostissat món del glamour, de les dones boniques, del pretès sexe fàcil, tot el seu món d'executiu estirat i esnob es col·lapsa i brollen del seu interior els anhels reclosos a força d'ignorar-los. Sorgeix l'escriptor bohemí que sempre havia somniat ésser i que indefectiblement ha idealitzat durant tota una vida. Aquesta crisi d'identitat és retratada per Lauzier a través de les dones amb les quals es relaciona.

Demostra conèixer la psicologia femenina i es treu del barret una gamma prou variada d'arquetipus femenins que ell emmotlla i perfila a la seva voluntat. Jerome està casat amb Brigitte, una atractiva i complaent mestressa de casa de la qual està avorrit. Cansat d'ella o de la monotonia d'un matrimoni que ja dura dotze anys. Tal com li fa saber al seu amic: "*...después de doce años ja se sabe... de vez en cuando se aviva la llama...*" Brigitte assumeix en certa manera el paper d'esposa abnegada; preocupada pel benestar de la família i del seu marit. Tanmateix Lauzier no està disposat a caracteritzar-la com una mestressa de casa qualsevol, ni a cenyir-se al estereotip de *maruja*. Es viu amb fervor l'etapa post-



revolucionària<sup>40</sup> i la dècada dels setanta són anys de permisivitat. En la societat parisenca on abunda el fariseisme, els aires de transgressió s'accentuen encara més. Per tant Brigitte mostra un comportament d'acord amb la seva època: una dona alliberada que malgrat viure a expenses del marit —únicament a efectes de conveniència familiar— se sap autosuficient. Així és representada com una dona moderna dins el tradicionalisme familiar: anima el marit a evadir-se, a distreure's de les cabòries professionals i les responsabilitats familiars; l'empeny a recuperar la seva vocació novel·lística i el més important, aguanta estoicament les seves patètiques crisis d'identitat.

L'egoisme de Jerome, molt propi d'un masclisme que es pretén en fase d'extinció però que l'autor mostra en la quotidianitat i en plena vigència, acaba amb la paciència de l'esposa. Lauzier sol ésser cruel amb els seus personatges, però amb Brigitte és generós. Probablement considera que n'és mereixedora. Allunyada de la superficialitat social en la que cohabiten la resta de personatges, ella és probablement l'única persona mitjanament coherent i d'una sola peça. És només davant la indiferència i el rebuig del marit que ella es veurà impel·lida a actuar en conseqüència: després de divorciar-se, utilitzarà la seva categoria en estat de latència per acabar casant-se amb un ric home de negocis.

De fet, l'autor es mostra sempre més sever amb els homes que amb les dones. L'estimada de Jerome, Natacha, és un exemple de *gateta* a les que es feia referència en la *història del còmic*. Utilitza la seva bellesa com una arma infal·lible, com el millor instrument per a la condició femenina. La seva és una actitud calculadament distant i frívola. Recorda considerablement les *femmes fatales* que interpretaven Greta Garbo o

---

<sup>40</sup> Val la pena aclarir que Lauzier sempre es va mostrar obertament crític vers la revolució social de maig

Marlene Dietrich: arrogants, altives, elegants, de mirada impenetrable i ambigüament calculada i una boca tan ben perfilada que només era capaç d'esbossar el somriure; però sobretot, inabastables. És una dona per perdre el cap i Jerome, convencional com és, hi cau de ple. Lauzier la reproduceix a *tutti pleni*, amb una precisió de rellotger. Natacha es mou com un peix a l'aigua en uns ambients que ella coneix i contribueix a forjar, i dels quals no n'ignora la lleugeresa: "*Te entiendo... todo es tan superficial, después de todo...*" li etziba a ell quan argumenta que surt poc. Natacha també representa la capacitat femenina per a la maquinació i manipulació, i Jerome no és més que un mal esquer per aconseguir provocar la gelosia en un altre home amb qui ella es desitja casar. Un titella en un joc d'ambigüitats perfectament calculat, per qui sortida d'un prostíbul de classe alta, és capaç de fer-se acceptar en els cercles més elitistes de la societat parisenca.

Però no és tan sols Jerome l'instrument utilitzat per Natacha. L'orquestració de Lauzier és magnífica, són tots els músics d'aquesta orquestra de l'alta societat parisenca els qui s'utilitzen els uns als altres sense embuts, guardant les aparences un mínim, just el necessari per evitar caure en la grolleria, en la falta de respecte, en l'evidència més descarada. Es diria que gairebé es juga amb les cartes obertes. Les conxorxes, les connivències són gairebé públiques i notòries. En general l'únic que no sap què passa al seu voltant és el principal implicat, però encara i així, quan aquest n'esdevé sabedor, accepta la jugada, el parany, com una més de les regles del joc.

És el pobre Jerome, desorientat, desafinat, qui toca fora de temps. Confon els termes d'una realitat ficcional on ningú és allò que aparenta ser.

---

del 68, i s'hi refereix habitualment amb mofa i escami .

Les dones en el paper de gates maules esmolant les seves ungles i maquinant mentalment quina ha de ser la seva propera jugada d'estratègia. Posant en pràctica tots els arguments de la seducció femenina. Els homes al seu torn esgrimint l'element més eròtic de tots els possibles en un mascle: el poder. Les dones com Natacha senten una passió incontrolable pel poder en qualsevol de les seves expressions: social, econòmic, polític, mediàtic, artístic, etc. No són les feromones el que les atreu vers aquests individus generalment agressius i físicament gens agraciats; sinó la seva quota de poder.

La quota de poder de Jerome és ínfima, tan ridícula que no hi té cabuda sinó és com un comparsa que mira al seu entorn amb cara de pòquer i que va repetint constantment per a ell mateix: "*he d'estar a la seva alçada*". Com qui ha trobat el seu *mantra* i es recolza en ell per sentir-se confiat. Mentre mira amb cara de pòquer, els altres hi juguen; com hem dit abans amb les cartes obertes. Hom acaba sentint llàstima per aquest pobre individu.

Hem comentat que tant Natacha com Brigitte, cadascuna a la seva manera, concilien sàviament les seves necessitats amb el seu entorn. La tercera dona amb un paper en aquest entramat d'ambigües relacions socials, també assumeix el seu rol de dona lletja i anònima. Liliane, aquest és el nom de la tercera en discòrdia, s'enamora d'un Jerome idealitzat que li explica que ha decidit fer un tomb en la seva vida, per deixar la seva professió d'executiu de màrqueting i dedicar-se a escriure una novel·la; la novel·la de la seva vida. En realitat Jerome explica aquesta involució existencial a tothom qui el vol escoltar. La immensa majoria l'ignoren vilment. Liliane en canvi, pensa haver trobat l'heroi de la seva gris existència: "*lo más*

*formidable de ti es que se te nota que eres realmente auténtico...! ¡O sea lúcido y demás...!"*

En la seva mediocritat, Jerome sent l'interès viu d'ella i desplega tot el seu arsenal d'egoisme i vanitat, sense adonar-se que això que no funciona en els ambients en que ell desitjaria ésser reconegut, pel contrari, captiva aquesta noia a qui ningú li fa cap cas. El persegueix, l'atabala, li escriu cartes i escenifica quadres de desesperació. Liliane resulta ésser la pesada romàntica i estúpida de torn que estima tant que abonyega. Un estereotip de feminitat bandejada amb anhels que la sobrepassen com a persona i que difícilment podrà dur a terme; que afirma haver superat els complexos que la paralitzaven i que malgrat tot, no paren d'aflorar. Viu també en el seu propi núvol de modernitat socioevolucionària del París dels setanta. Si Jerome és el seu ideal d'home alliberat i emancipat, la seva mare és el prototipus del mateix en femení: "*¡Mi madre es genial! Tiene un amante 30 años menor que ella, está locamente enamorado... ¡y es celoso!... ¿Sabes que le pega? ¡A su edad! ¡Formidable!, ¿No?"*

### Estratègies de poder i dominació



La primera pàgina de l'àlbum resulta del tot descriptiva malgrat l'absència de diàleg. El nostre protagonista observa una veïna amb una mirada masculina voyeurística mentre ella fa la desmenjada. Tota l'escena se centra exclusivament en el cos-significant de la dona en contrast amb el posat aparentment formal i indolent de Jerome. Ell se n'apropia amb la mirada fins al punt que anul·la cap altre atribut semiòtic. És un preludi del que vindrà després: la lluita per la preeminència de gènere.

Lauzier defuig alguns dels clixés femenins més clàssics que associen la dona a la incontinència verbal; a la xerrameca excessiva que només és interrompuda pel marit quan aquest acaba la paciència. Com ja hem dit, ell

es preocupa de les classes benestants i frívoles, i per tant, es fixa en la tipificació dels sexes circumscrits a aquests ambients. La seva escomesa passa per demostrar que aquest món d'aparences amaga grans frustracions, en especial la dels executius mediocres i egocèntrics, la del voler i no poder; prototipus d'individus pels quals sent una aversió manifesta. Així juga, es diverteix magistralment repartint rols i personalitats perquè el resultat no deixi espai pel dubte.

Entre tanta hipocresia la lluita és ferotge. Una batalla de tots contra tots que no diferencia entre gèneres. Un *tour de force* on no hi ha lloc per a les mediocritats ni per a intencions nobles. En tal cas els personatges són engolits, literalment xuclats per l'espiral d'interessos. Això és el què li passa a l'exigu Jerome. En les historietes de Lauzier els jocs de dominació hi són nítidament explicitats i en certa manera, són el gran focus d'interès de l'obra de l'artista.

El que fa Lauzier de manera sibil·lina, és dotar a cadascun dels personatges d'una estratègia verbal d'acord amb els seus interessos; estratègia que ell complementa amb un grafisme inequívoc que es veu afavorit per les possibilitats histriòniques del dibuix caricaturesc.

Observem d'entrada l'actitud de Brigitte. Ens és presentada com una mestressa de casa i mare protectora, —els primers dibuixos d'ella ens la mostren realitzant tasques domèstiques i amb els nens arrapats a les faldilles— que assumeix un rol de submissió per mitjà d'una forma d'expressar-se que combina la deferència i la companyonia. La temàtica de les converses, sempre centrades en els quefers, problemes i insatisfaccions de Jerome, són un primer indicatiu d'aquesta submissió a la que fem referència. Ella és qui pregunta, qui mostra un interès sincer i afectat; ell en canvi és qui fa el desmenjat, qui es mostra distant, qui pontifica i es

queixa d'ésser sotmès a un interrogatori de tercer grau per part de l'esposa. Així, en el còmic, cadascun d'ells adopta estratègies verbals diferenciades que tenen com a exponent més explícit allò que els lingüistes anomenen *interrupció*.

Sovint, Jerome no deixa acabar les frases ni les argumentacions a la seva esposa; de fet no les pren en consideració. És una subtil forma de dominació que sovint s'associa a les actituds masculistes: el mascle dominant se sent legitimat a tallar en qualsevol moment la conversa de l'esposa: "...estos supuestos se fundan en la premisa de que la interrupción es un medio de control social, un ejercicio de poder y dominación" (Tannen, 1996, 66).



Des d'una perspectiva textual, per fer evidents aquestes situacions, l'autor utilitza el recurs dels punts suspensius. Les intervencions de Brigitte en els diàlegs sovint queden en suspens per la interposició egoista de Jerome, que obliga a deixar a l'aire la condició expositiva de la seva esposa.

Natacha, la musa del protagonista, és pel contrari una dona amb gran habilitat manipuladora i utilitza les seves armes de seducció per a dominar les situacions. El mateix Jerome despòtic que menysprea les

contribucions voluntaristes de seva esposa, és utilitzat a tall d'esquer per satisfer els propòsits de Natacha. Els papers entre dominant i dominat s'inverteixen, si bé ella, com escau a una estratègia femenina, utilitza la interrupció de manera diferent.



És el tipus d'interrupció que West i Zimmerman anomenen *superposició*,<sup>41</sup> que consisteix en sobreposar dos diàlegs paral·lels que cerquen l'hegemonia vers l'opositor. Jerome intenta mantenir la conversació dins un eix vertebrador que es vincula a l'inici de la mateixa; mentre ella fuig d'estudi, menysté els esforços de l'opositor dialèctic i acaba per sotmetre'l.

L'evasiva dialèctica de Natacha es veu refermada per mitjà d'una elaborada actitud postural. Amb una subtileza que reforça la seva elegància, bandeja el rostre o es retoca el cabell cada vegada que l'incaut s'apropa a



cau d'orella per insinuar-se. Al mateix temps manté una postura rígida, defensiva, incòmode, —ni tan sols recolza l'esquena en el sofà— que encobreix amb una certa altivesa; amb un estil que vol ser propi.

En darrer terme, amb Liliane, el control torna a ser exercit per part de Jerome i els arguments que ens dona Lauzier són a més de lingüístics, visuals i posturals. A les continuades mostres de menyspreu que l'autor caricaturitza en el rostre fastiguejat de Jerome —la seva cara és un poema visual de la repugnància—, cal afegir les nombroses ocasions en que ella l'abraça efusivament i encaterinada, recolza el cap en la seva espatlla o en el seu pit mentre ell, tibet i hieràtic, no li dirigeix ni una sola mirada de condescendència, ni tan sols es digna treure les mans de dins les butxaques del pantaló. Un capteniment indolent que per mitjà d'una descripció gràfica ben il·lustrativa, ens fa adonar que el domini, que l'ascendent absolut vers el gènere oposat, s'acaba expressant amb indiferència i menyspreu.

### **Pinzellades d'erotisme**

Sense caure en la delectació morbosa, l'erotisme és un element clau en l'univers conceptual del còmic de Lauzier. Passió, sensualitat i voluptuositat vista amb ulls gens púdics, s'entrellacen per donar relleu als personatges femenins i masculins, que inevitablement han de mostrar les seves *vergonyes* per coadjuvar a obtenir el resultat que l'autor s'ha fixat.

El seu desig és demostrar que la manca de tabús, l'absència de pudor, la llibertat sexual o la promiscuïtat, no són altre cosa que un ingredient més de la carcassa d'hipocresia amb la que protegeixen les seves vides superficials. Vesteix els actors amb identitats sexuals a voltes confuses, a voltes equívokes, com si ells mateixos no acabessin de definir-

---

<sup>41</sup> Yus, Francisco. *El discurso femenino en el cómic alternativo inglés*. Alicante, Publicaciones de la

se de manera clara. S'interrelacionen heterosexuals convencionals amb gais efeminats, lesbianes possessives i autoritàries amb vells luxuriosos i decrepits. Tots ells participants d'orgies com a signe inequívoc de modernitat, d'estatus, d'autenticitat creativa o artística.

La relacions sexuals que Lauzier posa sobre el paper tenen aparentment una funció estrictament libidinosa, de satisfacció del desig. Tanmateix una vessant analítica molt més interessant corre paral·lela a aquesta. És la que s'interessa pel sexe com una forma més d'activisme social. És a dir, que l'exhibició dels cossos nus, del sexe promiscu, va en consonància amb els estereotips de gènere amb els quals ell treballa.

La caricatura li evita haver de concretar les formes i els cossos són més aviat intuïts; més producte de la remarca de formes voluptuoses —els pits i culs femenins; els pectorals i bíceps masculins— que d'un intent, encara que sigui aproximatiu, de realisme. És generós amb el nu femení i el dibuixa exuberant però amb una traça abrupte i inacabat; malgrat el seu grafisme simple, són dones elegants i atractives. Es permet alguna llicència pel que fa a roba interior i llenceria femenina, però sense un interès concupiscent decidit.

Molt menys interès mostra per la figura masculina, la qual tracta amb decidida indiferència; menys perfilat encara, menys explícit i menys interessat en mostrar-ne les virtuts si hi són, del seu erotisme. Talment com si no fos un element suficientment artístic per ésser tingut en consideració, o senzillament desdenyable per una consideració homofòbica vers el voyeurisme masculí.<sup>42</sup>

---

Universidad de Alicante, 1989, pp 120.

<sup>42</sup> Glover i Kaplan citen a Steven Neale que: "...ha insinuat que el cos masculí no es pot sotmetre fàcilment al mateix *voyeurisme* que el de la dona per por dels matisos homosexuals que podria evocar" (Glover; Kaplan, 2002, 170)

### En l'arena social: a mode de síntesi

Anys setanta. La revolució social que havia arrencat amb les manifestacions d'estudiants pels bulevards parisencs durant la primavera del seixanta-vuit, sembla haver sotragat les convencions socials més tradicionals que són a l'ull de l'huracà. Però com sol passar en els cicles revolucionaris, després de l'ensulsiada s'obre una lluita de tots contra tots pel control hegemònic del nou ordre social. El trofeu en joc: el poder i la dominació. La estratègia: val quasi tot per aconseguir els objectius. El terreny de joc: qualsevol espai de reunió social i molt específicament pel que fa al nostre cas, les *parties* que tenen lloc en els apartaments de la burgesia parisenca.

Comença el partit i un jugador acaba d'aterrar a la competició. Es tracta en realitat d'un *outsider* que es troba permanentment en fora de joc: és el desconcertat Jerome. L'antítesi de l'heroi que només al final quan la sort ja és lliurada, entre plors i lamentacions, s'adona que aquell era un joc excessiu per a les seves aptituds: "*la rata nunca debería haber salido del laberinto*".

Com ja hem dit, Gérard Lauzier és implacable amb els seus personatges. Tal vegada quelcom més indulgent amb les dones, ja que en el camí vers una societat més equànime, els resta més tros per recórrer. Però el que reflecteixen els personatges dels seus àlbums —tant a *la carrera de la rata* com en els que componen la tetralogia de *cosas de la vida* — és la frustració davant la crua realitat; davant la constatació que les expectatives creades no eren altra cosa que una gran fal·làcia. De fet Lauzier ha estat sempre molt crític amb la revolució social daquells anys i per mitjà del seu còmic, manifesta que tot plegat li sembla una farsa de grans proporcions.

Andy Warhol acabava d'afirmar que tots tenim dret a uns minuts de glòria i els seus contemporanis li varen prendre la paraula. Els individus, imbuïts d'unes pretensions inassolibles d'avui per demà, volen abdicar dels tòpics, dels clixés, de les responsabilitats i de les relacions de parella convencionals. De tal manera, que la ficció subversiva comina els executius de vida familiar com Jerome a trencar amb tot: la dona és de sobte una maruja insofrible; la quitxalla un llast que cal mantenir i finançar; la feina una rèmora per a desideratums superiors i els amics de sempre, un grapat de sòmines repetitius i avorrits.

Les prostitutes de luxe es veuen capacitades per ignorar l'obscur passat que les empaita —és la circumstància de Natacha— i optar a un bon matrimoni amb un cabalós home de negocis. Els exclosos socials, els artistes instal·lats en la *bohème*, o les noies poc afavorides com Liliane tampoc renuncien a la seva quota de felicitat i cerquen el seu intel·lectual de butxaca que les transporti a un núvol de riquesa espiritual. Fins i tot les mestresses de casa com Brigitte, objecte de menyspreu pel convencionalisme del seu estatus, es veuen impel·lides a entrar en aquest joc d'aparences i a extreure unes dosis de frivolitat que ni elles mateixes coneixien posseir.

De tot aquest marasme de despropòsits, el que n'esdevé és el caos relacional; el desordre de personalitats, de sentiments, d'emocions, d'afectes, de filies o de fòbies. Ningú sap què fa ni que ha de fer. La confusió és complerta. Es barregen els rols, les identitats de gènere, les inclinacions sexuals. Ningú és allò que sembla i ningú es pot catalogar o tipificar categòricament en aquell ordre que afirmàvem imprescindible per saber on som, qui som i què podem esperar dels demés.

Malgrat tot, l'autor no arrenca del no res per fer-nos entendre aquesta anarquia, sinó que parteix de clixés per seguidament deformar-los segons els dictats dels seus interessos narratius. Són personatges que ens resulten familiars: executius autosuficients que coven grans dosis d'insatisfacció; amics de tothom, vividors i barruts; masclistes influents i prepotents que pretenen viure una joventut perenne; artistes intel·lectuals que semblen nodrir-se dels aires del cel; *femmes fatales* que exhibeixen un atractiu irresistible a la recerca d'un espai preferent en l'orb social; la *tonta del bote* que viu en un univers paral·lel. Fins i tot aquelles que com Brigitte se senten confortables en el paper de mare de família, són empeses a abandonar el seu espai estereotipat. No hi ha possibilitat de mantenir-se en el mateix rol massa estona. Es corre el perill d'ésser descobert i passar a engruixir les files de la vulgaritat; o com a mal menor, a caure en mans d'un dels depredadors d'esperits cànids, tal i com li acaba succeint a un Jerome estupefacte.

## 5.0 REALISME I CÒMIC D'AUTOR A LA ITALIA DELS SETANTA: HUGO PRATT

Gairebé de manera paral·lela en el temps al fenomen *Pilote*, al mercat italià varen aparèixer una colla de revistes que eren el reflex d'un sobtat interès intel·lectual pel món del còmic, que probablement tenia molt a veure amb els vents de canvi social, de rupturisme crític, que bufaven afrancesats des del nord-oest. A aquests ànims s'hi va sumar el redescobriments del mitjà com una forma d'expressió narrativa seriosa, amb noves possibilitats creatives, així com l'aparició d'un grup d'artistes de gran nivell, per acabar de configurar un canvi perceptiu del món de la cultura vers els tradicionals *fumetti*.

La més important d'aquestes revistes fou *Linus* a la qual varen acompanyar d'altres de reconeguda qualitat com *Sgt.Kirk*, *Eureka* o *As de piques*. La gran acceptació per part del públic d'aquestes publicacions va permetre també que els homes de talent passessin a un estatus superior; l'estatus d'*autor*. Guido Crepax, Milo Manara, Dino Battaglia i en especial Hugo Pratt foren els representants més cèlebres d'aquesta nova generació de còmic d'autor al país transalpí. Crepax és el reconegut creador del personatge de *Valentina*, una fotògrafa immersa en una atmosfera entre onírica i existencial que destil·la erotisme per tots els seus porus. Manara al seu torn és identificat com el gran dibuixant de la nuesa femenina i si bé els guions poden resultar recurrents des d'un punt de vista estètic, són extraordinàries la suavitat de les formes facials i la sensualitat d'uns cossos que obeeixen a la perfecció els canons estètics dels clàssics grecs. Són d'especial interès en aquest sentit els àlbums *Verano indio* i *Click erótico*. Battaglia es va especialitzar en encaixar en vinyetes els clàssics

literaris de Poe o Maupassant entre d'altres, amb una elegància gràfica incomparable.

Qui millor representa l'essència del còmic d'aventures italià fou Hugo Pratt, que va encertar a descriure el còmic com "*el cinema dels pobres*". Si en Lauzier trobàvem fortes concomitàncies amb el gènere teatral, la narrativa de Pratt és completament cinematogràfica.

Criat a Abissínia, fill d'un funcionari de l'exèrcit colonial italià, va entrar a l'exèrcit als catorze anys, fet que li va permetre de conèixer molt bé tant la forma de vida castrense com l'estratègia militar; a la vegada que va familiaritzar-se amb el desert com a espai d'aventures remotes. Aquests aspectes es reflecteixen clarament en els àlbums de *Los escorpiones del desierto*. La formació personal de Pratt és enormement eclèctica. Lector àvid i ràpid, s'empassava tot el que li queia a les mans, però en la seva joventut va afeccionar-se de manera especial als grans novel·listes d'aventures: Dumas, London, Conrad, o Grey.

Considerat com un dels grans narradors: "*Se puede considerar el último gran narrador de las clásicas historietas de aventuras, el último que creyó en la viabilidad de este género*" (Vidal-Folch; De España, 1996, 56), és l'autor més emblemàtic del còmic italià si el jutgem per l'èxit continu de venda de la seva principal creació, *Corto Maltés* i de la mitologia iconoclasta generada al voltant d'aquest emblemàtic personatge, de perfil romàntic<sup>43</sup> i malenconiós: "*Objeto de centenares de tesis doctorales y ensayos, se ha convertido en un icono de la cultura popular que supera los límites del género para simbolizar una actitud vital, teñida de matices políticos libertarios*" (id.). És molt probable que el reconeixement públic del

---

<sup>43</sup> En aquest cas, utilitzem el terme *romàntic* amb l'accepció que s'associa al moviment literari i artístic del segle XVIII.

personatge hagi superat amb escreix al del seu autor, però les aventures de Corto no desmereixen en absolut l'agitada vida del seu creador.

El món del còmic és sovint considerat un espai de lliure creativitat on els autors poden desenvolupar les seves fantasies personals. En el cas de Pratt no caurem en l'error de negar aquesta possibilitat, però la pròpia experiència vital com a mínim la dissipa, o el que pot resultar més interessant encara, l'associa directament al mateix personatge. Ara bé, el fet que Pratt utilitzi la seva rica experiència vital, la seva mundanitat, el seu *background* de viatger infatigable per traslladar el lector a escenaris tan elaborats que semblen certament reals, no són arguments suficients per dir que l'un i l'altre, autor i heroi, són en essència el mateix.

No han estat pocs els crítics que han sostingut aquesta tesi, tan atractiva d'altra banda des del punt de vista intel·lectual. La teoria essencialista se sustenta amb fermesa quan ens remeten a les constants anades i vingudes de l'autor vers la realitat: les recreacions minucioses d'ambients —fruit dels seus nombrosos viatges—, les referències literals de situacions específiques, les anècdotes personals i sobretot, l'aparició talment inesperada de personatges tan reals com el novel·lista Jack London o el mític aviador *Barón rojo*. Tanmateix, ell mateix ens va treure de dubtes al voltant d'aquesta controvertida qüestió: "*Corto Maltés ve los problemas desde su condición de aventurero. Antes que nada es un individuo y vive en consecuencia dentro de una cierta ética... que es la suya y no la mía. No quiero permitir que Corto Maltés sea mi alegato personal. Mientras realizaba sus historias, muchas veces me daba cuenta de que Corto hacía o decía cosas contrarias a mi manera de ser*".<sup>44</sup>



## 5.1 CORTO MALTÉS. UN PERFIL SUGGERENT



Com definir la tipologia d'un personatge objecte de múltiples assaigs i tesis doctorals sense caure en els tòpics més habituals? Una de les possibles formules és la de cercar en els referents d'arquetipus més actuals. Fent aquest exercici d'actualització, se'ns ocorre que Corto podria obeir al perfil del que avui anomenem *metrosexuals*. Un home vanitós que s'agrada a ell mateix i que ho manifesta exteriorment. Un home a qui li agraden les dones però que adopta part de l'estètica gay. Una vestimenta adequada i impecable: *gabán* napoleònic entallat que invariablement porta amb el coll aixecat i gorra d'oficial de marina calada fins les celles que li ensombreixen el semblant. Complements agosarats com l'arracada de l'orella, unes patilles esbiaixades i perfectament retallades que deixarien en evidència –per plagi— al millor dels estilistes i sobretot, una sensibilitat accentuada. Formalment: bones maneres i agradable educació.

---

<sup>44</sup> Extracte d'una entrevista realitzada per Javier Coma el 1980 i publicada a: Toutain i Coma. *Història de los cómics*. Barcelona, Toutain editor, 1984, 1067.

Fins aquí tot sembla encaixar, però valdrà la pena que abans de penjar definitivament aquesta etiqueta tan llunyana en el temps a les vicissituds del nostre aventurer, abundem una mica més en els aspectes concrets de la vida d'aquest mariner, si més no, per complementar un mot tan poc explicatiu i de cacofonia tan horrible com *metrosexual*. Així, amb la sana intenció de precisar, haurem d'afegir que aquesta és una categorització concebuda per a urbanites; per individus que viuen en les grans metròpolis on generalment despleguen una intensa activitat pública i social. Resulta innecessari afegir que no són aquests els territoris ni els ambients on més habitualment trobarem al nostre aventurer.

Una altra manera de definir una personalitat gens convencional, és deixar que parlin les veus que s'han interessat pel personatge:

— *Meditatiu, amb el seu perfil incisiu fumant un puret tre stelle i la seva aparent passivitat femenina (...) El maltès assumeix, per a Durand el rol d' heroi lligador, però capaç així mateix de recórrer a les armes pròpies de l'imaginari diürn, per enfrontar-se obertament als perills que l'aguaitin.* (Pintor, [http://www.iaa.upf.es/formats/formats2/pin\\_c.htm](http://www.iaa.upf.es/formats/formats2/pin_c.htm))

— *Pratt utilitza taciturns patrons masculins del gènere negre i redibuixa el caràcter del Pat de Terry and the Pirates o de Johnny Hazard<sup>45</sup> per construir un personatge desenganyat, anarquitzant i romàntic en el sentit menys devaluat del terme* (Pintor, id)

— *Corto Maltés era longuilíneo, delgado, atlético, de un tipo del "art nouveau", virilmente afeminado.* (Eco, Umberto)<sup>46</sup>

---

<sup>45</sup> Còmics nord-americans de l'època daurada

<sup>46</sup> Article publicat a "l'expresso" el 4 de setembre de 1995 i reimprès en la revista mensual *A suivre* del mateix mes. Extracte de la pàgina web dedicada a Corto Maltés: <http://dreamers.com/corto/articulo2.htm>

Aquestes opinions ens apropen al tipus abans descrit, d'home que té cura de la seva aparença. Però més enllà d'això, diríem que es tracta d'un posat existencial, d'una actitud estètica que engloba un *tot* que el precisa tant peculiarment. Un perfil polit, treballat amb una línia precisa i fina que Pratt reserva únicament al seu heroi, i que contrasta davant uns horitzons difosos que no li prenen rellevància. Un posat elegant, delicat, gairebé amanerat i afectat que hom imagina de gestos pausats, gairebé dibuixats en l'aire; evanescents com el fum del seu inseparable cigarret *Tre stelle*.

És un seductor sense pal·liatius. Però no ens confonguem, no obeeix als cànons de seductor a l'ús com un James Bond de primers de segle. El seu glamour es revesteix d'autenticitat mitjançant la seva innegable mundanitat, la seva cultura cosmopolita, el seu *savoir fer* i més encara, el seu saber estar. Corto és una figura que omple per ell mateix. Traslladat al cel·luloide diríem que es tracta d'un d'aquells actors que omplen la pantalla, que destil·len carisma; però que de manera inequívoca s'hauria apartat de les lleugereses de l'*star system*.



Per tant no estem davant la figura d'un *latin lover* sinó davant d'un personatge que ha estat creat per fascinar als individus de tots els gèneres i edats. Hugo Pratt ho fa amb gran precisió. Ell és un home de gran intel·ligència, bregat en múltiples afers i aquesta mundanitat li ha permès al cap i la fi establir amb precisió allò que li hauria agradat d'ésser: "*Pratt no es el Corto de la Balada, sino el Corto más mágico*"

*de las últimas historias, ésas que en aquella época Pratt todavía no conocía ... Pratt se buscaba, errando en persecución de sus sueños y de él mismo. En toda su vida contó sus aventuras tal como le hubiera gustado ser". (Eco, ibídem)*

L'efeminament que molts semblen identificar en el personatge no li treu gens de virilitat; les dones s'enamoren d'ell amb facilitat. Tanmateix és certa la reputació que el persegueix de no trobar mai el moment de consolidar cap relació; però és que en el cosmos dels herois, l'amor és molt més efímer que en la resta de mortals. D'altra banda Corto és abans que res un mariner i com a tal, ha de fer bona la dita que afirma que tenen *un amor a cada port*. Ara bé, un amor unidireccional, un amor que una dama li professa i que ell no defuig però no sap correspondre. Aquí sorgeix una altre dels tòpics sobre Maltés que el fa difícilment classificable: el desengany. És aparentment, un home que sembla estar de tornada de tot, però en el seu bagul de sentiments no sap trobar el lloc per estimar de debò.

Reproduïm un fragment de *Tango... y todo a media luz*, prenyat d'aquest romanticisme nostàlgic i desencantat. Corto és preguntat per la seva amiga Esmeralda:

—Corto... Sácame una duda... ¿estuviste enamorado alguna vez?... Si así fue... ¿de quién?

—Sí... fue hace mucho tiempo. Buenas noches, Esmeralda.

—No me dijiste quién es...

—Su nombre no te diría nada. Hasta pronto, Esmeralda.

Els més avesats entre els lectors semblen decidir-se per un amor de joventut, una tal Wee Lee Soong a qui es fa referència a *Corto Maltés en Siberia* i que no apareix en cap àlbum de la sèrie.

Malgrat aquestes dificultats per establir lligams afectius, les dones són part essencial en les històries de Corto Maltés. Amb algunes d'elles la relació és purament de negociat, però en d'altres són l'element de contrast i fins i tot l'element orientador. D'altra banda, hom rep la sensació que al marge de Corto, la resta de personatges masculins s'associen amb facilitat als estereotips de masculinitat propis de primeries de segle XX; sobretot a l'àmbit aventurer, bel·licós i revolucionari en el que es mouen. Així trobarem a Rasputín, "*un personaje al que sólo le importan dos cosas: el dinero y la aventura, todo ello regado con una absoluta falta de ética y moralidad*".<sup>47</sup> A Cush, el guerrer Beni Amer que simbolitza la lluita per la identitat i llibertat d'Àfrica, o Von Urgern-Sternberg, un baró *boig* disposat a retornar Rússia a mans dels aristòcrates *blancs*. Tots ells individus amb una moralitat psicopàtica, i amb una absoluta manca d'escrúpols.

### **El fascinant femení Prattà**

Des del seu naixement, les dones són un referent existencial i iniciàtic per a Corto. Una gitana amiga de sa mare pretén llegir-li la mà i descobreix que no té línia de la fortuna... En una metàfora gràfica de l'existència, ell traça la seva pròpia línia amb una navalla d'afaitar. Tal com afirmàvem amb admiració, no han estat poques les dones que va crear la prolífica imaginació de Pratt; aprofundirem una mica més en aquelles que tenen un paper transversal en tota la sèrie, com Boca daurada o Pandora i l'enigmàtica Baronessa Marina Semenova.

L'univers de feminitats que cova el magí d'Hugo Pratt, és gairebé més ampli i interessant que el del gènere oposat. Entre aquestes resulta natural identificar-hi arquetipus, però tal i com s'afirmava al primer capítol,

---

<sup>47</sup> Extracte de la pàgina web: <http://dreamers.com/corto/images/1913.html>

qualsevol forma de tipificació és reduccionista i aquest és un luxe que no sembla voler-se permetre l'autor, que mitjançant uns caràcters ben precisats les investeix d'exclusivitat identitària. Rarament les veurem sotmetre's als dissenys dels personatges masculins, i a banda d'aquesta independència —vers *ells*, però també vers les congèneres—, mostren personalitats molt acusades que no dubten en manipular, ordir conspiracions o assassinar si és necessari. Valentes, amb un punt de salvatgia, que a l'igual que la Natacha del còmic de Lauzier utilitzen totes les seves armes per assolir els seus propòsits. Això no obstant els arguments de les heroïnes de Corto Maltés són cruels, furguen menys en els sentiments i més en la vida mateixa. Són dones que s'equiparen als homes en els seus objectius. No cerquen una posició social que els regali una vida més o menys acomodada, sinó que juguen amb el poder, amb les llibertats col·lectives, amb els tresors i les grans fortunes; són aventureres que posen la seva pròpia vida en joc. En conseqüència Pratt construeix personatges amb una imatge acuradament elegant i femenina, però que guarden la sensibilitat molt endins, darrera una aparença freda i impenetrable: és difícil disparar a sang freda i enamorar-se com una bleda. D'aquesta manera els sentiments flueixen amb dificultat i sempre subordinats a les missions, als objectius particulars, al *leit motiv* de les seves vides erràtiques i accidentades.

### **La filosofia existencialista**

*Boca Daurada* és una de les primeres dones en incidir en la vida de l'aventurer. Mulata de Salvador de Bahia, d'aspecte juvenil i saludable tot i que s'afirma que té més de cent anys, apareix tot al llarg de la vida de Corto. Misteriosa, interessant, arquetipus esbiaixat de fetillera que domina

l'art de la màgia més fosca; capaç d'enlluernar a qui la mira i fins i tot d'hipnotitzar a un salvatge com Rasputín.

Se'ns presenta com una estratègia sibil·lina amb gran domini propi i del seu entorn, a cavall entre la realitat i la fantasia. Maltés li professa un respecte adequat a la seva circumstància, que s'expressa per mitjà d'un vocabulari distant i precís; de la manera en que un jove ben educat s'adreçaria a una senyora d'edat. No hi ha lloc per a les ambigüitats ni per a jocs de seducció: és d'aspecte jove, però el tracte que se li professa és el que es reserva a la vellesa ponderada. Ella en canvi, si que utilitza el tracte familiar. És una concessió que li atorga la seva posició dominant, el seu ascendent moral. Fins i tot es permet la llicència de provocar-lo amb paraules afectuoses tal com "*ojazos negros*", però buides de contingut afectiu i de seducció.

Observem les següents vinyetes:





La seva identitat, la seva inclusió en el gènere femení, és purament circumstancial perquè en el fons, aquella transcendeix els paràmetres de la realitat física i temporal. Dimana una força abassegadora que fa que qualsevol se subjugui a les seves habilitats. Sempre fa la sensació que ve de tornada —una propietat molt femenina— i Maltés n'és conscient. Tanmateix, Corto no escapa a la mestria persuasiva i Boca Daurada es val d'ell per a ajudar als cangaçeiros en la seva lluita revolucionària; no es tracta d'un sotmetiment voluntari, més aviat li resulta inevitable. És una relació que se'ns apareix materno-filial, o en tot cas de mestre que alliçona subtilment el seu deixeble predilecte; que el força a la introspecció personal per mitjà d'ironies sobre les seves circumstàncies de desafortunat cercador de tresors, que li ofereix mitges veritats perquè ell, alumne avantatjat, les treballi i hi aprofundeixi.

### Confusió de sentiments

*Mais pourquoi les femmes sont elles si importantes dans l'histoire du marin? Peut être parce que c'est un incorrigible romantique qui ne peut rien refuser à de jolis yeux.*<sup>48</sup>

<sup>48</sup>Extracte de la pàgina web dedicada al còmic d'Hugo Pratt: <http://membres.lycos.fr/shamael/index.htm>





Si quelcom de Pratt té Corto Maltés, és la debilitat per les dones valentes i intel·ligents. Per això se sent atret per personalitats guerrilleres com la de Shangai Lil i també per aquest motiu, se sent fascinat per altres

dones com la dolça Pandora, —a qui veiem a la pàgina anterior— que tanmateix demostra una maduresa excepcional per a la seva edat. Noia de temperament, es convertirà en un record persistent per a Corto Maltès durant les seves posteriors aventures i serà recordada en d'altres àlbums com *la Casa Daurada de Samarcanda*, *Sempre una mica més lluny* o a *les cèltiques*, on a més, ens fan saber que ha decidit casar-se; decisió que deixa a Corto força tocat, debatent-se en un mar de sentiments contraposats. El mariner, que per mitjà d'una xerrada amb Boca daurada ens havia dit que no és dels que *echan raíces*, reacciona amb aflicció quan descobreix que Pandora es casa.

Hugo Pratt incorpora una tècnica per fer expressar emocions als personatges que ha donat grans resultats en la cinematografia. Es tracta de l'aprofitament de les vinyetes mudes. No únicament per descriure situacions sentimentalment intenses, però bàsicament cercant aquesta finalitat.

Com s'observa en la pàgina anterior, enquadra el plànol curt, a voltes centrat únicament en l'esguard, o com a molt en el semblant. Imatges aparentment inexpressives que no obstant fan fluir la imaginació del lector, que intenta esbrinar en el creuament de mirades la passió latent en cadascun del personatges.

Pandora era la figura mitològica que va obrir la caixa que tancava tots els mals en l'antiguitat. També la Pandora de Pratt es presenta tossuda i obstinada, o dolça i contradictòria. Tanmateix es tracta d'una noia que està en el trànsit de l'adolescència a la maduresa i l'autor no es mostra excessivament explícit pel que fa als sentiments de Corto i d'ella mateixa. Malgrat tractar-se de l'expressió d'un amor gairebé impossible, Pratt es nega a renunciar-hi. Aleshores decideix utilitzar els arguments semàntics que li ofereix el gènere de la historieta i aprofitar els llargs silencis visuals,

les referències temporals i malenconioses vers una esperança romàntica, que manté a Corto somiant i evocant el record d'una relació latent, que haurà de ser prorrogada pel lector de forma individual.

### Seductores i despietades

Fem un cop d'ull a una altra de les jovenetes a la que fèiem referència abans i que es creuen perillosament en el camí de Corto. Shangai Lil és una activista de la secta de les *llanternes vermelles*; la personalització del clixé llibertari que s'acaba convertint en una constant en els àlbums de Corto Maltés. Idealista integral, lluita per tantes coses que ni ella mateixa sap ordenar, però la veritat és que té molt clar el que vol: la independència del seu territori; en aquest cas una Àsia per als asiàtics.

Així doncs no hi ha temps per a lliurar-se als plaers de la carn si aquests no li reporten un benefici per als seus objectius immediats. Com observarem en les vinyetes inferiors, Corto intenta entrar en el joc de seducció amb paraules falagueres que demostren el seu interès per l'atractiva xinesa. No obstant, no és el millor moment per jocs de seducció. Shangai acaba de sortir airosa d'un afer perillós en el qual no ha dubtat a utilitzar l'atractiu físic, per a assolir les fites que ella considera *superiors*.



Maltés es comporta aquí d'una manera més arquetípica que de costum: com l'home que acaba de veure la noia despullada i sent un irresistible desig; malgrat és conscient que la bellesa asiàtica acaba d'eliminar una colla d'individus a sang freda. És la debilitat de la carn? És el biologisme que malgrat intuir que serà devorat, força el mascle de la mantis religiosa a copular? Sigui com sigui, llença l'esquer perquè aquest sigui mossegat, o com a mínim, a l'espera d'una reacció positiva. En canvi ella respon amb una feminitat pragmàtica, més apropiada a les circumstàncies de violència i mort que els rodegen. És a dir, amb subtileza verbal i una agressivitat mesurada.

En darrer terme esmentarem la interessant i enigmàtica figura de la Duquessa Marina Semenova; Marlene Dietrich del fumetti, que apareix en l'àlbum *Corto Maltés a Sibèria*. Ex-aristòcrata russa que recorre Sibèria en un tren blindat i que conserva les maneres de la seva noblesa però no els seus privilegis encara que ho vulgui aparentar<sup>49</sup>: *"De totes maneres és una dona fascinant, amb una d'aquestes mirades que Arturo Pérez-Reverte qualifica de mil·lenàries. Una mirada nascuda dels segles en que les dones es limitaven a observar i pensar, mentre els homes es mataven en mil guerres i no tenien temps per a desenvolupar altres habilitats que només les dones han adquirit."*<sup>50</sup>

No obstant, en l'univers Prattià Marina no és una dissident sinó una més de les dones de personalitat fascinant; conscient del seu encís del qual es val sense prejudicis. És en termes semiòtics, una perillosa combinació de cos-significant (aspecte físic) i jo-referent (personalitat), capaç de fer caure l'avió en el qual viatges després d'acomiar-se amorosament o de

---

<sup>49</sup> La descripció de Marina Semenova així com de Shanghai Lil estan inspirades en les sinopsis dels personatges que apareixen a la pàgina dedicada a Corto Maltés: <http://dreamers.com/corto/personas.html>

<sup>50</sup> Extracte de la pàgina web: <http://dreamers.com/corto>

clavar-te un ganivet a l'esquena, mentre et demana perdó d'una manera que no admet rèplica possible.

Des del primer contacte s'interessa per la figura de *dandy* de Maltés. Tanmateix pateix una ambivalència entre la supervivència pragmàtica i el risc d'una feblesa emocional. En aquest sentit s'assembla i molt a Veneciana Stevenson, una altra *Mata Hari* que es disposa a eliminar a Corto amb l'inefable argument: " *Tú también debes morir... hay algo que... me atrae demasiado hacia ti... y no puedo permitirme el lujo de enamorarme de un vagabundo*" (La conga de las bananas)



En el moment de fer coneixença, ella el bateja amb l'apel·latiu *carinyós* i russòfon *Cortushka*. Aquest senzill acte lingüístic és suficient per deduir que s'ha establert una química entre ambdós. Cap més element ens ho pot donar a entendre. Cap altre argument narratiu és utilitzat per establir aquesta dinàmica de seducció mútua, però el lector no dubta en cap moment que aquesta ha esdevingut un fet. Tanmateix i una vegada més, Pratt deixa que el lector decideixi quina part de la personalitat de la duquessa ha reeixit: la de l'instint de subsistència que necessita eliminar els seus adversaris, o la de dona enamorada que a darrera hora falla el tret a voluntat i cedeix uns instants de marge que acaben resultant fatals per a ella mateixa.

Certament es tracta d'una dona despietada, però aquest darrer alè expirant... *Cortushka*, seria una manifestació apassionada, gairebé definitiva si en la darrera vinyeta no refredés els ànims amb una frivolitat només digne d'una *femme fatale*: "dóna'm una cigarreta".

Així és com són les dones que Hugo Pratt va concebre per a la seva obra mestra. Sense necessitat de qualificar-les d'heroïnes, són unes partenaires d'allò més dignes. Cadascuna té uns trets de personalitat que li són propis i que de cap manera són indiferents. Aquesta fascinació pel femení Prattià ha tingut el seu propi ressò, i ha cristal·litzat en la edició d'un àlbum recopilatori que porta per títol *Les dones de Corto*.

### **El romanticisme aventurer: a mode de síntesi**

El personatge de Corto Maltés s'inspira en les lectures dels clàssics de l'aventura que Hugo Pratt havia devorat en la seva etapa de formació. Una figura emblemàtica que es mou en ambients mundans i exòtics a l'albada d'un segle XX que havia de consolidar l'hegemonia de la raó però que com

ens fa veure l'historiador Eric Hobsbawn, va comportar que "... en el curso del siglo XX se ha dado muerte o se ha dejado morir a un número más elevado de seres humanos que en ningún otro período de la historia."<sup>51</sup> Corto Maltés viu en primera persona i de primera mà aquests anys d'agitació, però ell sembla pertànyer a un període posterior. És més, la seva figura nostàlgica sembla emmarcar-se en la intemporalitat, i si bé el seu és l'aspecte d'un oficial de marina, res resulta més allunyat de la figura estereotipada que tenim d'aquests. Alguns dels elements de la seva estètica ens hi poden remetre, —la jaqueta, la gorra amb visera o l'argolla a l'orella— però les seves maneres són més pròpies d'un *galán* o un *dandi* en llenguatge arcaic, o d'un metrosexual en terminologia més actual. Així, si bé es tracta d'un buscador de tresors que deixa de banda els escrúpols quan hi ha en joc la pròpia supervivència, el seu capteniment no abandona mai l'aire de nostàlgic incurable.

El seu company d'atzar, Rasputín, serveix de contrast per ressaltar les maneres polides, virilment efeminades de Corto. Rasputín és un assassí implacable a qui tan sols li importa l'aventura per l'aventura. El maltès en canvi porta a la sang l'instint de nòmada, però s'atura sovint davant la presència de la bellesa, encara que aquesta amagui una senyora instintiva i despietada.

Les dones que es creuen en la vida de Corto són d'una diversitat de caràcters considerable. Independents i valentes, tan sols se sotmeten als dictats de la passió que mou les seves vides; el seu leit motiv existencial. Capaces de subordinar els instints amb la finalitat d'assolir els seus objectius, els quals, com és fàcil d'imaginar, res tenen a veure amb les convencions pròpies de les dones de primeries de segle XX, ni tampoc dels

---

<sup>51</sup> Hobsbawn, Eric. *Historia del siglo XX*. Barcelona, Editorial Crítica, 1995, 21

clixés analitzats sobre les companyes d'heroi, i encara menys de *partenaires* que assumeixen els seus rols de secundàries sense aixecar mai el to de veu, ni intervenir decididament en les contingències. Elles tracten als homes i molt en particular a Corto, en un pla d'igualtat i alguna com la brasilera Boca dorada, amb la prevalença i ascendent que li dóna el seu estatus de preceptora del mariner.

En un parell de qüestions hi ha plena uniformitat: es tracta de femines intel·ligents amb personalitats molt marcades. Generalment a la recerca de quelcom que doni sentit a la seva existència, ja bé sigui un tresor, la fortuna, la glòria, el poder, la llibertat individual o la del seu poble. Lluiten per conviccions idealistes i els importa un rave la vida confortable i les vel·leitats socials dels salons de les grans ciutats. No dubten a utilitzar el seu cos com a eina de seducció i fins i tot a prostituir-lo sense cap tipus de perjudici. En l'univers d'Hugo Pratt no hi tenen cabuda els personatges superficials i aquest fet és especialment remarcable en les construccions identitàries femenines.

Els jocs de seducció són ambigus i a voltes perillosos. Pratt demostra un gran talent per fer-nos comprendre la dimensió dels sentiments; malgrat els personatges es mouen de manera permanent en l'equívoc. Utilitza estratègies cinematogràfiques per suggerir, per insinuar que darrera un bloc marmori s'hi amaga un gran cabdal de passions; talment un volcà adormit. No obstant la fredor i a voltes crueltat que caracteritza la majoria d'aquestes aventureres, sovint són víctimes d'una evolució transformadora que les fa més humanes i més creïbles des de la perspectiva semiòtica. A voltes l'estratègia de l'autor és tan senzilla com la utilització d'un apel·latiu xamós, com el "Cortushka" que Marina Semenova sembla



xiuxiuejar al nostre oïda, per fer-nos adonar que en el seu interior, una flama es manté encesa.



Altres vegades, com fa amb la temible assassina Veneciana Stevenson, l'autor la humanitza mitjançant un embaràs: *"...El embarazo la muestra ya no como una pirata desalmada, sino como una persona; su carácter de mujer se ve ahora en una facultad femenina generosa, reproductiva, y no en una actitud de utilizar sus condiciones para obtener lo que quiera, en forma egoísta, aprovechándose de hombres históricamente."*<sup>52</sup> En d'altres, com la dolça Pandora, senzillament evoluciona vers la convencionalitat per mitjà del matrimoni.

Corto, al seu torn, es mou amb més dificultats enmig de tanta ambigüitat i subtileza i sovint, el seu cor és un marasme d'emocions contradictòries. En ocasions fa bo el clixé que diu que davant l'ofertament sexual femení *tots els homes són iguals*; en d'altres defalleix pels encants sensuals de Shangai Lil malgrat saber que entra en un territori pantanós; també es pot deprimir per l'afecte perdut d'una Pandora adolescent o es pot mostrar esquiu i malenconiós en parlar d'un antic amor del qual poc en sabem i menys ens vol explicar. Fins i tot en això el maltès mostra un tarannà singular: la gelosia de la pròpia intimitat.

<sup>52</sup> Extracte de la pàgina web: <http://www.cortomaltes.com.ar/fichas/venexian.htm>

## 6.0 REFLEXIÓ CONCLUSIVA: CONSTATAIONS SOBRE ESTEREOTIPS

Després de despullar els àlbums de Mora, Lauzier i Pratt, és arribada l'hora de fer una mica de balanç intentant treure unes quantes conclusions al voltant del tractament que cadascun dels autors fa del gènere a partir dels estereotips més reconeixibles.

Alguns dels clixés més tradicionals sobre gènere, han anat apareixent pel camí a mida que desbrossàvem el terreny. Amb els matisos sempre necessaris quan es parla de tres autors tan desiguals, podem apuntar que la rutina que associa gènere masculí al binomi conceptual actiu-autònom, i gènere femení al passiu-dependent, resulta de poca aplicació als personatges d'aquests autors. De fet les dones també són agents contingents, ja bé sigui com autèntiques *primma dona*, com a *partenaires* o com companyes d'heroi que participen de l'acció. Paral·lelament l'autarquia masculina queda a voltes en entredit: a las *Cosas de la vida*, un Jerome empobrit espiritualment esdevé un guinyol que es mou segons la voluntat canviant i capriciosa, de dones amb un grau d'autosuficiència considerable.

La qüestió afectiva i la tendresa tampoc esdevé patrimoni exclusiu de l'univers femení. Les evocacions constants que el Capitán Trueno fa de la seva estimada, l'abrandament patètic de Jerome, o el tarannà malenconiós i decididament romàntic de Corto Maltés, així ho certifiquen. També queda desdibuixada la utilització iconogràfica de la figura femenina, ja que en cap dels còmics topem amb la recreació voyeurística. Als autors no els sembla interessar un lector masculí que es delecti en la contemplació individualitzada del cos-significant; en allò que vàrem anomenar mirada espectacular.

Cal esmentar també, que la perspectiva material que converteix el gènere masculí en proveïdor econòmic de la unitat familiar, —el treballador esforçat que guanya el pa fora de casa mentre la dona adopta el paper de mestressa de casa i mare de família— es dissol en la creativitat artística. És una forma d'estereotip que únicament és considerat per Mora en la recreació d'un Goliath explícitament misogin, mentre que Lauzier, per mitjà del personatge de Brigitte, ens demostra que per ell aquest és un model d'usatge definitivament superat.

Vistos succintament alguns elements comuns als personatges dels tres autors, intentarem encaixar aquells en les formes estereotipades de gènere que hi hem descobert i de manera molt especial, en com cada artista n'ha efectuat variacions en funció del seu criteri narratiu.

### **L'heroi aventurer**

De tots els personatges que hem analitzat almenys un parell poden ésser inclosos en aquest arquetipus fàcilment reconeixible en termes generals. L'un és el Capitán Trueno; l'altre el Corto Maltés. El perfil identitari del capità s'ajusta en molt al de l'home d'honor; l'aventurer circumscrit a l'àmbit de l'èpica cavalleresca. Un home de consciència noble i rectitud ètica que escolta invariablement la crida de l'honor. El mariner de Malta, en canvi, té més problemes d'oïda en aquest sentit: sovint fa l'orni davant la insistència del fur intern. Tot i que com escau a un aventurer amb esperit d'heroi, acaba per cedir a les prerrogatives de l'esperit i es fica en embolics que res tenen a veure amb la frívola recerca de tresors esquius.

Trueno és un heroi vocacional, un Quixot que es deleix per enfrontar el mal; que cerca a dretcient els molins i que els envesteix. Corto en canvi els esquiva tant com pot i lamenta que la insidiosa providència li

disposi entrebancs. Són personatges matisats pels condicionants de l'època de les seves gestes: l'un, l'obscurantisme medieval; l'altre, l'albada del segle XX.

Però no únicament són les qüestions temporals les que defineixen les construccions d'aquestes masculinitats. El Trueno es cova en ple règim dictatorial franquista i en conseqüència, ha d'obeir més enllà dels dictats de l'èpica cavalleresca, la rígida moral de l'ideari falangista o nacional-catòlic. Víctor Mora es veu obligat a invertir el seu personatge d'una deontologia que no deixi fissures ni admeti dubtes en aquest aspecte. Per tant, a banda del cavaller "desfacedor de entuertos" ardit, atrevit i audaç, ens trobem un home que defensa la *ortodòxia* dels valors del moment. Un home de rostre viril que es correspon al d'un amant fidel, noble i asèpticament platònic.

Corto Maltés, al seu torn, és concebut en una etapa socialment convulsa, agitada però estimulante. Si hi afegim que Hugo Pratt és ell mateix un cosmòpita, arribarem a la conclusió que els seus personatges no es veuen condicionats per la pròpia circumstància. En conseqüència, Pratt perfila un aventurer molt menys estereotipat i fins s'atreveix a dotar-lo d'atributs molt més femenins. Es tracta d'un romàntic a qui la nostàlgia acompanya invariablement. Els seus trets corporals són més tènues que els que exhibia un musculat i atlètic Trueno, i els facials, decididament més suaus que el rostre tallat a escarpa del brau capità. D'aquesta manera vàrem afirmar amb matissos, que enguany, Corto podria encaixar en l'arquetipus desenvolupat per la nostra contemporaneïtat i que denominem *metrosexual*. Hi contribueix decididament una cuidada estètica de navegant, realçada per un elegant abrigo que res té a veure amb la ferragosa malla i la incòmoda capa del Trueno.

Pratt té les mans més lliures per refer al seu gust l'arquetipus aventurer i no li cal cercar una Dulcinea per al maltès. Els cànons amatoris medievals no estan fets per a Corto, que com a bon mariner prefereix cercar l'amor a cada port. És evidentment un heroi més modern, més actual, però sense esdevenir el fetitxe que desperta passions incontenibles. Ans al contrari, malgrat el seu atractiu físic, sovint rellisca en les seves trobades amb el gènere oposat; aspecte aquest, que l'humanitza de manera definitiva.

### **L'egòlatra**

Perseguir un ideal no sembla d'entrada una qüestió negativa. Ara bé, quan aquest ideal no és altra cosa que un miratge, quan qui el cerca és un egòlatra i quan el camí a recórrer és una cova de llops, la fita es converteix en un absurd. Això és el que li passa a Jerome, el protagonista de *la carrera de la rata* de Gérard Lauzier.

La de Jerome es correspon a una tipologia de masculinitat que ha pres més rellevància a partir de l'etapa utopista que arrenca amb la revolució social dels setanta i que es barreja amb la cultura de l'èxit dels anys del yuppisme.

Jerome és un producte d'ambdues influències. Executiu pagat d'ell mateix, tip d'una vida còmoda però grisa, intenta donar un tomb a la seva existència per recuperar l'estímul vital i acaba per desgraciar-ho tot. Té ínfules artístiques i decideix posar-se a escriure sense aconseguir que les muses li facin cas. Així que opta per buscar-ne una de carn i óssos, que lluny d'il·luminar-lo, l'utilitza i el manipula pels seus propis interessos. Immers en un marasme de dubtes i insatisfaccions, l'egòlatra culpa els demés de tot el que li succeeix. Jerome culpa els companys i els superiors de la insípida vida professional, a la dona de la monotonia sexual, i a la família de coartar

el seu talent creatiu; en canvi ell és mostra incapaç de la més mínima autocrítica.

No obstant Lauzier no es limita a circumscriure l'egoïsme a la masculinitat del protagonista. Hem puntualitzat anteriorment que ell fa un retrat molt esmolat d'una etapa de lluita social en la que tots els seus personatges tenen quelcom d'individualistes. Per això els intel·lectuals marxistes, els estudiants revolucionaris, els vividors bohemis, els promiscus, i sobretot els burgesos farisaics, responen en major o menor grau a aquesta categoria arquetípica dels seus dies.

### **El misogin**

Hi ha un tipus de masculinitat que obvia decididament l'existència del gènere femení, o tanmateix, l'odia directament. El cas més evident que hem trobat és el de Goliath, l'inseparable company del Trueno, però també encaixa en aquest perfil una figura tan allunyada de l'anterior com l'implacable assassí Rasputín, que sol fer costat a Corto Maltés.

Una característica comuna en aquesta tipologia és la lletjor física. Goliath és borni, gros i porta barba de boc. Rasputín té un aspecte entre indefinit i deforme. Un nas allargat i punxegut com l'apèndix d'un peix espasa, acompanyat en tot el seu recorregut per una barba punyent, agressiva i ofensiva.

Tots dos menyspreen les dones, però aquí acaben les semblances entre ambdós. Goliath és un home valent, d'una còrpora immensa i les senyores veuen en ell la figura del marit protector; en termes de clixés, correspondria al mascle proveïdor material de la unitat familiar. Ell, en canvi, no està per orgues. És un panxacontent que només es preocupa de donar satisfacció al seu estómac. No té res en contra de les dones, tan sols

l'entrebanquen; el volen convertir al sedentarisme per mitjà del matrimoni. Tanmateix es tracta d'una misogínia lleugera i divertida que es confon amb l'individualisme masclista.

La seva actitud personal és de clar rebuig vers l'aparellament, que s'accentua pels designis del gènere cavalleresc: com a lloctinent, el seu lloc està pels camins de Déu al costat del capità; en una forma de nomadisme que fa impossible l'arrelament. En canvi, el seu personatge es veu menys condicionat per la censura: el masclisme i tanmateix la misogínia, formen part viva de l'antropologia cultural de l'Espanya rànica.

A Rasputín també l'entrebanquen les dones, però sovint en el seu cas, perquè lluiten pels mateixos interessos. Són aventureres també disposades a qualsevol cosa per sobreviure. Rasputín no és un bonifaci com Goliath sinó un salvatge sense civilitzar i un criminal sense escrúpols. El seu odi és més visceral; menys masclisme i més animadversió. Si alguna dona cometés l'error d'encapritxar-se d'ell, probablement l'eliminaria. Aquest és el missatge que transmet invariablement a Corto Maltés: les dones són una complicació, un obstacle per als seus objectius, per tant, o bé s'ignoren o es deixen pel camí, i si es fan pesades, se suprimeixen directament.

### **El cràpula**

Aquest no és un clixé gaire recurrent en els còmics analitzats, però resulta interessant fer-ne esment. En tot cas en trobem exemples en l'univers de Lauzier: Christian, l'amic de Jerome, s'ajusta plenament al que associem de manera genèrica a l'estereotip. A Christian també el podríem haver encaixat en el perfil del *barrut* o del *latin lover*, però la categorització com a cràpula ens sembla la més indicada.

Es tracta d'un vividor sense contemplacions, que igual es vanagloria com qui no vol la cosa de les seves conquestes sexuals, com es lamenta davant els qui porten una vida més convencional, de la seva actitud tarambana, del seu mal cap, de la seva incapacitat per a portar una existència *normal* com ells. Per acabar afirmant hipòcritament, que el seu desig hauria estat casar-se, tenir fills, fer-se vell de manera plàcida. Es queixa de no tenir una feina estable, ni un duro a la butxaca, però és assidu a totes les reunions socials d'alta volada de les quals invariablement surt acompanyat.

Quan li convé, com és el cas, cerca la commiseració dels amics *convencionals*. Quan aquests el conviden a sopar, els ho regracia lloant la calor de l'ambient familiar. Entretenen els nens com el millor dels oncles i es mostren irresistiblement divertits i sarcàstics mentre buiden les ampolles de whisky, es fumen els millors havans i alaben les virtuts culinàries de la mestressa de casa mentre intenten seduir-la sense cap mena de mirament ni escrúpol.

### **El poderós ostentós i la poderosa sibil·lina**

Tal vegada es tracti de categories menys corrents, però no per això menys reals. La popularització de la cultura de l'èxit com a filosofia de vida i la consolidació d'una creixent classe burgesa adinerada, han donat més rellevància a aquesta forma de tipificació que no es limita a les masculinitats, sinó que sol funcionar en binomi. Com a exemple clàssic, el del diví emperador August, l'home més puixant de la seva era, que exercia la força, mentre Llúvia la seva esposa, movia maquinalment els fils de l'imperi.

Sense necessitat de remuntar-nos a èpoques tan pretèrites, a l'etapa medieval el poder es relacionava a la aristocràcia de reis, prínceps,



ducs o cabdills en general. Aquests són habitualment els enemics del Capitán Trueno; els *dolents* en una paraula, en tant que s'associa domini a l'absència d'escrúpols i de valors ètics. Valgui dir però, que en cap dels còmics analitzats l'arquetipus del poderós es limita únicament a les masculinitats. A diferència dels homes als quals se'ls associa al poder econòmic i de la força, a les dones se les identifica a la capacitat de control per mitjà l'art de la perspiciàcia i la subtileza, o per la utilització interessada i conscient de l'encant i l'atractiu sexual.

Aquesta dualitat en l'execució del poder, és un aspecte que queda molt ben reflectit en el format narratiu de Lauzier. Els homes poderosos responen al perfil clàssic d' executiu o empresari d'edat avançada, que fa ostentació de vida regalada i de luxes superflus i que es fa acompanyar de joves belleses; per viure ells mateixos en una perenne primavera. Entre aquestes dones trobem la sagaç Natacha. Ella no és encara una dona amb poder, però malda per ser-ho. Té tots els atributs necessaris per aconseguir-ho. Lauzier ens la retrata atractiva, intel·ligent, manipuladora i sexualment desinhibida. Natacha té la manca d'escrúpols a la que ens referíem abans. Una manca de valors gairebé imprescindible en qui avantposa la rellevància social i econòmica i que no dubta en manipular a un desconcertat Jerome per aconseguir pescar un peix més gros.

A Corto Maltés el poder també es cosa d'ambdós gèneres, essent la figura de la mulata Boca Dorada la que s'apropa més al arquetipus de dona preponderant. No obstant, Pratt prescindeix de la manca d'ètica i dels encants sexuals com a instrument del poder. Boca Dorada és un personatge amb qualitats molt oposades a les de les *gatetes* de Lauzier i la seva força rau en la perspiciàcia combinada amb un ambigu domini de la màgia negra.

### **La idealista combativa**

El personatge de Boca Dorada és també el d'una dona idealista, en tant que defensora activa de l'autodeterminació del seu poble. Tanmateix el mateix Hugo Pratt evoca personatges més emmotllables als clixés dels somiatruïtes. Influit pel seu bagatge viatger, per les lectures dels clàssics d'aventures i per la vida de moltes personalitats històriques, retrata sovint i en diferents tonalitats la figura de l'idealista. Les aventures del maltès succeeixen en els primers anys del segle XX, i l'autor aprofita l'ambient convuls d'aquells anys, amb un panorama geoestratègic que es reestructura permanentment, per dibuixar utopistes molt creïbles.

Els idealistes o inconformistes quimèrics de Pratt són tant masculins i femenins. Sense obviar algun personatge com el del guerrer Beni-Amer Cush, embolicat en la lluita anticolonialista, resulten més interessants les figures femenines de Banshee O'Danann lligada a la independència irlandesa, la d'una fanàtica religiosa Soledad Lokäarth, o molt especialment la figura de la revolucionària Shangai Lil, que desitja una Àsia pels asiàtics. Vinculada a la secta de *las linternas rojas*, és una jove disposada a qualsevol acció amb tal d'assolir els objectius: la seva voluntat, la seva pròpia dignitat, se subordinen a la integritat dels seus propòsits filantròpics.

### **La ingènua o la “tonta del bote”**

Aquesta és una figura que podríem qualificar de transversal en tant que amb els matissos corresponents, apareix en els àlbums dels tres autors. Una característica resulta comú a aquestes dones: la manca d'atractiu físic i sexual. Aquesta circumstància és utilitzada gairebé en el mateix sentit pels diversos autors: elles s'enamoren perdudament d'algun home —que a voltes

coincideix amb l'heroi— sense cap possibilitat d'ésser correspostes. Tanmateix hi ha encara una altra característica que defineix molt bé l'estereotip en la seva essència: la incapacitat per fer front a la realitat, per reconèixer les seves pròpies mancances i dèficits. Semblen viure en un univers fet gairebé a mida, en el qual no hi té cabuda la realitat perquè es mostra injustament cruel amb la seva persona; fins al punt de aparentar alienació mental: per aquest motiu, l'annex gens gratuït de "tonta del bote".

La figura més associable a aquest paradigma és el personatge de Liliane, que Lauzier ofereix a Jerome com a única entusiasta de la seva gris personalitat, i que creu haver descobert en ell l'amant ideal. Liliane viu de lluny els aires de renovació de la dècada dels setanta i en vol formar part. Li sembla fantàstic que la seva mare tingui un amant trenta anys menor que ella i que a més la pegui. Troba d'allò més natural que Jerome ho pengi tot per escriure i malgrat els desdenys ofensius que pateix de part de Jerome, no para de donar-li cova, d'adular-lo i de perseguir-lo arreu.

És un persona sense dignitat, com tampoc la té l'actriu de teatre ambulat, Marianne, que sembla viure permanentment damunt d'un escenari on els fets són pura ficció. S'enamora vanament de Corto i en la seva candidesa és capaç de preguntar a un salvatge misogin com Rasputín, si mai s'ha enamorat o si té fills.

Per últim, també les matrones que s'encapritxen d'un altre misogin com és Goliath, mostren una innocència clamorosa com a reacció davant les estratagemes puerils del barbut per treure-se-les del damunt.

### **La femme fatale**

Natacha, podria haver estat inclosa dins aquesta tipificació pel seu posat hieràtic, fred i distant. Però sens dubte li manca l'altivesa, el posat

enigmàtic i la dignitat, gairebé cinisme davant l'adversitat, que mostren algunes de les fèmines que construeix Hugo Pratt. El paradigma d'aquest estereotip és la duquessa Marina Semenova, però no és l'única. També hi podem incloure a Veneciana Stevenson o a la senyoreta Ambigüedad de Poincy que apareix en l'àlbum *Bajo el signo de capricornio*. Implacables, ambiciosos, despietades, i a la vegada capaces d'un romanticisme gòtic. Les hem d'imaginar com Greta Garbo o Marlene Dietrich, amb una cigarreta fumejant entre els dits, recolzades amb indolència, mirant de reüll amb les parpelles mig adormides. D'una bellesa més intuïda que aparent, sempre semblen amagar quelcom fins i tot dels propis atributs físics. En elles sempre és d'esperar més del que es percep. Amb un toc enigmàtic; amb la sang freda necessària per congelar els seus sentiments si l'estimació pot perjudicar els seus interessos. I per últim, amb la capacitat innata per a una retirada digna; una desaparició arrogant adequada al seu tarannà frívol i distant. Sempre amb la frase adequada fins i tot davant la mort: mentre agonitza en els braços de Corto, Marina Semenova s'acomiada demanant-li una cigarreta; també ferida de mort, la senyoreta Ambigüedad l'interroga sobre si és cert que és tan lletja com li acaba d'etzibar el seu botxí.

### **Dulcinea (de Thule)**

Hem fet un apartat especial per a Sigrid de Thule, la inseparable companya del Capitán Trueno. No significa pas que no s'ajusti a cap de les tipificacions femenines, però certament té unes característiques que la fan prou especial.

Si l'haguéssim tingut per heroïna o aventurera l'hauríem hagut d'encabir directament al costat del seu estimat i el mateix Corto Maltès. No obstant no vàrem considerar que això li correspongués. Com tampoc

pensem que pugui ser qualificada de companya d'heroi en els termes que Gasca i Govern definien el personatge de Dale Arden. Una altra possibilitat era veure-la amb els ulls de la dama que tot cavaller de fortuna mereix tenir: la seva musa inspiradora. Per això, perquè aglutina aspectes de diferents estereotips femenins, hem decidit atorgar-li un espai particular.

Sigrid fou el gran mal de cap de Víctor Mora amb la censura de la seva època. Ell semblava voler crear un personatge real, de carn i óssos i es negava a limitar-la al paper de bleada assolellada que fa més nosa que servei. Sigrid havia de ser una dona d'una peça. Agosarada sense arribar a aventurera. Valenta i combativa però conservant immutables les delicades maneres del gènere femení. De bellesa remarcable però serena. Musa inspiradora, però decidida a fer costat en múltiples viatges i refregues al seu volgut capità. Tota una senyora del nostre temps transportada a les inclemències de l'edat mitja; una Dulcinea incapaç d'ajustar-se als rígids motlles de la censura franquista. Una feminitat gairebé inclassificable.

## 7.0 BIBLIOGRAFIA

- Barbieri, Daniele. *Los lenguajes del cómic*. Colección instrumentos. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica SA, 1993.
- Butler, Judith. *Gender Trouble*. London, Routledge, 1990.
- Eco Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Editorial Lumen-Tusquets editores, 1968.
- Fecé Gómez Josep Lluís. *El circuit de la cultura*. Barcelona, Universitat Oberta de Catalunya, 2003.
- Fratttini, Eric i Palmer, Óscar. *Guía básica del cómic*. Madrid, Nuer ediciones, 1999.
- Gaumer, Patrick i Moliterni, Claude. *Diccionario del cómic ilustrado*. Barcelona, Larousse Planeta SA, 1996.
- Glover, David i Kaplan, Cora. *Gèneres i identitats sexuals*. Vic, Eumo Editorial, 2002.
- Gubern, Roman i Gasca, Luis. *El discurso del cómic*. Colección signo e imagen. Madrid, Ediciones Cátedra, 2001.
- Hall, Stuart. *Representation. Cultural representations and signifying practices*. London, Open University, 1997.
- Hobsbawn, Eric. *Historia del siglo XX*. Barcelona, Editorial Crítica, 1995.
- Izawa, Eri. *Gender and gender relations in manga and anime*. (En línia) URL: <http://www.mit.edu/people/rei/manga-gender.html/> , 1997.
- Izquierdo, M<sup>a</sup> Jesús. *Sin vuelta de hoja: sexismo, placer y trabajo*. Serie La biblioteca del ciudadano. Barcelona, Editorial Bellaterra, 2001.

- Lauzier, Gérard. *Cosas de la vida (Tranches de vie)*. Vol. 1, 2, 3 i 4. París, Dargaud editeur, 1978 - Barcelona, Grijalbo, 1985.
- Lauzier, Gérard. *La carrera de la rata (Course du rat)*. París, Dargaud editeur, 1978 - Barcelona, Grijalbo, 1985.
- Martín, Antonio. *Apuntes para una historia de los tebeos*. Barcelona, Ediciones Glénat SL, 2000.
- Moliné, Alfons. *El gran libro de los manga*. Barcelona, Ediciones Glénat SL, 2002.
- Mora, Víctor. *El Capitán Trueno (obra completa, en reedició)*. Barcelona, Ediciones B, 1992.
- Pratt, Hugo. *Bajo el signo de capricornio*. Colección TOTEM biblioteca. Madrid, Editorial nueva frontera SA, 1981.
- Pratt, Hugo. *Corto Maltés en Siberia*. Barcelona, NORMA editorial, 2003.
- Pratt, Hugo. *La casa dorada de Samarcanda*. Barcelona, NORMA editorial, 2003.
- Robbins, Trina. *Gender differences in còmic*. (En línia) URL: <http://www.imageandnarrative.be/gender/trinarobbins.htm> , 2004
- Roig, Sebastià. *Les generacions del còmic*. Barcelona, Flor del vent edicions SA, 2000.
- Tannen, Deborah. *Género y discurso*. Barcelona, Paidós, 1996.
- Toutain, Josep i Coma, Javier. *Historia de los comics Vol. I, II, III, IV*. Barcelona, Toutain Editor, 1984.
- Varis. *Veinte años de cómic*. Aula de literatura. Barcelona, Vicencs Vives SA, 1993.
- Vidal-Folch, Ignacio i De España, Ramón. *El canon de los comics*. Barcelona, Ediciones Glénat SL, 1996.

- Yus, Francisco. *El discurso femenino en el cómic alternativo inglés*. Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1989.

Pàgines sobre el personatge de còmic Corto Maltés

- <http://dreamers.com/corto/cortovid.htm>
- <http://www.cortomaltés.com.ar/>
- <http://dreamers.com/corto/articulos.html>
- [http://www.iaa.upf.es/formats/formats2/pin\\_c.htm](http://www.iaa.upf.es/formats/formats2/pin_c.htm) (Pintor, Ivan)
- <http://membres.lycos.fr/shamael/index.htm>

Pàgines sobre el món del còmic en general

- <http://guiadelcomic.com/>
- <http://www.tebeosfera.com/Indice/autores.htm/>

Tot l'univers del "Capitán Trueno"

- <http://www.capitan—Trueno.com>