

El Mundo es Bosque, una reflexión sobre el mundo silvestre y el artificial: Julie Semoroz, Rotor studio y Enrique Radigales

¿Hace cuánto no sientes el murmullo de la naturaleza? ¿Cuándo esta experiencia dejó de ser cotidiana? ¿Qué implica sentir la naturaleza? Estas son algunas preguntas que nos sugiere la exposición *El Mundo es Bosque* comisariada por Blanca Pérez Ferrer, responsable de proyectos europeos, exposiciones y residencias artísticas en ETOPIA Centro de Arte y Tecnología y, junto a la crítica de arte, gestora cultural, además de curadora Pilar Cruz (en el caso de la obra *Sensowifi*). Una muestra que estará vigente desde el 28 de septiembre de 2023 al 31 de enero de 2024 en el hall de entrada y salas de exposiciones 2 y 3 de ETOPIA Centro de Arte y Tecnología de Zaragoza.

Esta propuesta expositiva nos da la bienvenida mediante una imagen de un bosque pixelado, un cartel que sugiere la energía del bosque -a través del haz de luz que atraviesa este paisaje-. En Japón, un país en el que se le presta gran atención a los sentidos, esta percepción se conoce como *komorebi*: la luz solar filtrada entre las hojas de los árboles y el resultado de juegos de luces y sombras que se produce. Sin embargo, no se queda en algo únicamente visual, ya que se trata de uno de los conceptos para referirse al *hanakotoba* o lo que podríamos traducir como el *lenguaje de las flores*. Y, es que esta muestra tiene mucho de eso, de comunicar a través de una experiencia sensorial el valor de la naturaleza.

El Mundo es Bosque propone una reflexión sobre la relación de

los conceptos bosque y ciudad, pero no concebidos como antagónicos, sino prestando atención a aquellos lugares en los que todavía encontramos vegetación como son: los bosques urbanos, de ribera, sotos y galachos rodean la ciudad de Zaragoza. Todos ellos, parte del mismo medio, puesto que todos conviven en un mismo ecosistema.

Así pues, siguiendo el recorrido de la luz, de arriba abajo, en la tercera planta encontramos la instalación de la artista Julie Semoroz (Ginebra, 1984), quien trabaja sobre lo invisible e investiga la información, la comunicación no verbal y la frecuencia del sonido. En esta muestra, la autora suiza propone un espacio sonoro utópico en el que se nos plantea la posibilidad de fusionarnos con nuestro entorno a través de la tecnología, lo que nos permite tomar plena conciencia de la naturaleza (interna y externa).

En la segunda planta, encontramos a Ángeles Angulo (Murcia, 1972) y Román Torres (Asturias, 1978), AKA Rotor studio con una instalación audiovisual que nos ofrece un entorno de otro planeta. Partiendo de información existente (bosques reales) tratan de recrear nuestro medio en otros lugares, acción de gran complejidad porque únicamente la Tierra posee las condiciones idóneas para el desarrollo de la biología que conocemos. Una obra que pone el foco de atención en la ecología y el respeto que debemos tener por la naturaleza, para evitar tener que crear un símil de ésta en el futuro.

Por último, el artista Enrique Radigales (Zaragoza, 1970) nos traslada al nivel de la tierra, y es que para poder experimentar su instalación debemos bajar físicamente unos centímetros para sentarnos, tumbarnos sobre la obra o descubrir los materiales que la integran: troncos, maderas, tierra, cables y sensores. *Sensowifi*, como bien explica la comisaria de este proyecto artístico Pilar Cruz, es una especie de instrumento musical que nos invita a sentir y escuchar el sonido de la naturaleza. Este banco-sensorial se activa al advertir nuestra presencia; las vibraciones que

emitimos recorren la pieza y ésta nos responde con un mensaje sonoro que recuerda al *clicking* -sonido de la rotura de las paredes celulares de la flora al moverse-, manera en que las plantas informan de su ubicación, de la misma manera que nosotros hemos manifestado la nuestra ante esta obra. Asimismo, estos ruidos recuerdan a los crujidos de cortezas, ramas, hojas, sonidos cada vez menos presentes en las ciudades debido a la ausencia de vegetación y, que además, la contaminación acústica de estos espacios silencia. Así pues, esta obra genera un agradable murmullo, un diálogo, que nos conecta con la realidad a través de la tecnología, lo artificial.

Por otro lado, el mensaje que emite la pieza necesita de *tiempo*, algo a lo que la sociedad cada vez está menos acostumbrada. En la era de la inmediatez y la impaciencia, la duración máxima de atención ante una imagen es de 5 segundos. Frente a esto, la obra de Radigales nos obliga a detenernos -más allá de esos segundos que indican los estudios en relación a las tecnologías de comunicación e información-, e invita y a agudizar nuestros sentidos y, no solamente el más común el de la vista, sino que hace partícipe al oído. El resultado son ruidos que nos conectan, nos alientan, que nos proponen experimentar esta especie de organismo que nos recuerda nuestra condición humana como seres de un mismo medio, aquel del que partimos y no debemos descuidar.

ETOPIA se plantea como el lugar idóneo para desarrollar estos proyectos, pero esperemos que la tecnología sea aquello con lo que podemos contar y no lo imprescindible para poder continuar.

Balkrishna Doshi. Arquitectura para todos

Desde principios de octubre, el Museo ICO de Madrid está acogiendo la primera retrospectiva dedicada en España a la obra completa de Balkrishna Doshi (Pune, India, 1927-Ahmedabad, India, 2023), primer arquitecto indio galardonado con el Premio Pritzker.

La muestra titulada “Balkrishna Doshi. Arquitectura para todos”, está comisariada por Khushnu Panthaki Hoof (nieta del arquitecto) y Jolanthe Kugler (Vitra Design Museum). Es un proyecto del Vitra Design Museum y la Wüstenrot Foundation en colaboración con la Vastushilpa Foundation, en donde se ha querido conseguir proyectar una visión completa de la obra del ya desaparecido Doshi, quien desde siempre supo que quería estudiar arquitectura. Para ello, se formó en Bombay y trabajó con Le Corbusier en París en los años 50, con quien colaboró en el diseño de la ciudad india de Chandigarh y en otros proyectos. Además, se dan a conocer sus experiencias con Louis Kahn, quien concibió el diseño para el Instituto de Gestión. Llegando más allá de estos primeros modelos, Doshi desarrolló un enfoque que oscila entre el industrialismo y el primitivismo, entre la arquitectura moderna y la forma tradicional.

Su práctica se basaba en ideas de sostenibilidad y apuntaba a arraigar la arquitectura en un contexto más amplio de la cultura y el ambiente, así como las creencias sociales, éticas y religiosas para la sociedad en un contexto, el indio, en rápido y constante cambio desde principios de la década de 1950.

Asimismo, el arquitecto y urbanista indio, ganó numerosos premios y reconocimientos, como el Premio Aga Khan de Arquitectura, la Medalla de Oro de la Academia de Arquitectura

de Francia, la Medalla de Oro del Royal Institute of British Architects y fue el primero de su país en ser galardonado en 2018 con el premio Pritzker. Es por ello que a lo largo de su carrera de más de 60 años, Doshi consiguió dejar un notable legado sobre la arquitectura moderna de su país, siendo uno de los pioneros en el subcontinente indio.

Por todo ello, la muestra sigue cuatro temas principales, comenzando con una mirada a los edificios educativos de Doshi, y consigue recoger numerosos proyectos realizados entre 1958 y 2014, abarcando un amplio espectro que va desde la planificación de ciudades y colonias residenciales enteras, universidades e instituciones culturales, edificios gubernamentales y administrativos, hasta casas privadas y espacios interiores. Entre las obras de Doshi se cuentan trabajos pioneros como el Indian Institute of Management (Instituto Indio de Administración), en Bangalore (1977, 1992), su propio estudio de arquitectura, Sangath (1980), y la famosa colonia residencial Aranya para personas con un bajo nivel de ingresos (1989).

Además, a lo largo del recorrido de la exposición se puede ver una extensa colección de croquis, maquetas, junto con fotografías, obras de arte que utilizó el arquitecto en vida para realizar sus proyectos desde 1947 hasta su fallecimiento en 2023, procedentes del archivo de Doshi y de su estudio de arquitectura, así como de material cinematográfico que proporciona una visión íntima de su proceso creativo, destacando reiteradamente su estrecha relación con otros influyentes arquitectos y visionarios como Le Corbusier, Louis I. Kahn o Christopher Alexander.

La muestra se acompaña de un catálogo co-editado por la Fundación ICO y La Fábrica, con licencia del Vitra Design Museum.

El inventario cuenta con 450 imágenes, recogiendo el conjunto del trabajo de este arquitecto, así como artículos escritos

por especialistas de la arquitectura como Kenneth Frampton, Kazi Ashraf, Martha Thorne o Juhani Pallasmaa, brindan información sobre la inspiración tras el trabajo de Doshi y los antecedentes de sus proyectos.

Por todo ello, podemos indicar que su labor no se limitaba a adoptar los principios de la arquitectura moderna, sino que integraba de manera magistral las tradiciones locales y las circunstancias culturales, materiales y naturales de cada lugar. En definitiva, la exposición habla sobre un arquitecto que ha dejado un legado perdurable, y deriva en un perfecto homenaje a su trayectoria.

El triunfo de lo invisible

Esta exposición de arte negroafricano tradicional se presenta con un discurso sobre el concepto de arte diferenciado con respecto al arte contemporáneo occidental. Dispuestas al diálogo, se exhiben 47 piezas para descubrir que el arte tradicional negroafricano se origina como soporte cognoscitivo de lo invisible. Al mismo tiempo, y a través de un propósito formal se puede apreciarla variedad y riqueza visual de estos objetos artísticos, que se muestra como la punta del iceberg de sus sociedades, desde significados dinámicos que no terminan en las manos del escultor, sino que se completan a través del rito en la conexión entre lo visible y lo invisible.

Esta exposición comisariada por Alfonso Revilla Carrasco en la Sala de Exposiciones Francisco de Goya de la UNED en Barbastro, se organiza entorno acinco bloques o grupos temáticos: *maternidad, adivinación, máscaras, paleomonedas y antepasados*. Un montaje coherente y eficaz; en donde la materialidad y las texturas de estas piezas destacan en un

entorno limpio y neutro. Con una distribución asimétrica en paredes y peanas blancas, el recorrido invita a contemplar lo esencial y a profundizar en aquellos aspectos desconocidos hasta ahora, debido a una mirada colonizada occidental originada en la época de las vanguardias.

Loving, instantáneas de amores perseguidos

Este verano las salas del neoclásico edificio del Musée Rath de Ginebra (Suiza) han acogido la exposición *Loving*, una muestra de fotografías de hombres amándose procedentes de la colección personal de Hugh Nini y Neal Treadwell, una pareja de coleccionistas neoyorquinos. Ambos se lanzaron hace más de veinte años a la búsqueda de fotografías de hombres en actitudes amorosas, en épocas en las que la homosexualidad era perseguida, criminalizada y patologizada. Así, las fotografías de su acervo cubren una amplia cronología desde 1850, hasta 1950. En 2020 publicaron un catálogo de la colección que fue, en sí mismo, un gran éxito de críticas y de ventas, siendo publicado en España por la editorial barcelonesa Doumo, con textos de los propios coleccionistas.

La historia de esta colección sobre el amor es también la historia amorosa y vital de sus propietarios. Por azar, durante su juventud, en una visita a un anticuario en Dallas, encontraron una fotografía fechada en 1920 en la que se apreciaba a dos hombres enlazados en un abrazo, en una actitud indiscutiblemente romántica. Hugh y Neal se sintieron rápidamente interpelados por esta imagen, reconociéndose en esa actitud y, a la vez, apreciando la valentía de las personas que posaron para la instantánea, tomada en las

afuera de una ciudad estadounidense, exponiendo sus vidas a cualquier ataque o agresión, en una época en la que el amor entre personas del mismo sexo no era comprendido ni tolerado. Actualmente, la colección Nini-Treadwell cuenta con más de 4000 imágenes procedentes de muy diferentes países. En sus imágenes adivinamos las vidas de hombres de distintas clases sociales, que adoptan poses similares a las de las parejas heterosexuales arquetípicas que componen nuestro imaginario colectivo global, pues hasta hace muy pocos años las muestras de amor no hetero no habían conquistado el espacio público. En la mayoría de los casos, los hombres aquí retratados dan prueba de su amor a través de pequeños gestos de afecto, de tímidas miradas, conteniendo sus sentimientos y disfrazando su deseo. La democratización de la fotografía les permitió, sin embargo, inmortalizar esos vínculos prohibidos, perpetuándolos y haciéndolos llegar hasta nuestros días, permitiendo que las generaciones más jóvenes nos reconozcamos en ellos, apreciando su arrojo y valorando los derechos ganados en las últimas décadas, ahora amenazados por el ascenso de las ideologías reaccionarias.

Para la puesta en escena de esa exposición se ha contado con el artista suizo Walter Pfeiffer, célebre por sus imágenes homoeróticas. Él se ha encargado de seleccionar algunas de las fotografías de la colección Nini-Treadwell para ampliarlas ocupando los muros de las salas. 400 clichés seleccionados por los coleccionistas distribuidos sobre mesas ocupan los espacios de exposición. En el sótano del museo la exposición se completa con dos piezas de vídeo en blanco y negro del artista de Lucerna Urs Lüthi, procedentes del Fonds Municipal d'Art Contemporain. Se titulan *Orgasm* y *Morir d'amore* y se proyectan simultáneamente.

Las imágenes fueron seleccionadas para la exposición por los coleccionistas pensando en que serían mostradas en las salas del Musée Rath. Constituyen todas ellas un poético conjunto de instantáneas en las que apreciamos a hombres, desde mediados

del siglo XIX, en actitudes desde el atrevido beso en los labios, hasta otras muestras de amor menos explícitas como el abrazo o las miradas tímidas cargadas de deseo. En ellas vemos a algunos hombres con atuendo militar, a marineros, a hombres vestidos elegantemente, a otros en actitud de tomar el sol, de disfrutar de la naturaleza, a algunos subidos sobre la misma moto, etc. Como he indicado, estamos acostumbrados a contemplar todo ese lenguaje gestual, esas actitudes, en el imaginario de las parejas heterosexuales. Con ello, estas fotografías parecen querer poner en ese mismo nivel discursivo el amor entre personas del mismo sexo.

Durante la visita de la exposición sentí que algún elemento faltaba para completar el discurso de reivindicación identitaria LGTBIQ+. La muestra busca ser amable, no existe realmente una voluntad activista. Su objetivo final parece ser, simplemente, el de equiparar las formas de amor heterosexual y homosexual, olvidando el largo camino de luchas históricas, de amenazas y de muerte que las personas no heterosexuales han transitado. Creo que estas bellas imágenes tendrían más fuerza discursiva si se mostrasen conjuntamente con obras de artistas que lucharon por visibilizar los caminos tan difíciles recorridos por el colectivo. Al respecto no faltan obras de los años 70 y, especialmente, tras la irrupción de la epidemia del VIH en los 80, que revindicaron el abandono por parte de las autoridades de una población fragilizada y perseguida. Lo mismo podríamos señalar en los últimos años con los artistas que han denunciado a través de sus obras el ascenso de los discursos homófobos y tránsfobos. Ninguna de estas luchas tienen cabida en las salas del elegante museo Rath, situado en la adinerada ciudad de Ginebra. Sería la ocasión perfecta para que la ciudad comenzase a cuestionarse y a interrogarse sobre estas otras realidades, incluso hoy en día invisibilizadas entre tanta riqueza y lujo.

La recepción de la narrativa gráfica. Elementos culturales, estéticos y educativos

1. Introducción

El cómic es un medio ampliamente difundido y consumido por niños y niñas, jóvenes y adultos en todo el mundo. Sin embargo, siguen pesando sobre él algunas consideraciones que actúan en detrimento de su estudio académico o apreciación intelectual (Abellán, 2016). A lo largo de este ensayo, nos retrotraemos en la historia del medio y de la cultura visual en general para repasar los factores y elementos que han propiciado los prejuicios hacia el cómic como medio artístico y como producto cultural de consumo. Siguiendo los trabajos de investigación realizado al respecto, se observan dos problemas fundamentales: la definición de la naturaleza del cómic como “impura”, en su comparación con la pintura y la literatura; y la asimilación del medio al público infantil, que ha llevado a calificarlo como una producción cultural simple y de escaso contenido intelectual o artístico. La deconstrucción de ambas ideas, ha llevado a señalar y valorar las particularidades y valores propios del cómic, así como a comprender mejor su naturaleza y sus virtudes como producto cultural y, especialmente, educativo. De esta manera, incidiremos en los beneficios que reporta la lectura de cómics tanto para adultos como para niños, así como su versatilidad como herramienta pedagógica [\[1\]](#).

2. La supuesta "impureza" de la narración gráfica: entre la imagen y la palabra

Para Thierry Groensteen, una de las principales desventajas simbólicas que ha sufrido el cómic está en su propia condición híbrida, a medio camino entre el dibujo y la literatura. Esto le ha supuesto el obstáculo de no ser considerado como una rama pura ni entre las letras, ni entre las artes; máxime teniendo en cuenta el predominio histórico de la ideología de la pureza en el campo de la estética, que ha llevado a una brecha entre la cultura erudita y la cultura popular. El autor señala que mostrar y nombrar, representar y describir o mirar y leer, son dicotomías que, de acuerdo con Foucault, constituyen la oposición más antigua en nuestra civilización alfabética (Groensteen, 2009: 7-8). Sin embargo, cabe recordar que en la antigua Grecia estos conceptos eran designados con una misma palabra, *γράφω*, que “podía ser entendido como rayadura o línea, incisión, dibujo o pintura [...] de hecho, la lengua griega no distingue entre dibujar, pintar o escribir” (Tomás, 2010: 100-101). Por tanto, la separación conceptual de ambos actos es una cuestión cultural e histórica y tiene relación con la propia filosofía griega, siempre insistente en el engaño que supone la imagen para nuestros sentidos y emociones, mientras que la palabra incita a la razón (Groensteen, 2009: 8). Dicha separación entre imagen-emociones y palabra-razón derivó en el desarrollo de nuestra cultura logocéntrica y estableció una jerarquía entre texto e imágenes que ha perdurado a lo largo de la historia en occidente^[2]. La iglesia católica se encargó de difundir durante siglos ideas similares, como puede comprobarse por la discusión sobre las imágenes y la imposibilidad de representar a Dios que existía en la Edad Media. Señalamos, a este respecto, las cartas que el Papa Gregorio Magno envía al obispo Sereno de Marsella en el siglo VI (Chazelle, 1990), donde declara tajantemente:

Las obras de arte tienen pleno derecho de existir, pues su fin no era ser adoradas por los

fieles, sino enseñar a los ignorantes. Lo que los doctos pueden leer con su inteligencia en los libros, lo ven los ignorantes en los cuadros. Lo que todos tienen que imitar y realizar, unos lo ven pintado en las paredes y otros lo leen escrito en los libros (Bango, 2000: 370).

Sin duda, la vinculación entre el texto escrito y los “doctos”, así como entre las imágenes y los “ignorantes”, parece incidir en una jerarquía intelectual para ambos medios, el textual y el visual. De hecho, existen otras declaraciones similares: “Tú veneras los colores superficiales; nosotros, que preferimos la escritura, penetraremos hasta el más escondido sentido” afirmaba Alucino de York en el siglo VIII. En la misma época, el Arzobispo de Maguncia, Rábano Mauro, insistía en que “La palabra vale más que la forma engañosa de la imagen; ella contribuye más a la belleza del alma que la armonía de los colores, que no muestra más que la sombra de las cosas” (Bango, 2000: 372).

2.1 El cómic rompe con la supremacía del texto sobre la imagen

Esta concepción se ha mantenido tradicionalmente a lo largo de la historia y ha terminado afectando también al estatus del cómic como medio de comunicación y medio artístico, viéndose reiteradamente comparado a la literatura (entendida como superior) y teniendo continuamente que hacerse valer frente a ésta. Así, Annie Renonciat señala que la incorporación de los bocadillos (en sustitución del texto bajo las imágenes) en las primeras décadas del cómic fue entendida como un “aprisionamiento” del contenido verbal dentro del sistema visual, lo que obligaba al texto a limitarse a pequeños diálogos y enunciados directos (Groensteen, 2009: 3-11). Thierry Groensteen observa que dicho “aprisionamiento” supone una revolución simbólica que, en el fondo, quiebra esa tradicionalmente aceptada supremacía del texto escrito sobre otras formas de expresión (2009: 7). De hecho, son muchos los

autores de cómic que, de alguna manera, rechazan la separación entre palabras y dibujos en su proceso creativo. Jack Kirby, comentó en una ocasión: “He estado escribiendo todo el tiempo y lo he estado haciendo en imágenes”. Del mismo modo, Osamu Tezuka declaró: “No lo considero imágenes... En realidad no estoy dibujando. Estoy escribiendo una historia con un único tipo de símbolos. Por su parte, Will Eisner comparó los gestos y símbolos gráficos con un vocabulario visual, sentimiento compartido por Scott McCloud, quien también describió las propiedades que rigen la secuenciación de las viñetas como su “gramática” (Cohn, 2013: 1).

Siguiendo esta línea, podemos advertir una lectura diferente en las palabras de Gregorio Magno. Para el Papa lo fundamental era poder comunicar “lo que todos tienen que imitar y realizar”, y el mensaje debía llegar indistintamente, leído o pintado. En este sentido, ambos medios se equiparan como válidos para el logro de dicha función comunicativa. El pontífice podría haber insistido en la iconoclastia y haber promovido una alfabetización de los fieles para su acceso a la doctrina religiosa, pero de su cita se desprende que la comunicación del mensaje a través de la representación visual no sólo es igualmente válida, sino más comprensible y directa. Esta eficacia comunicativa, no obstante, no está reñida con la sofisticación de su lenguaje y códigos, que también han de ser aprendidos y descifrados (atributos, iconografías, convenciones en la representación, etc., deben ser conocidas para comprender la escena representada). En este sentido Isidro Bango afirma que

Sí es cierto que los mensajes iconográficos para conseguir el éxito deben ser asimilados por los fieles, su cuidada programación debe ser realizada por una persona de sólida formación intelectual (el iconógrafo). Dicho esto, conviene advertir que, además de la lectura directa de una imagen, ésta puede tener más lecturas en función

de la formación cultural de la persona que la contempla (2000: 374).

La historia del arte nos ha enseñado, durante siglos, la complejidad y sofisticación de las representaciones visuales, en ocasiones difícilmente descifrables si no se conocen los códigos del medio. Basta con señalar la necesidad de estar familiarizado con las reglas de la perspectiva para apreciar en profundidad el valor de la pintura figurativa posterior al renacimiento o para poder comprender la transgresión que supuso el lenguaje cubista de principios del siglo XX. Además, muchas cuestiones de contenido se escapan sin una cultura previa sobre determinados temas. La pintura mitológica, por ejemplo, es difícilmente interpretable si se desconocen las hazañas de los dioses clásicos y los atributos que los hacen reconocibles. Basten estos ejemplos para ilustrar el error que supone creer que la lectura de imágenes es más “simple” que la de textos escritos, o requiere un esfuerzo menor.

2.2 El cómic utiliza un lenguaje propio

Al igual que los textos escritos, el cómic hace uso de todo tipo de códigos visuales que es necesario interpretar, tanto aquellos que preceden al medio (como la perspectiva) como otros que el cómic ha desarrollado a lo largo de su historia y le son reconocibles como propios (las líneas cinéticas, las viñetas, la puesta en página, los bocadillos, las didascalías, etc.). Muchos de los autores que, desde mediados del siglo XX, se han lanzado al estudio del cómic desde el ámbito académico han puesto sus esfuerzos en señalar las particularidades narrativas y “lingüísticas” del cómic, en muchas ocasiones con el objetivo de

demostrar, en la medida de lo posible que el cómic admite un análisis narratológico, que puede, por tanto, ser estudiado según unos parámetros científicos [...] lo justo será analizar las características de éste (Varillas, 2009: 24).

Ese esfuerzo por reconocer el cómic como un medio con el mismo estatus que la literatura ha llevado a definir las historietas como “textos”, cuya naturaleza verbo-íónica ha propiciado el uso de terminologías específicas para referirse al cómic, como la propuesta por Rubén Varillas de “textos *comicográficos*” (2009: 24). Más allá de este tipo de conceptos, lo relevante ha sido la proliferación de trabajos que han analizado los elementos comunicativos del cómic, aquellos que hacen de éste un medio único, que ha desarrollado una forma de expresión particular basada no sólo en la combinación de textos e imágenes, sino en el poder del arte secuencial, que comparte con el cine pero que pone en práctica mediante recursos bien distintos. Veamos algunos ejemplos.

Un elemento muy característico del cómic son las viñetas, y, entre ellas, el pequeño espacio que las separa y que comúnmente se denominan “calles”. Se trata de un área fundamental que contribuye a la “magia” del arte secuencial del cómic. La calle funciona como divisor espacio-temporal y, a la vez, como conector entre las viñetas. En la calle pasa el tiempo, se completa una acción y se construye el ritmo de la narración. Es lo que Scott McCloud denomina “clausura”, fenómeno por el cual nuestros sentidos tienden a percibir un conjunto separado de partes como un todo (McCloud, 2005: 60-93). Nuestra experiencia del mundo hace que nuestro cerebro recomponga la parte que no vemos, y esto ha funcionado siempre en el dibujo, la pintura, la fotografía, el cine y en nuestra percepción en la vida real. Pero el cómic explota este fenómeno en todas sus posibilidades, permitiendo que entre una viñeta y la siguiente el lector entienda que suceden cosas aunque no las vea y eso, para McCloud, es el elemento principal de la gramática de los cómics, llegando incluso a afirmar que “el cómic es la clausura” (2005:67). El autor establece distintas categorías de clausura, en función del salto (temporal, espacial, narrativo) que se produce en la transición de una viñeta y la siguiente: transiciones momento a momento, acción a acción, tema a tema, escena a escena,

aspecto a aspecto y “non-séquitur” –cuando no existe una relación lógica entre las viñetas– (2005, 70-72). Incluso en el último de los casos, el cerebro del lector inevitablemente busca la relación aparentemente inexistente entre las viñetas, la diferencia es que se requiere un esfuerzo interpretativo mayor que, por ejemplo en una transición momento a momento. La habilidad del dibujante para sacar partido a las clausuras es, por tanto, uno de los elementos a analizar para valorar la sofisticación, estilo y complejidad narrativa de una historieta. El éxito de esta gramática se sitúa, sin embargo, en cada una de las unidades narrativas, las viñetas, que deben ser diseñadas de tal forma que el lector “pueda completar los acontecimientos interpuestos por medio de la propia experiencia” (Eisner, 2002: 40). Cada viñeta debe tener en cuenta no solo el dibujo y la composición (el nivel de realismo o caricatura, la elección del punto de vista, etc.) sino además, la coherencia narrativa. Para ello han de tenerse en cuenta las distintas funciones que cumple una viñeta. De acuerdo con Will Eisner, las viñetas cumplen la función principal de contener las acciones y los objetos, funcionan como medios de control temporal y espacial; pero también tienen un enorme poder comunicativo y emocional, para lo cual expresan un lenguaje propio a través del marco:

Las viñetas de líneas rectas [...], muestran una acción que suele acontecer en el momento presente. [...] El recuadro ondulante o festoneado es el indicador más corriente del pasado. [...] La viñeta sin recuadro hace alusión a un espacio ilimitado. El marco de la viñeta [...] se puede emplear para transmitir algo referente al sonido o al clima emotivo en el que transcurre la acción (Eisner, 2002: 46-48).

Las mismas posibilidades expresivas se le atribuyen a los globos o bocadillos, cuyo estilo de contorno altera igualmente el contenido del mensaje verbal que encierran. En esa línea,

se otorga un papel similar a la caligrafía, capaz de describir y sugerir el volumen y el color emocional de un diálogo o un sonido; de ahí las características onomatopeyas frecuentemente utilizadas para representar distintos ruidos o golpes. En cuanto al tiempo, las viñetas, como unidades visuales, tienen la capacidad de capturar un momento concreto. No obstante, la riqueza narrativa del dibujo permite que la viñeta pueda no sólo “congelar” un momento, sino también representar en sí misma distintos momentos. En una sola viñeta podemos ver acciones que transcurren en un mismo espacio, pero que no necesariamente han de ser simultáneas. En este caso, es fundamental la representación de la gestualidad y acciones de los personajes, así como la interacción con los diálogos y textos incluidos en la viñeta; que pueden indicar variaciones temporales dentro de la misma. Otro recurso es la repetición de un mismo personaje dentro de la viñeta, lo que también indica distintos momentos de la acción. Finalmente, con respecto al espacio, la elección del diseño de una viñeta es también crucial. El modo de representar el espacio ayuda no sólo a situar la acción, sino también a generar una cierta atmósfera o clima emocional para la misma y una manera de hacerlo es mediante la perspectiva y la forma de la viñeta. A este respecto Eisner señala que

al mirar la escena desde arriba, el espectador siente una cierta separación respecto a la acción: es observador más que participante. Ahora bien, cuando el observador contempla una escena desde abajo, experimenta un sentimiento de pequeñez que suscita una sensación de miedo. [...] una viñeta estrecha te hace sentirte encerrado, mientras que una viñeta amplia sugiere un espacio ancho en el que moverse o escapar. Son sentimientos ancestrales y profundamente arraigados que funcionan cuando se los estimula (Eisner, 2002: 91).

Por último, destacamos la puesta en página como otro de los elementos narrativos más significativos del cómic, puesto que, a diferencia de la clausura o de los aspectos compositivos (que son compartidos en buena medida por otros artes secuenciales como el cine), es algo propio y exclusivo del cómic. Al igual que en el interior de las viñetas, los aspectos compositivos son fundamentales en el diseño de una página de cómic, de hecho, Eisner llega a hablar de la página como “superviñeta”. En este sentido, si la viñeta funciona como contenedor de una o varias acciones y unidad de medida temporal, la página es una unidad de tiempo narrativo mayor. Por establecer un símil, la viñeta podría ser un plano cinematográfico, mientras que la página constituiría una escena o secuencia completa. Así, el salto de página adquiere un significado mucho más relevante que en el caso de una novela u otros textos literarios, pues funciona como un signo de puntuación más, como un fundido a negro en el caso del cine: “Conviene tener en cuenta que cuando el lector pasa la página se produce una pausa. Esto permite un cambio de tiempo, un salto de escenario, una oportunidad para controlar la atención del lector” (Eisner, 2002: 65). La distribución de las viñetas en la página es resultado, entonces, no solo de un diseño compositivo, que sugiera un placer estético y demuestre un estilo concreto; sino también del control del ritmo narrativo. Por ello, cada página tiene duraciones de lectura y ritmos diferentes, en función de las necesidades de la historia. Estos y otros recursos básicos y componentes narrativos propios del cómic han sido estudiados y puestos en valor en las últimas décadas por muchos autores tanto del ámbito de la lingüística como desde la historia del arte y los estudios culturales, contribuyendo a la comprensión de la historieta en todas sus vertientes y dotándola del valor y lugar que ostenta hoy dentro de la cultura popular. Así mismo, contamos ya con numerosos trabajos que han contribuido a que el cómic se haga un hueco en el ámbito académico. En España podemos citar los trabajos de Antonio Altarriba (2022), Roberto Bartual (2012) o Antonio Martín (2000), entre otros.

muchos ejemplos (ver Gracia, 2022).

3. La asociación del cómic al público infantil

3.1 La fascinación de los niños por el dibujo

Pero además de tener que lidiar con los prejuicios hacia su naturaleza híbrida icónico-verbal, el cómic ha convivido tradicionalmente con el “estigma” social de ser considerado un producto de consumo únicamente para niños y adolescentes. El predominio del dibujo sobre el texto, el carácter llamativo de los colores y la eficacia comunicativa de los gestos y las caricaturas hacen de las historietas un medio muy atractivo para los niños. Para algunos autores, la vinculación de la infancia con el dibujo es esencial. Steve Bowkett y Tony Hitchman señalan que el dibujo es una de las primeras formas de comunicación y representación del mundo para los niños, en muchas ocasiones desarrollado en paralelo a su aprendizaje del habla y siempre con anterioridad a sus habilidades de lectura y escritura. Para los autores, los primeros contactos de los niños con los libros de dibujos “elevan la experiencia y la comprensión narrativa del niño a nuevos niveles de complejidad”, lo que añadido a su contacto cada vez más frecuente con las imágenes audiovisuales hace que, antes de aprender a leer, ya estén “visualmente alfabetizados” (Bowkett y Hitchman, 2016: 9-10). En consecuencia, el cómic es un medio excelente para el acercamiento de los niños a las primeras narraciones complejas y a la lectura, y sin duda esto ha sido fundamental en la rápida asociación del medio al público infantil desde sus inicios. El poder del dibujo es un factor enormemente relevante en esta cuestión y muy especialmente en el caso de la caricatura. De acuerdo con Scott McCloud, cuanto más se aleja un dibujo de la representación realista, éste se vuelve más universal, porque “cuando más se caricaturiza una cara, a mayor número de gente representa”(McCloud, 2005: 31). McCloud, que expone en profundidad esta teoría, afirma que

cuando observamos un dibujo realista o una fotografía de una cara la vemos como la cara de otra persona, mientras que en la caricatura nos vemos a nosotros mismos; y encuentra ahí la principal causa de la fascinación infantil por los dibujos, la identificación y la empatía. No cabe duda de que la capacidad directa de identificación y empatía que posee la caricatura permite una conexión inmediata con este tipo de imágenes desde la infancia, pero, desde luego, no deja de ser igualmente eficaz en la comunicación para el público adulto.

3.2 La desvinculación del origen del cómic como producto infantil

De hecho, la caricatura tiene su origen en el trabajo de algunos pintores a partir del siglo XVI y se trataba, en un principio, de un “divertimento privado de los artistas y una herramienta de investigación para llegar a otros fines” (García, 2010: 44). Algunos de los autores más emblemáticos de caricaturas fueron los artistas William Hogarth (1697-1764) y Honoré Daumier (1808-1879), y sus caricaturas eran principalmente ilustraciones con una finalidad satírica y de crítica social, dirigidas, por tanto, a un público adulto. La mayoría de los autores reconocen el origen del cómic en la caricatura, con figuras clave como el suizo Rodolphe Töpffer (1789- 1846), cuyo trabajo sienta las bases de lo que serán las primeras tiras cómicas. Sus historias dibujadas en estampas, de acuerdo con Santiago García, buscaban “un público adulto [...] o como mínimo un público general, de todas las edades”; y lo mismo sucedía en el caso de las caricaturas del artista alemán Wilhem Busch, quien, en 1865 publicaba la historieta *Max y Moriz*, haciendo uso de un estilo sencillo y caricaturesco pero cargada de un humor negro y violencia que la hacían más propicia para el público adulto. Durante la segunda mitad del siglo XIX este tipo de caricaturas europeas fueron la influencia principal para el desarrollo de las primeras tiras cómicas, publicadas en la prensa estadounidense. El cómic fue, de hecho, una de las

herramientas utilizadas por los dos grandes periódicos de la prensa popular americana que luchaban por hacerse con el mercado a finales del siglo XIX y principios del XX, el *New York World* y el *New York Journal*, enfocados en un tipo de prensa sensacionalista. Para el suplemento dominical del *World*, Richard Felton Outcault dibujó la serie *El callejón de Hogan* (1895), que vio nacer al clásico personaje *Yellow Kid* (el chico amarillo); considerado mayoritariamente como la obra fundacional del cómic moderno. Hay que destacar que en estos momentos, el impacto de las primeras tiras y series cómicas a color, difundidas masivamente a la sociedad a través de la prensa, era incomparable:

hasta ese momento no se había visto nada parecido: la difusión de la imagen impresa y en color, en un mundo donde no existía la televisión ni el cine, y la fotografía todavía no estaba implantada de modo masivo, cambió la imaginación del público. [...] John Carlin indica que [...] “...en ese contexto, los enormes cómics, maravillosamente impresos en color, saltaban sobre los lectores del periódico de una forma verdaderamente revolucionaria” (García, 2010: 64).

Una revolución que implicaba a todo tipo de públicos y lectores. Si bien es cierto que los cómics publicados en suplementos dominicales se dirigían a toda la familia y tenían un especial atractivo para los niños, no hay que olvidar que los principales lectores de los periódicos eran los adultos y era a ellos a quienes se dirigían la mayoría de las tiras diarias, que se publicaban entre las secciones de noticias habituales:

Eran la compañía ideal mientras se desayunaba con copos de avena y café. Los personajes de los cómics eran ya parte de la familia, las tiras diarias, algo diferentes de las dominicales, eran

contundentes, rápidas y directas. Se trataba de aprovechar el tiempo mientras se transportaba a la gente en el metro; o tomaba el café de la mañana en el descanso del trabajo (Ossa, 2019: 33).

Santiago García insiste en esta desvinculación del origen del cómic y el público infantil, no para negar su evidente relación, sino para comprender verdaderamente el contexto social en el que nació el medio. Un ejemplo muy evidente citado por el autor es el hecho de que en España, pese a existir periódicos dedicados a lectores infantiles a finales del siglo XIX, estos no publicaban historietas (García, 2010: 50).

A partir de las tiras diarias surgieron las series familiares, dirigidas también a un público adulto que “abarcaba toda la sociedad, desde los profesores a los granjeros, desde los abogados a los camioneros” (García, 2010: 72). A finales de la década de 1920 aparecieron las primeras series de aventuras y en la década de 1930 se desarrollará el formato *comic book* o tebeo, historietas independientes en formato revista que se impondrán durante las décadas siguientes. Sin ánimo de hacer aquí un recorrido histórico, solo destacamos la variedad de géneros en los que el cómic se adentró en todo ese tiempo. Hermanado el formato *comic book* con los *pulp* de la literatura popular abordará no sólo historias cómicas, familiares y de aventuras, sino también policiacas, de superhéroes, de terror o del oeste. Todos estos géneros pueden ser disfrutados tanto por los niños y jóvenes, como por los adultos, y así era. Lo mismo sucede en la tradición oriental, donde, tal y como expone Gerardo Vilches, los inicios del manga se desarrollarán de forma paralela al cómic estadounidense. En Japón, durante los años previos a la Segunda Guerra Mundial ya existían mangas de diferentes estilos y géneros y también distinguidos por el tipo de público: para chicos, *shônen manga*; para chichas, *shôjo manga*; para niños, *yônen manga* y también los

dirigidos al público adulto, *seinen manga* (Vilches, 2014: 30). La importancia del público adulto es tal que, en el caso de Estados Unidos se ha vinculado en alguna ocasión el declive comercial del cómic de superhéroes en la década de 1940 con el hecho de que buena parte de sus lectores se encontrasen participando en la Segunda Guerra Mundial; y en 1950, los resultados de una encuesta afirmaban que el 54% de todos los *comic books* era leído por adultos de más de 20 años (Vilches, 2014: 107). Datos de este tipo ayudan a desdibujar esa imagen tradicionalmente establecida de que el cómic ha sido siempre un medio mayoritariamente infantil.

3.3 La conquista del lector adulto: Del *underground* a la novela gráfica

Pero si algo fue necesario para revolucionar de manera evidente los contenidos y formatos del cómic en relación con el público adulto fue el surgimiento de dibujantes y movimientos que comenzaron a trabajar al margen de la industria a partir de la década de 1960, en un contexto contracultural que propició el tratamiento sin tapujos y alejado de la censura de temas como la crítica social, la política, la violencia, la sangre, las drogas o el sexo. Este tipo de publicaciones marginales, autoeditadas y publicadas sin el sello de la Comics Code Authority, se agrupan convencionalmente bajo el concepto de comix o *comic underground*, y suponían “el vehículo perfecto para el contenido adulto que estaba vetado en el cómic industrial” (Vilches, 2014: 110). A ello se sumó la conciencia autoral de muchos de estos creadores (entre los más representativos se encuentran Robert Crumb, Gilber Shelton o Justin Green) que conservaban los derechos de sus historietas y cobraban por ellos, lo cual favoreció la adopción de la teoría de autor que tan determinante había sido para otros medios como el cine, en el ámbito del comix. “No es que los autores *underground* se plantearan estar haciendo arte, pero sí se sentían como autores más que como engranajes de una industria” (Vilches,

2014: 110). En consecuencia, los dibujantes asumían, en la mayoría de los casos, todo el proceso creativo de la historieta y fueron desarrollando estilos propios y reconocibles que hacían visible esa conciencia autoral. Dentro de los nuevos temas y géneros surgidos en el seno del cómic *underground*, destaca la proliferación de las autobiografías que, en palabras de Santiago García, fueron el “cimiento fundamental para la construcción de la novela gráfica contemporánea” (García, 2010: 154). Una de las primeras obras influyentes en este sentido fue *Bikny Brown Meets the Holy Virgin Mary*, obra de Justin Green publicada en 1972, que marcó e inspiró a Art Spiegelman para la creación de *Maus*, una obra sin la cual “no existiría la novela gráfica tal y como hoy la conocemos” (García, 2010: 56). En el contexto japonés, fue también relevante el papel de autores concretos tras la Segunda Guerra Mundial, como Osamu Tezuka, inspiración para otros jóvenes artistas como Shôtarô Ishinomori. Pese a que muchos de ellos constituyeron la vanguardia del cómic infantil y juvenil, inspiraron la creación en paralelo de la corriente de los *gekiga*, impulsados por Yoshiro Tatsumi. Se trataba de historias para un público más adulto, liberadas de los tabúes siempre presentes en las publicaciones infantiles de las grandes editoriales y con acabado y factura mucho más cuidados. Su alejamiento de los tabúes del manga infantil y su distribución limitada a través de editoriales más pequeñas sitúa a estas producciones como antecedentes del *underground* estadounidense (Vilches, 2014: 87-89).

La importancia de la proliferación de historietas exclusivas para público adulto y especialmente la conciencia autoral entre los creadores de cómics de finales de los sesenta y principios de los setenta (Bretécher, Mandryka, Gotlib, Druillet, Moebius...) radica en que “por primera vez [...] había historietistas que producían obras con un planteamiento culto que esperaban explícitamente que fueran reconocidas como arte” (Beaty, 2007: 162). Este hecho es fundamental porque, igualmente, el público comenzará a apreciar las obras cada vez

más por su carácter artístico e intelectual y no únicamente como entretenimiento. La llegada de la novela gráfica, a partir de la obra fundacional *Contrato con Dios* (Wil Eisner, 1978) y el reconocimiento en 1992 con el premio Pulitzer a Spiegelman por *Maus*, también impulsaría la creación de historias serias, de un carácter artístico y literario que podían ser valoradas por el lector adulto y que “se integran definitivamente en la alta cultura” (García, 2010: 202). Pero no sólo las autobiografías serían las portadoras de este estatus más intelectual del cómic. Algunas historietas de superhéroes adoptaron también un tono distinto, como es el caso de *Watchmen* (Alan Moore y Dave Gibbons, 1986-1987) con una mirada realista, un trasfondo ideológico marcado, profundidad en el desarrollo psicológico de los personajes y juegos entre imagen y texto que densifica la lectura. Para Santiago García, *Watchmen*, *Maus* y *Batman. El regreso del caballero oscuro* (Frank Miller, 1986) provocaron “una fiebre por la novela gráfica y el cómic adulto a finales de los ochenta y principios de los noventa en las grandes editoriales de cómic” (García, 2010: 203) que se prolonga hasta nuestros días.

4. Las implicaciones de la recepción

Una vez que hemos subrayado el valor del cómic como medio narrativo y artístico con entidad y lenguaje propios y hemos señalado el interés que históricamente ha despertado a todo tipo de públicos (más allá del infantil), veamos ahora qué beneficios concretos puede aportar el medio a sus lectores. Al igual que otras formas expresivas como pueden ser la literatura o el cine, el cómic proporciona diferentes tipos de placeres a su público, los cuales podemos agrupar de modo amplio en cuatro categorías: entretenimiento, apreciación artística, estimulación intelectual y desarrollo personal. No cabe duda de que una de las primeras razones por las que se leen cómics, es la búsqueda del entretenimiento. Las obras

narrativas de ficción siempre han cumplido ese papel, ocupando tiempo de ocio de los lectores. En segundo lugar no hay que olvidar que el cómic estimula el placer de la apreciación artística y lo hace en dos vertientes distintas: por un lado, en función de su capacidad de análisis, los lectores pueden disfrutar de la habilidad narrativa demostrada tanto en el guion como en su desarrollo (construcción de los personajes, acontecimientos, etc.); por otro, el estilo y calidad del dibujo, las composiciones o el color, ofrecen la posibilidad de recrearse en la calidad artística de la obra. Del mismo modo, el público es capaz de detectar las diferencias de estilos gráficos entre diferentes dibujantes, lo cual es uno de los principales motivos a la hora de elegir qué cómic leer. Además de atender a los géneros y el tipo de historias, muchos lectores van formando su propio gusto artístico y preferencias por un tipo de dibujo u otro, lo que les proporciona, con el tiempo, el placer de cultivar un criterio propio al respecto, decantarse por unos autores frente a otros etc. Por otro lado, el cómic es un medio que estimula el intelecto. Del mismo modo que otros medios narrativos, el tipo de contenido, las historias que se representan, los géneros que se abordan, etc., son fuente de conocimiento para los lectores. Y eso es así con independencia de si se trata de relatos de ficción o basados en hechos históricos, biografías de personajes ilustres, etc. Porque toda narración, en la que un conjunto de personajes se relaciona entre sí y desarrolla una serie de acciones, de un modo más o menos conscientemente, está impregnada de estereotipos, valores sociales, prejuicios, ideologías, etc. Finalmente, la intimidad de la lectura y la identificación con los sucesos y sus protagonistas, genera una conexión obra-lector que adquiere un enorme valor, y que se relaciona con la identidad de los lectores. La práctica de la lectura de cómics (y cualquier otra lectura) y el modo en que ésta se lleva a cabo, es una parte importante de la construcción identitaria de una persona, especialmente en las lecturas en edades tempranas en las que están en desarrollo la personalidad, los valores etc.

En el marco de estos beneficios que hemos comentado de forma general, hay que destacar, como recuerda Stergios Botzakis, que los lectores utilizan los textos de distintos modos, incluidos fines concretos que no fueron pensados por sus creadores (Botzakis, 2009). El autor realiza un estudio a partir de un grupo de lectores habituales de cómic y descubre intenciones muy variadas. Uno de los lectores, estudiante de antropología, comenta cómo a través del cómic y el manga, en combinación con otras lecturas académicas, se incrementa su conocimiento de la cultura japonesa en la que está interesado. Es decir, su lectura forma parte de una actividad de intertextual, dentro del contexto de su formación, y él la describe como parte de su “poder cognitivo”. Otro de ellos describe el gusto que le proporciona el aspecto coleccional de los cómics, lo que incluye el goce de su apreciación estética, su exhibición e incluso el placer táctil del objeto. Un caso distinto es el de un lector que destaca la función escapista de su lectura de historietas, una manera de ocupar su tiempo libre pero, especialmente, de huir de ciertos problemas personales, lo cual otorga a la lectura un valor de apoyo y alivio, o lo que es lo mismo, un valor terapéutico (Botzakis, 2009: 54-56). Como se puede observar, el primer caso vincula su relación con los cómics con la estimulación intelectual, el segundo apela a la apreciación artística y el tercero hace referencia al entretenimiento y al desarrollo personal.

Todas estas funciones atribuidas a la lectura de cómics se dan, por supuesto, en todo tipo de lectores con independencia de su edad, formación, etc. E insistimos en la no diferenciación entre niños y adultos puesto que, aunque evidentemente la experiencia personal de la lectura es distinta en cada individuo, existen estudios que demuestran que la capacidad de comprensión y asimilación del cómic es la misma en todas las edades. Se ha llegado incluso a estudiar científicamente la comprensión narrativa visual en niños y adultos comparando el patrón de sus movimientos oculares

durante la lectura de las mismas historietas. Los resultados de este reciente estudio demostraron, en base al número y tiempo de las fijaciones oculares que, a pesar de que los niños realizan un mayor esfuerzo para alcanzar la comprensión completa de las historias, obtienen un nivel de comprensión similar al de los adultos (Martín-Arnal et al., 2019). Esto evidencia la capacidad de los niños para desarrollar potencialmente los distintos placeres asociados a la lectura de cómic que antes hemos descrito, para los cuales es casi siempre necesaria la comprensión básica de la historia y su lenguaje.

Finalmente, quisiéramos advertir, en relación al lenguaje icónico-verbal propio del cómic del que ya hemos hablado, que sus características, elementos y códigos hacen que en la comprensión del cómic entren en juego tres niveles simultáneos de lectura. De acuerdo con Rubén Varillas, el primer nivel tiene que ver con la visualización global de la página, durante la cual

No somos espectadores pasivos [...] Interactuamos con el cómic, nuestra imaginación nos da sonidos y atmósferas, los tonos de las voces, el movimiento y las pausas, y nos ayuda a saltar el hueco que hay entre viñeta y viñeta. No vemos la página de manera lineal. Leemos el texto de manera lineal pero nuestros ojos se mueven atrás y adelante por toda la página. En nuestras mentes construimos una historia lineal, pero percibimos la página como un todo (Varillas, 2009: 243).

Este nivel de lectura, relacionado con la idea de Eisner de la página como “superviñeta” que anteriormente citamos, es algo muy particular del cómic con respecto a otros medios; ya que la yuxtaposición de imágenes y la posibilidad de recorrerlas visualmente de un modo no lineal convierte la experiencia de la lectura en algo único y diferente para cada individuo. El segundo nivel de lectura se encuentra en la visualización de

cada viñeta de forma individual. La complejidad de su análisis tiene que ver con las posibilidades que esta ofrece de representación de acciones más o menos desarrolladas, acciones simultáneas dentro de una misma viñeta, distintos planos de profundidad de la acción, la forma de la viñeta, etc., por lo cual no todas las viñetas requieren la misma atención y tiempo de lectura, que se ven graduados, además, por la inclusión del texto. El tercer y último nivel de lectura atiende a la interpretación secuencial de las viñetas. Para lograr una interpretación adecuada de los sucesos, el lector tiene que decodificar las transiciones, completar los espacios inexistentes y las ausencias, reconstruir las elipsis, y es aquí donde “entra en juego su conocimiento de los códigos del medio” (Varillas, 2009: 243). Independientemente de que los lectores sean conscientes o no del funcionamiento de estos códigos, los distintos niveles de percepción se suceden de manera intuitiva, por la familiaridad del ser humano con el lenguaje visual, las expresiones corporales, los gestos, o la experiencia propia del espacio y del movimiento.

4.1 La narrativa gráfica en el ámbito educativo

Los placeres y beneficios del cómic, así como las particularidades de su lenguaje, ofrecen un potencial educativo inmenso, como demuestran ya muchas aplicaciones prácticas. Pese a las críticas que el cómic ha recibido desde sus inicios por ejercer una mala influencia para los niños y jóvenes (como ha sucedido con otros medios como el cine o los videojuegos), ya desde la década de 1970, textos como “Comics can be educational” de Antoine Roux, han incidido en su potencial para la alfabetización y la enseñanza de la lectura y la escritura. En 1974, la revista *Vida Escolar* realizó en España una encuesta entre diversas personalidades relacionadas con el mundo del tebeo. En ella, “de un total de diecisiete personajes encuestados [...] once no vacilan en atribuir al cómic una función educativa” (Rodríguez, 1977: 67). Algunas de las razones son: la cantidad de información que contienen las

imágenes, su atractivo y capacidad de llamar la atención de los niños, la habilidad de éstos para comprender las imágenes (mucho antes de desarrollar la lectura y la escritura), la combinación entre el atractivo visual y la sofisticación de sus elementos narrativos o la variedad de temas, historias, géneros y contenidos que ofrecen (Bowkett y Hitchman, 2016: 10).

Además, debido a la naturaleza híbrida del medio en la que hemos insistido al inicio de este texto, puede afirmarse que a los cómics se les puede llamar “lectura en un sentido más amplio del que se suele entender por esta palabra” (Eisner, 2002: 9). De este modo, hacer que los niños lean historietas no es sólo incentivar su interés por la lectura en un estadio previo a su interés por la literatura (algo también valioso, sin duda), sino, precisamente, desarrollar sus capacidades lectoras en su más amplio sentido. Y esto es así pese a la escasez del texto, ya que los procesos psicológicos implicados durante el visionado de una palabra son análogos a los del visionado de una imagen; de hecho, las letras no son más que símbolos abstractos derivados de imágenes. Del mismo modo:

Los cómics se sirven de una serie de imágenes repetidas y símbolos reconocibles. Cuando éstos se usan una y otra vez para dar a entender ideas similares, se convierten en un lenguaje o, si se prefiere, en una forma literaria (Eisner, 2002: 10).

Entonces, si la imagen se lee igual que un texto, la lectura de imágenes aporta los mismos beneficios cognitivos y de desarrollo intelectual a niños, jóvenes y adultos que la lectura de textos escritos. Comprender los dibujos, los gestos y las caricaturas, rellenando mediante la imaginación los espacios omitidos, las elipsis o lo que sucede durante las transiciones, requiere, al igual que en el caso de la literatura, de una cierta sofisticación por parte del lector, quien desarrolla su capacidad de observación, interpretación y

empatía para reconocer e identificar las acciones y sentimientos de los personajes. Pero, además, con el incentivo del atractivo natural que ejerce el dibujo en los más pequeños y su especial facultad para comunicar mensajes de forma sencilla y directa. Dicha sencillez puede malinterpretarse entendiendo las historietas como métodos de comunicación más "simples" que permiten transmitir contenidos a los niños, como un método útil cuando aún están aprendiendo a leer. No es eso lo que pretendemos afirmar. Hablamos del poder de la imagen, de la inmediatez de nuestra innata comunicación visual, tanto en niños como en adultos; hablamos, en definitiva, de eficacia comunicativa. La que hace que se utilicen los códigos de las imágenes secuenciales para transmitir algunos de los mensajes más importantes y delicados en nuestra sociedad, como son las medidas de seguridad y acciones en caso de emergencia en los folletos de los aviones o las viñetas explicativas de ciertas enfermedades en las consultas médicas. Este potencial visual es aprovechado en labores informativas como las que hemos mencionado, así como en el ámbito publicitario y muchos otros. En el cómic, la eficacia comunicativa de la imagen se suma a la del texto, enriqueciéndose entre sí ambos lenguajes.

Pero la utilidad del cómic en el contexto educativo no se limita a la alfabetización (textual y visual) o al fomento del hábito de la lectura. De hecho, son muchos los docentes que apuestan por trabajar con sus alumnos ya no la lectura de historietas, sino su creación. Libros como el que ya hemos citado de Bowkett y Hitchman, *La utilización del cómic para mejorar la expresión oral, la lectura y la escritura*, despliegan toda una serie de actividades a realizar en las aulas en las que, a través de la creación de un cómic o el desarrollo de ciertas partes de una historieta, ayudar a los niños en su capacidad de escribir, ordenar un discurso, ser creativos a la hora de pensar una historia, detectar las acciones clave y las ideas fundamentales de un discurso, etc. Los autores proponen una ingente cantidad de beneficios que estas actividades proporcionan durante el aprendizaje,

mencionaremos sólo algunos de ellos:

- Crear oportunidades de empleo de destrezas de pensamiento útiles como la especulación, la inferencia, la deducción o la metáfora.
- Hacer uso de las ideas creativas.
- Desarrollar la habilidad metacognitiva y reforzar el valor de prestar atención a los propios pensamientos.
- Fomentar la capacidad de observación y de fijarse en los detalles.
- Destacar la importancia de escoger con cuidado las palabras y suscitar la conciencia de sus diferencias de significado, así como el valor de una escritura clara y sucinta.
- Promover el pensamiento flexible.
- Dar una visión de la estructura narrativa (la lógica de funcionamiento de las historias).
- Estimular el pensamiento analítico.
- Estimular la inteligencia emocional a través de la empatía con todo tipo de personajes.
- Experimentar el pensamiento auditivo.
- Trabajar la imaginación.
- Enriquecer el vocabulario, comprender el valor de los signos de puntuación y la gramática.

La naturaleza del cómic como texto y narración ha generado, a su vez, numerosas iniciativas educativas y estudios que profundizan en su utilidad para el aprendizaje de idiomas. Spencer Armour, por ejemplo, ha explorado las posibilidades pedagógicas del manga en la enseñanza del japonés (Spencer, 2011). Pero el cómic, no es solo una combinación de lenguajes, una estructura narrativa que en su decodificación proporciona estimulación cognitiva relacionada con la expresión oral y escrita; también despliega una ingente variedad de contenidos susceptibles de ser aprovechados en el proceso de enseñanza-aprendizaje de los más jóvenes. En este sentido, la historieta recoge también “la riqueza de un trabajo pedagógico que

permite la construcción del sujeto a través de la enseñanza de valores y el refuerzo de los mitos de una cultura" y, por tanto, "es inevitable considerarlo como un texto que debe incluirse en el currículo y en las prácticas docentes de la escuela" (Chacón, 2016: 125). Leer cómics enlaza, pues, con la construcción de sentido y la formación personal del individuo mediante la comprensión de contextos culturales, sociales y emocionales, lo que los hace beneficiosos para la educación en valores, educación ciudadana, filosofía, etc. Al mismo tiempo, los diferentes géneros narrativos y temas desplegados en las historietas propician el acercamiento a todo tipo de contenidos, muchos de ellos incluidos en el currículo de enseñanza. En el caso de las ciencias sociales destaca la potencialidad educativa de los cómics de carácter histórico y biográfico (muy numerosos y variados) para fomentar la conciencia histórica, la atención a los conflictos identitarios y los valores interculturales, el acercamiento a determinados personajes y acontecimientos clave, a la historia del arte, etc. Por otra parte, los cómics son poderosos vehículos de divulgación científica, por el valor pedagógico intrínseco de las imágenes y los beneficios de la ilustración de fenómenos no perceptibles por el ojo humano como pueden ser algunas teorías físicas o el funcionamiento de ciertos organismos microscópicos; así como ideas enormemente abstractas como sucede en las matemáticas. Aparentemente una disciplina muy alejada del cómic, pero con poderosos ejemplos como las tiras cómicas de humor matemático que aparecen en *Mafalda*, obras relacionadas con científicos como *Logicomix* (2004) o *Soñadores* (2016) e incluso propuestas dirigidas a la enseñanza como *Historia de las matemáticas* (1988). Además del objetivo más primario de la divulgación científica, en muchas historietas se hace uso de problemas y acertijos matemáticos engarzados en el desarrollo de la narración, que pueden ser muy útiles como recurso didáctico o práctica para los estudiantes por su capacidad de ilustrar de forma sencilla conceptos complejos (Bernués, 2018). Y lo mismo ocurre con todo tipo de materias escolares, para las cuales siempre

podremos hallar ejemplos y obras que resulten de utilidad pedagógica.

No obstante, resulta necesario hacer un último apunte. Juan-Cruz Resano señala el habitual “rol de subordinación como recurso didáctico” que se otorga al cómic en la enseñanza, algo que, sin duda es un valor a conservar. Pero advierte de la necesidad de un verdadero conocimiento del medio por parte de los docentes para lograr que tanto los niños y jóvenes, como sus profesores, se acerquen al cómic “sin necesidad de recurrir a una justificación utilitarista” (Resano, 2018). Es por ello por lo que, a lo largo de este texto, hemos prestado especial atención no sólo a esa “utilidad” del cómic para otros fines como el educativo, sino también a la naturaleza propia del medio, a las características que lo hacen único; para evidenciar así otros valores intrínsecos como los de su idiosincrasia narrativa, literaria y artística.

5. Conclusiones

La primeras conclusiones que podemos sacar de este estudio tienen que ver con la propia naturaleza del cómic. Si históricamente la cultura occidental ha insistido en la separación de imagen y texto (razón y emociones), la naturaleza híbrida del cómic no es una resta de ambos elementos, sino una suma, un lenguaje icónico-verbal que explota las virtudes de ambos medios, el escrito y el visual, que se complementen en favor de la eficacia comunicativa. En este sentido, hemos señalado los elementos que hacen del cómic un lenguaje expresivo que desarrolla códigos y un lenguaje propio: el concepto de clausura, las viñetas, los bocadillos, las onomatopeyas, la expresión caricaturesca, la puesta en página, etc.

Otra relevante conclusión tiene que ver con la asociación del cómic al público infantil. Que el dibujo sea una de las

primeras formas de comunicación y representación del mundo para los niños propicia su acercamiento a los libros ilustrados y a los cómics desde edades muy tempranas. Esto sucede así y no al revés. Es decir, son los niños quienes se acercan al cómic debido a su atracción natural por el dibujo, y no los cómics los que se expresan mediante el dibujo para atraer a los niños. De hecho, como se ha expuesto, el cómic fue concebido originalmente para lectores adultos y, a lo largo de la historia ha desarrollado formatos y géneros específicamente para ellos. Además, la complejidad del lenguaje icónico-verbal del cómic hace que este pueda ser comprendido de manera mucho más sofisticada por los adultos, capaces de apreciar su valor artístico e intelectual. Lo cual no va en detrimento de que las historietas sean herramientas fabulosas para iniciar a los niños en la lectura y en otros muchos campos de su aprendizaje. Esa es precisamente una de las virtudes del cómic, su capacidad para atraer a todo tipo de públicos.

En consecuencia, los beneficios de la lectura de cómics afectan a todos sus lectores posibles; por lo que son múltiples y variados: entretenimiento, apreciación artística, estimulación intelectual y desarrollo personal. Cabe señalar en que estos beneficios fundamentales asociados a la lectura de historietas se ven graduados, matizados o, si se quiere, personalizados, en función del uso que los lectores y lectoras hacen de los cómics (los motivos por lo que se lee). No obstante, insistimos en que, pese a que la experiencia personal de la lectura es diferente en cada individuo (debido a su contexto, formación, experiencia personal, etc.), la capacidad de comprensión y asimilación del medio es la misma a cualquier edad.

Por último, destacamos el potencial educativo del cómic, precisamente derivado de los placeres y beneficios que reporta y de sus particularidades expresivas. A través de los contenidos de las historias se pueden abordar infinidad de

asuntos y temas de interés para la educación y formación a lo largo de la vida. Pero, al mismo tiempo, la cercanía de los niños hacia el dibujo propicia que, desde edades muy tempranas se puedan desarrollar capacidades asociadas a la lectura, incluso en estadios en los que los niños y niñas no son capaces de leer textos escritos. Y esto se debe a que, como hemos dicho anteriormente, los procesos psicológicos implicados en la lectura de una palabra apenas difieren de aquellos implicados en la lectura de una imagen. De este modo, la estimulación intelectual a través del cómic, primero mediante los dibujos, e incorporando progresivamente la lectura de textos, permite desarrollar numerosas habilidades y destrezas relacionadas con el desarrollo lecto-escritor en la infancia.

[1] Este trabajo es una aproximación al tema, basada en investigaciones previas y que surge como resultado de un encargo profesional por parte de Planeta Cómic (Editorial Planeta S.A.) en el año 2020 para recopilar información sobre las potencialidades del cómic como medio educativo y pedagógico.

[2] No sucede lo mismo en la cultura oriental. En China y Japón, el uso del pincel unifica la escritura y el dibujo, los signos caligráficos y los dibujos son realizados con el mismo instrumento. De hecho, a menudo los pintores asiáticos introducen poemas entre las imágenes (Groensteen, 2009: 8).

Kawaii! Pasado, presente, futuro. Ira Torres

En el siglo XIX Japón se abre al mundo y encontramos la influencia de su cultura en la moda, decoración y en los artistas occidentales. Sus objetos y estampas *Ukiyo-e* son muy demandadas por coleccionistas, el *japonismo* conquista a la élite. *Ukiyo* hacía referencia a una idea de felicidad, y dado que se trataba de grabados, en Japón podían acceder a ellos personas con menor poder adquisitivo y de ahí su difusión. En la actualidad con Kawaii asistimos a un *neojaponismo*. El significado de Kawaii es bonito, tierno, dulce... Este adjetivo se empleaba para referirse a bebés o cachorritos, algo entrañable, adorable. Es a partir de los años setenta cuando su utilización es más amplia, se relaciona a cualquier cosa que se considera bonita, y se hace cotidiano en revistas, juguetes, hasta constituir una estética, un estilo que se difunde visualmente a través del *manga* y el *anime* convirtiéndose en un fenómeno popular, pasa a la moda, al arte y se expande a occidente.

En esta exposición comisariada por Alejandra Rodríguez Cunchillos, Ira Torres (Zaragoza, 1991) expone sus obras junto a una veintena de artistas de diversas nacionalidades y épocas que se manifiestan dentro de esta corriente. La exposición parte de los orígenes de esta estética para mostrarnos su presente, y a los artistas cuya preocupación va más allá de los problemas actuales, porque esta corriente de apariencia amable, dulce, en ocasiones *Kitsch*, trasciende lo aparente.

La muestra se articula en tres salas. Pasado, donde podemos contemplar deliciosas piezas de la colección de Arte Oriental del Museo de Zaragoza, en parte pertenecientes a la colección de Federico Torralba donada al Gobierno de Aragón. Miniaturas y libros de estampas *Ukiyo-e* realizadas en el siglo XIX y principios del XX por Utagawa Hiroshige, Katsushika Hokusai,

Suzuki Haronobu, o Yamamoto Shōun. Pequeñas esculturas procedentes de la importante Colección SOLO, incluidas en este apartado por su ancestral técnica en el caso de Haroshi (Tokio, 1981), o por ser producto del impacto que los bombardeos causaron en Tanaami Kellchi (Tokio, 1936). Así como una pieza realizada por Ira Torres y Carla Cañellas (Valencia, 1982), *Kawaii no emakimono*. Emakimono es un rollo, pergamino o papel, que podía ser de varios metros, conteniendo imágenes pintadas o estampadas acompañadas de textos, muy utilizado a partir del siglo VIII.

En Presente, vemos como a partir de los años ochenta la estética Kawaii se extiende a todas las facetas de la vida cotidiana, como válvula de escape de los problemas que la crisis económica produce en Japón. Encontramos artistas que beben de las fuentes tradicionales y las amalgaman con la cultura occidental, así Amano Yoshitaka (Shizuoka, 1952), Koal Jang (Ulsan, Corea del Sur, 1989) o Murakami Takashi (Tokio, 1962), entre otros, con obras pertenecientes a la Colección SOLO. Aquí podemos ver obras del proyecto a *GameBoy Feat Project*, de Ira Torres realizado en colaboración con otros artistas, esta iniciativa se va ampliando en el tiempo y en la actualidad puede estar en la centena de ejemplares, realizados cada uno con un artista diferente. Importantes obras de Ira como *Warriors* (*piedad*) en la que tres mujeres guerreras están preparadas para luchar, tras ellas la amenaza de un *Ghoul* demonio del folclore árabe, y custodiadas por la *Piedad* de Miguel Ángel, esta obra integra elementos de diversas culturas, contrastando el colorido de personajes Kawaii con la escultura renacentista en blanco y negro. Es símbolo de la emancipación femenina, como *Still fightin* o el diptico *Si Vis Pacem*, ambas de 2023. En el centro de la sala *Onikolkusarishihal*, escultura en bronce de un *Yōkai*, demonio del folclore japonés, representa las cualidades que se quieren potenciar o evitar socialmente.

Futuro nos hace reflexionar sobre la diferencia del kawaii

utilizado como estrategia de mercado, imágenes superficiales, y las obras de arte Kawaii que estamos contemplando, realizadas por estos artistas como medio de expresión amable, agradable, para hacer llegar su mensaje crítico a un mayor número de espectadores. Aquí encontramos obras muy interesantes de Lee Hongmin (Seul, 1982), Hisashi Tammyouya (Tokio, 1966), Murakami Takashi (Tokio, 1962), o Carla Cañellas, que en *Pelele* hace una reinterpretación del cartón de Goya. Además de las de Ira Torres futuristas o las de estética *vaporwave*, con muñecas entre nubes e imágenes pixeladas, contrastando con grisallas de esculturas de Canova o Miguel Ángel.

Una oportunidad para adentrarnos en los orígenes de Kawaii y disfrutar junto con las obras de la artista que vertebría esta exposición, con otras de artistas relevantes de la cultura nipona o atrapados por ella.

Rein Dool. Les Dessins

Este verano, la Fondation Custodia ha albergado dos exposiciones temporales con el paisaje como uno de sus ejes principales. Mientras que en la primera planta se han expuesto los óleos sobre tabla de Jacobus Vrel -que cultivó las escenas urbanas y los interiores domésticos propios del Siglo de Oro de la pintura holandesa- en el bajo ha tenido lugar una muestra retrospectiva dedicada a la obra gráfica de otro compatriota neerlandés, Rein Dool (Leiden, 1933). Sin embargo, el acercamiento de ambos artistas a este género es totalmente opuesto: si el primero prefirió representar estampas callejeras de las ciudades comerciales de los Países Bajos animadas por sus ciudadanos, Dool ha sentado las bases de esta parte de su producción en amplios horizontes que hacen que el

espectador se enfrente a la soledad e inmensidad de los espacios representados.

Esto no significa que sea ajeno a la gran tradición paisajística de su país, con Rembrandt como una de sus figuras más eminentes. De hecho, la experiencia reunida durante más de cuatro siglos por la escuela holandesa aporta al artista una seguridad que le permite demostrar su dominio del dibujo en las vistas, frente a los retratos, los bodegones u otros motivos que, sin carecer de interés, no exprimen todas sus capacidades expresivas y técnicas. Muestra de ello es una serie iniciada en 2013 y dedicada a los parques. Los diseños que la conforman, realizados a carboncillo sobre hojas de papel que se acercan al metro de ancho, tienen en común una cualidad hipnótica y vibrante que invita a reposar la mirada en ellos sin necesidad de apresurarse por llegar a la siguiente sala.

A lo largo de su carrera, Dool ha cultivado el paisaje en relación con diversos viajes por Europa y Asia, donde se familiarizó con la tinta oriental y el papel de morera manufacturado en Tailandia, uno de sus soportes habituales desde hace dos décadas. Asimismo, España ha sido uno de los destinos que han despertado en él una mayor inspiración, como demuestra la edición en 2007 de *De Meseta, nood-spaanse landschappen*. En este libro acompañan a sus dibujos dos preciosos textos preliminares de la mano de Rik Zaai y Huigen Leeftang, cuya lectura permite comprender con una mayor profundidad el valor del paisaje hispánico en la producción del autor. Pese al título de esta publicación, que podría sugerir un mayor peso de Castilla en su imaginario acerca de lo español, Aragón comparte protagonismo en sus experiencias por la Península Ibérica.

Tras una primera visita en la década de los 70, el artista cruzó los Pirineos en 1982 para trabajar por primera vez en Jaca, Huesca y sus cercanías. El grueso de sus dibujos españoles, no obstante, se fechan a partir de 2003 a raíz de

diversos viajes realizados durante cuatro años, siempre entre septiembre y octubre. En ellos recorrió parte de la Meseta pero también localidades aragonesas como Ejea de los Caballeros, Caspe, Agüero o, nuevamente, los alrededores de Huesca. Esta última etapa es la que se ve representada en la exposición a través de una selección de obras traídas del Rijksmuseum, de colecciones privadas o del archivo personal de su creador.

Se trata de diseños tomados del natural en los que Dool consigue captar la profundidad del entorno, a veces obstaculizada por las nubes de evolución, los *mallos* o los campanarios, que siguen siendo las estructuras más altas en muchos pueblos. El artista no renuncia a incluir elementos que con el paso del tiempo han modificado el paisaje -una estación de tren, una carretera, un poste eléctrico-. No parecen molestarle puesto que, en realidad, muchos de estos parajes no se habían alterado de manera agresiva hasta hace pocos años, con la llegada de las renovables y las macrogranjas.

A través de la observación de su obra gráfica, se hace evidente que el acercamiento del artista a nuestro horizonte se ha consumado con respeto. Es lo que caracteriza a quien se encuentra de manera fortuita con una fuente de inspiración de la que, espera, puedan alimentarse nuevos creadores que continúen el legado del género paisajístico.

El retablo de Maese Pedro (1923-1923), el pasado

presente

El retablo de Maese Pedro, la célebre obra musical para títeres compuesta por Manuel de Falla, cumple cien años y la Residencia de Estudiantes de Madrid celebra esta efeméride a través de una exposición comisariada por la profesora de la Universidad Complutense Elena Torres Clemente, experta en la obra del músico gaditano. La muestra ocupa varias de las salas del Pabellón Transatlántico y ha sido organizada por la Residencia, la Fundación Archivo Manuel de Falla, la Junta de Andalucía, contando con la colaboración de Acción Cultural Española, entre otras entidades. Cabe recordar cómo algunas de ellas ya participaron en 2015 en la muestra titulada “Ignacio Zuloaga y Manuel de Falla: historia de una amistad”, que se presentó en CentroCentro (Madrid) y que contó con un espléndido catálogo. Y, en la línea de actividades de esta efeméride, cabe destacar la celebración de un congreso en la Universidad Complutense, bajo el título “Retornos al pasado, caminos de vanguardia, en el centenario de *El retablo de Maese Pedro*”, a finales de mayo de este año, dirigido por Elena Torres e Yvan Nommick, profesor de la Université Paul Valéry de Montpellier.

El primer logro de esta exposición es el lugar escogido para su presentación. *El retablo de Maese Pedro* constituye una muestra imprescindible de la cultura española de la Edad de Plata. Así, los figurines, carteles, maquetas, correspondencia, fotografías y demás materiales que componen la muestra, dialogan con el edificio de la Residencia, por la cual también pasó Falla.

Pero, además, lo que fácilmente podría haberse resumido en una exposición canónica sobre esta pieza operística –generando un discurso clásico sobre los orígenes, composición, estreno y recepción de la obra–, explora de manera mucho más profunda las potencialidades de una obra todavía abierta a lecturas y explicaciones, que interpela cuestiones complejas como la de

la identidad nacional española.

Hay que señalar también la importante labor desempeñada por la Fundación Archivo Manuel de Falla, que, desde 1991, custodia desde las inmediaciones de la Alhambra el legado del compositor andaluz. Gracias a sus documentos, además de muchos otros préstamos procedentes de otras instituciones, se han conseguido materiales suficientes para la organización de la exposición.

La muestra queda organizada en siete secciones. La primera se dedica al arte de los títeres, tradición de gran raigambre en Cádiz gracias a las representaciones de la compañía de la Tía Norica, que Falla debió de conocer en su niñez. Se presenta en esta primera sección un teatro infantil de mesa, de comienzos del siglo XX, muy similar al que tenía Falla de niño, con el que pasó horas jugando. La segunda sección se dedica al *Quijote*, obra cumbre del canon de la literatura española, cuyo capítulo XXVI da argumento a esta pieza de Falla. El *Quijote* fue uno de los grandes intereses del compositor y aquí se exponen ejemplares de esta obra procedentes de la biblioteca de la Fundación. La siguiente parte se dedica al largo proceso de composición de la pieza –cuatro años–, que tuvo su origen en un encargo de Winnaretta Singer, princesa de Polignac, importante mecenas musical de compositores como Erik Satie, Stravinski y de bailarinas como Isadora Duncan. A continuación, se documenta el estreno de la obra en el salón de la princesa de Polignac, en junio de 1923, evento al que asistió buena parte del *beau monde* musical parisino, además de algunos compositores españoles. Sobresalen aquí los decorados ejecutados por Manuel Ángeles Ortiz, pintor y escenógrafo muy vinculado, como Falla, a la Generación del 27. Y, de gran interés es la quinta sección de la exposición, dedicada a los nuevos “ideales hispánicos” que destila esta ópera. La historiografía incluye a Manuel de Falla entre los miembros del nacionalismo musical español, especialmente junto a Enrique Granados e Isaac Albéniz. Sin embargo, las lecturas

contemporáneas de las creaciones de estos compositores han permitido vislumbrar el grado de innovación y de vanguardia que tuvieron sus piezas musicales. En el caso de *El retablo de Maese Pedro* es evidente, Falla introduce técnicas teatrales modernas y complejas, rescatando una “esencia española” que no cae en el folclorismo fácil. La muestra además índice en el papel de Wanda Landowska, intérprete del clavicémbalo, un instrumento caído completamente en desuso, que dificultó las representaciones de esta pieza. La siguiente sección alberga también el gran interés de recoger materiales que atestiguan las representaciones de *El retablo* entre 1923 y 1946, en teatros de medio mundo, contando con la colaboración de numerosos artistas de muy diversas disciplinas. La última sección se destina a las representaciones de la obra tras la muerte de Falla, pues la pieza ha inspirado numerosas producciones, contando con la colaboración de artistas como Antonio Saura o Miquel Barceló.

La Residencia de Estudiantes ya dedicó en los noventa una exposición a esta obra, contando con un catálogo centrado especialmente en los figurines de Manuel Ángeles Ortiz. Ojalá la presente muestra nos regale otro catálogo en el que se actualicen las investigaciones sobre Falla y *El retablo de Maese Pedro*, o, en su defecto, vea la luz un libro de actas sobre el citado congreso.

El legado artístico del pintor Oliver Aznar

En el año 2021, la obra de Mariano Oliver Aznar cobró protagonismo debido a que el consistorio de Zuera, el pueblo natal del pintor, había adquirido una colección de siete

cuadros pintados por él en su época más madura. Se trata de las obras: *Jotero*, *Campesino*, *Niña con perro*, *Retrato de mujer*, *Autorretrato*, *Retrato de hermano* y *Retrato de cuñada*, realizados en las técnicas de dibujo a tinta, sobre papel, óleo sobre lienzo y óleo sobre tabla. A comienzos del año 2023, el Ayuntamiento de Zuera, empeñado en divulgar la figura de este personaje qué en su tierra natal, hasta ahora, pasaba muy desapercibido, organizó una exposición en la que se presentaban al público las obras adquiridas, al tiempo que publica una biografía sobre el artista, realizada por los hermanos Víctor y Jesús Murillo Ligorred, *Mariano Oliver, un artista de su generación*.

Manuel Mariano Oliver y Aznar (Zuera, Zaragoza, 1863- Madrid, 1927) fue considerado una de las personalidades más destacadas del arte aragonés de la generación del cambio de siglo, no solo en nuestro territorio, sino con reconocimiento a nivel nacional (varias menciones honoríficas en las Exposiciones Nacionales de 1892, 1895 y 1897), y menciones en bienales internacionales (mención y medalla en la de Marsella, Tolón y Niza; Diploma de primera clase en la Exposición Internacional de Barcelona de 1894). En cuanto a su época de formación, Oliver Aznar ingresa como estudiante en la Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis de Zaragoza sobre el año 1873, a la edad de diez años, recibiendo clases de arquitecto Ricardo Magdalena y de pintura y composición del pintor caspolino Eduardo López del Plano, quién murió joven en el año 1885 a la edad de 45 años, por el brote de cólera que asoló a Zaragoza. Es significativo situar aquí la formación de Oliver Aznar, pues en ocasiones se ha confundido su formación con otra institución posterior, en la Escuela de Artes y Oficios.

Tras varios intentos por conseguir una beca para realizar estudios en Italia, marchó a este país, donde se dejó influir por el Renacimiento y por Rafael, como se puede observar en sus retratos y pinturas de historia. De nuevo en España, añadirá a estos temas los costumbristas, en los que la

presencia de Goya y los maestros del siglo de Oro español es evidente. Según los autores del libro, Mariano Oliver Aznar abrió su estudio en Zaragoza, desde principio de la década de 1890 y no desde el año 1906 como apuntan otras fuentes. El dato que se conoce y parece cierto es el del cierre de su estudio en 1908, cuando abandona Zaragoza para trasladarse definitivamente a Madrid, ciudad en la que terminaría sus días en el mes de octubre de 1927.

La generación de Oliver Aznar marcó una prestigiosa plana de artistas de reconocimiento nacional, que expusieron como colectivo en numerosos certámenes y salones nacionales fuera de Aragón, como sucedió en Madrid. Son pintores que cultivan el costumbrismo y el retrato o temáticas como la tauromaquia. Pero la mayoría de ellos, al calor de la conmemoración del centenario de la Guerra de la Independencia y los Sitios de Zaragoza, en 1908 se centran en esa época de la Historia.

Jesús Nazarenus, Rex Judaeorum

Una buena parte de este libro está dedicado al concurso para la reforma del Recorrido del Santo Entierro de la Sangre de Cristo en Zaragoza (1909), organizado por la Muy Ilustre, Antigua y Real Hermandad de la Preciosísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo. Un proyecto de carácter social, transcendente para la sociedad de la época zaragozana y por el impacto que pretendía, donde lo religioso estaba en el centro de la sociedad y para el que Mariano Oliver Aznar estuvo entregado durante mucho tiempo. De los cuatro proyectos presentados al concurso, el ganador fue el que desarrollaron Oliver Aznar, pintor, y su colega José Nasarre Larruga titulado *Jesús Nazarenus, Rex Judaeorum*. Los otros accésits del proyecto fueron para Emilio Fortún y Sofi bajo el lema *Christum Regem* y para el pintor Alejo Pescador y Saldaña, con su proyecto bajo el lema *Por Jesús*. El proyecto ganador se dio a conocer en una primera noticia en el diario *La Vanguardia* de Barcelona con fecha del 22 de febrero de 1910. Dicho proyecto está conservado en el archivo de la Sangre de Cristo, en

Zaragoza. Plásticamente es muy rico, con propuestas de reformas de pasos, nuevos vestuarios o atributos. En la actualidad, se conserva una cantidad importante de acuarelas y diseños, a pesar de que una parte del proyecto no se conservó, no se encontró o directamente se extravió.

No queremos finalizar esta reseña sin resaltar la labor docente de Oliver Aznar. El buen ojo que tuvo siempre como “captador” de jóvenes talentos, como sucedió con Marín Bagües le sitúa como un referente dentro de los profesores de dibujo y pintura en los talleres privados, más allá de los estudios de las distintas academias y escuelas públicas.

La finalidad y los objetivos que los autores tenían sobre este proyecto editorial de precisar, concretar y matizar parte de la literatura existente sobre el pintor y trazar más claramente su paso por los distintos espacios dónde transcurrió su vida, queda claramente recompensado en un libro ameno, de fácil lectura y apto para cualquier persona que esté interesado en la vida y obra de este pintor zufariense.

El surrealismo más personal de Pedro J. Sanz

Fiel a sí mismo, el artista Pedro J. Sanz expone en estos días en Zaragoza en la sede central de la Fundación Caja Rural de Aragón (antiguo Casino Mercantil), una serie de pinturas y dibujos que lleva por título *Silenciosa danza*. Quien conozca o haya visto alguna vez la obra de este artista oriundo de Orea (Guadalajara), habrá descubierto a un creador con un personal universo creativo. El surrealismo, la geometría y la naturaleza son los tres temas principales que abarca Pedro J. Sanz a lo largo de su dilatada trayectoria como artista consolidado.

Es bien sabido que básicamente, la pintura es investigación y voluntad. El surrealismo lo descubrimos en la obra de Sanz a través de las referencias surrealistas de Salvador Dalí y, sobre todo, a través del mundo de la abstracción en autores como Kandinsky, Francis Bacon o Jackson Pollock. La geometría, la encontramos en cada obra realizada por el artista, en donde se

acaba fusionando desde la intensidad del color, el espacio, hasta la racionalidad de las formas, siendo este el resultado de un artista reflexivo y armónico. Por último, pero no menos importante, la naturaleza ha formado parte importante desde siempre de Pedro J. Sanz, llegando a forjar un carácter propio que imprime sensación de calma y bien estar en cada una de sus obras.

Silenciosa danzano es solo el título de la exposición que estamos comentando, es también el título del tríptico que preside la gran sala de exposiciones del antiguo Casino Mercantil de Zaragoza; junto a esta obra, el artista expone una serie de 45 acrílicos sobre lienzo, en todos ellos, encontramos un único elemento evocador como es la Luna, que aparece en distintas fases lunares. Pedro J. Sanz inventa en sus cuadros unas formas antropomorfas que pertenecen no solo a otro mundo, sino a otro universo. Son formas dolientes que danzan en silencio, en ellas, descubrimos el expresionismo abstracto de la propia naturaleza desde los planos espaciales a las formas surreales. En esta obra el artista se mueve con soltura entre el dibujo ajustado y una amplia gama cromática, llenando el lienzo de sutiles tonos de colores que van desde el rojo hasta el violeta, pasando por el negro o el verde que utiliza con diferentes técnicas entrelazadas.

En otras salas, encontramos más variedad de formatos y geometrías, que atemperan el conjunto de la exposición. Destacamos aquí un políptico; se trata de una composición equilibrada y armónica, que nos descubre una amplia gama cromática de colores rojos, verdes, amarillos y azul. Pedro J. Sanz ha ido construyendo en estas obras un expresionismo abstracto equilibrado que otorga a la naturaleza el protagonismo que se merece.

Dibujos

En una sala más pequeña, pero no por ello menos interesante, encontramos 19 dibujos realizados en impresión digital sobre papel alfa celulosa, que representan un cambio pictórico de gran complejidad singularizado por la fusión del dibujo, con las nuevas tecnologías. Los dibujos están cargados de una crueldad inocente, en el que seres de formas grotescas diversas, flotan en una gravitación indecisa, como si las leyes de la naturaleza tuvieran aún que valorar si necesitan o no espacio estos seres para vivir. El espíritu mágico que imprimen estos dibujos, llenos de movimiento expresionista y de silencio a la vez, reivindica los dos años de duro trabajo (2020-2023), que el artista ha empleado para realizar esta obra.

Exposición imaginativa y sorprendente, que nos redescubre a un gran artista que se encuentra posiblemente en el mejor momento de su carrera.