

Diablotexto *Digital*



Chumy Chúdez. Una biografía. Autoficción, testimonio y homenajes

Chumy Chúdez. Una biografía. Autofiction, testimony and tributes

RAQUEL MACCIUCI
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA - IDIHCS/CONICET

Resumen: En 1973 el dibujante y humorista Chumy Chúdez publicó la novela gráfica, *Chumy Chúdez. Una biografía*. A partir de la técnica del *collage*, recupera grabados del siglo XIX y brinda un explícito homenaje a sus grandes ilustradores.

La obra, escrita en los años finales del régimen franquista, requiere ser analizada en el contexto político de su producción, pero también en el sistema literario y artístico de los años 70. De ambas coordenadas surge un relato gráfico que mediante la fragmentación, la elipsis y la sugerencia, interna al lector en el clima moral de la dictadura. Al mismo tiempo revela indicios inequívocos de un cambio de ciclo, histórico y estético.

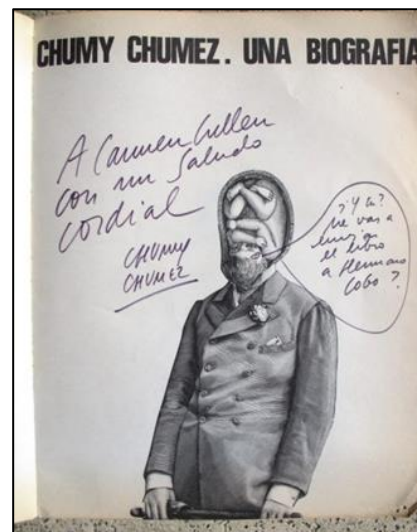
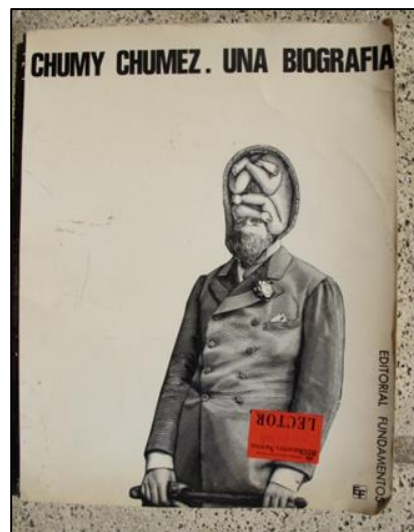
Palabras clave: España, revistas ilustradas, novela gráfica, surrealismo, Max Ernst.

Abstract: In 1973 the cartoonist and humorist Chumy Chúdez published the graphic novel, *Chumy Chúdez. Una biografía*. From the *collage* technique, he recovers prints of the nineteenth century and provides an explicit homage to the great illustrators.

The book, written in the final years of the Franco regime, must be analyzed in the political context of its production, but also in the literary and artistic system of 70s. Both coordinates are visible in a graphic story by fragmentation, ellipsis and suggestion. The story introduces the reader to the moral climate of the dictatorship and, at the same time, reveals unequivocal evidence of a change of cycle, historical and aesthetic.

Key words: Spain, pictorial magazine, graphic-novel, Surrealism, Max Ernst.

Dibujante, humorista, viñetista



Figs. 1 y 2. B: Cubierta y B: Portada.

En 1973 el reconocido viñetista y humorista Chumy Chúmez publicó la novela gráfica, *Chumy Chúmez. Una biografía*, relato onírico con sugerentes huellas surrealistas. Basada en una técnica del *collage*, recupera la memoria del grabado y brinda un explícito homenaje a los grandes ilustradores del siglo XIX, pero también al gran innovador vanguardista Marx Ernst (figs. 1 y 2)¹.

Desde una perspectiva actual de los géneros literarios, puede afirmarse que esta obra, la primera del autor concebida originalmente con forma de libro, se inscribe, no sin dificultad, en los géneros del yo, y dentro de estos, en la autoficción, con rasgos de crónica novelada o no ficcional. Pese a la carencia de datos biográficos verificables y la deliberada atemporalidad de las secuencias, el relato proporciona claves y anclajes que permiten situar al protagonista en una geografía española de doble coordenada temporal, abierta especularmente al siglo XIX y al XX, en una suerte de alegoría de la repetición de la cual intentará huir a través de utopías futuristas.

¹ B remite a la edición de la obra de referencia consignada en la bibliografía. Las páginas no están numeradas según el sistema de rigor propio de un libro. El ejemplar utilizado, adquirido de ocasión, presenta una pegatina en la cubierta y una dedicatoria en la portada. Todas las ilustraciones se encuentran disponibles en formato de mayor definición en <http://www.raquelmacciuci.com.ar/> [10 de julio de 2016].



Una biografía fue escrita e ilustrada hacia el final del régimen franquista. Su análisis requiere considerar el marco histórico de su producción, pero también el sistema literario de principios de los años 70, cuyas tensiones y cambios de hegemonía dejaron su impronta tanto en los géneros literarios canónicos como en los de más reciente y problemática legitimización, como es la historieta. Del cruce de las dos coordenadas surge un relato gráfico que mediante la fragmentación, la elipsis y la sugerencia interna al lector en el clima moral del tardofranquismo —o de la temprana transición— y le ofrece al mismo tiempo los atisbos de un tiempo nuevo.

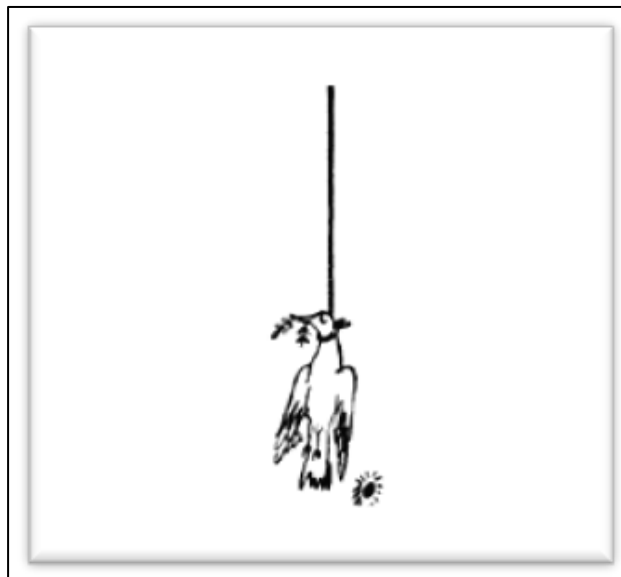
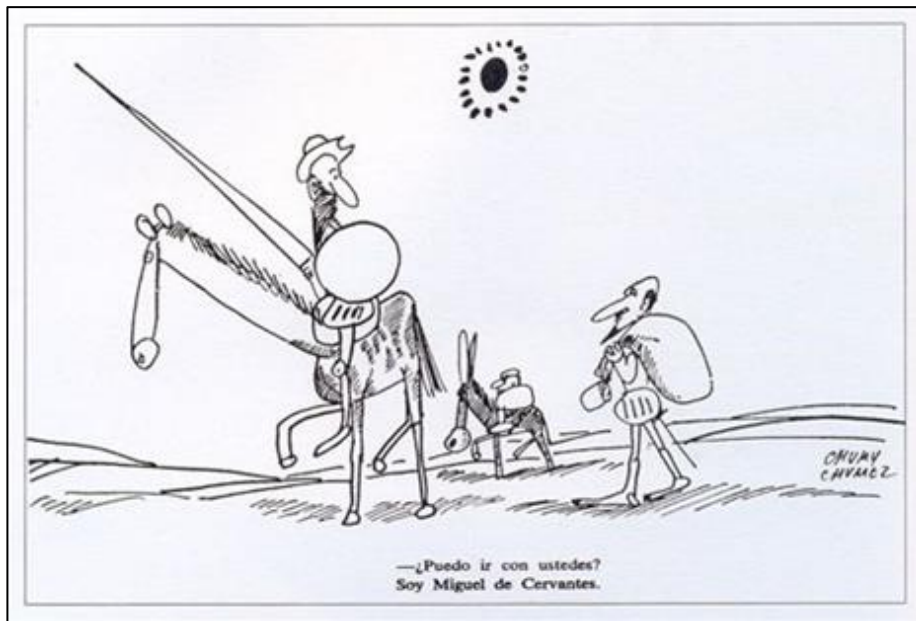
Chumy Chúmez, seudónimo de José María González Castrillo, nació en 1927 en San Sebastián y murió en Madrid en 2003. Fue dibujante, escritor y guionista. Su mayor fama se asienta en las viñetas humorísticas, donde vuelca una corrosiva crítica social y política con elementos surrealistas y abundantes notas de humor negro. El tardofranquismo lo encuentra en el diario *Madrid*, (VV.AA., 2008) donde publicó regularmente hasta el cierre del organismo por la censura, en 1971. En 1972 fundó y dirigió *Hermano Lobo*, el semanario que renovó el humor un tanto caducado de *La Codorniz* —de cuyo plantel también formó parte—. Sus temas arremeten tanto contra las bases políticas y morales de la dictadura como contra los principios biempensantes de la burguesía y las reglas del capitalismo salvaje, líneas que siguió cultivando en el escenario ya democrático y transformado del último entresiglos. Sus viñetas se reconocen por los dibujos de rasgos gruesos, sintéticos y abultados, el uso de la tinta china, un infaltable sol prieto y las frases cáusticas que rompen frases hechas y lugares comunes (figs. 3-8).



Fig. 3 y 4. *La codorniz*. Blog: chance gardiner. Humor y lo otro: Viñetas en el cielo. <http://humorylotro.blogspot.com.ar/2008/11/vietas-en-el-cielo.html> [10 de marzo de 2016].



Figs. 5 y 6. Disponibles en <http://www.tiradecontacto.net/chumychumez.htm> [12 de marzo de 2016] <http://www.apeuropeos.org/wordpress/wp-content/gallery/espanoleando-chumy-chumez-en-el-diario-madrid/181.jpg> [10 de marzo de 2016].



Figs. 7 y 8. *Don Quijote y Chumy Chúmez* por Eduardo Esteban Muñecas (2005). Disponibles en <http://www.alcozar.net/quijote/chumy02.jpg>
<http://image.slidesharecdn.com/chumychumez-lamuerte-150709134206-lva1-app6891/95/chumy-chmez-la-muerte-antologa-24-638.jpg?cb=1436449441> [10 de marzo de 2016].

Una biografía fuera de serie

La obra objeto del presente estudio se distancia notoriamente, por el género y por el estilo, de las viñetas que dieron reconocimiento a Chumy Chúmez. *Una biografía* fue publicada en 1973, en la colección “Arte. Humor” de la editorial Fundamentos; se distingue por el argumento extenso y la ilustración seriada, lo

cual permitiría definirla —sin entrar en matices y discusiones sobre las categorías genéricas del cómic— como novela gráfica². Lejos de la viñeta independiente, o de la tira de dos, tres... cuadros escasos que caracterizan sus chistes desde los comienzos en *La codorniz*, el texto objeto de atención compone un relato extenso que no se vale de diálogos incorporados a los cuadros con los clásicos globos, sino que se acompañan de una narración independiente escrita al pie de cada ilustración. Se trata de una historieta de 104 páginas, de gran formato: los folios son de 34,5 x 26,5, con 3 bandas de ilustraciones cada uno; cada banda se compone de 1 o 2 viñetas, no más; cuando son 2, pueden ser iguales o asimétricas (figs. 9 y 10). Pero el rasgo sobresaliente es que el dibujo del humorista ha sido reemplazado por grabados de visible antigüedad.



Figs. 9 y 10. B: 12 y B: 57.

En la contratapa, el editor explica el procedimiento del *collage* utilizado (Fig. 11):

² Sobre los debates y propuestas para diferenciar los diferentes géneros cercanos véase García, s/a.

Para representar los sueños de su falsa biografía, el autor ha destrozado —con lágrimas en los ojos— cientos de libros y de revistas, ha destruido el mundo de realidad de los artistas-fotógrafos de entonces y ha ordenado el viejo mundo fragmentado para crear su mundo propio a través de una técnica narrativa que está entre lo *naïv*, Ubarrieta³ [sic]-Vierge, los collages clásicos y los comics (B: Contratapa. Fig. 11).

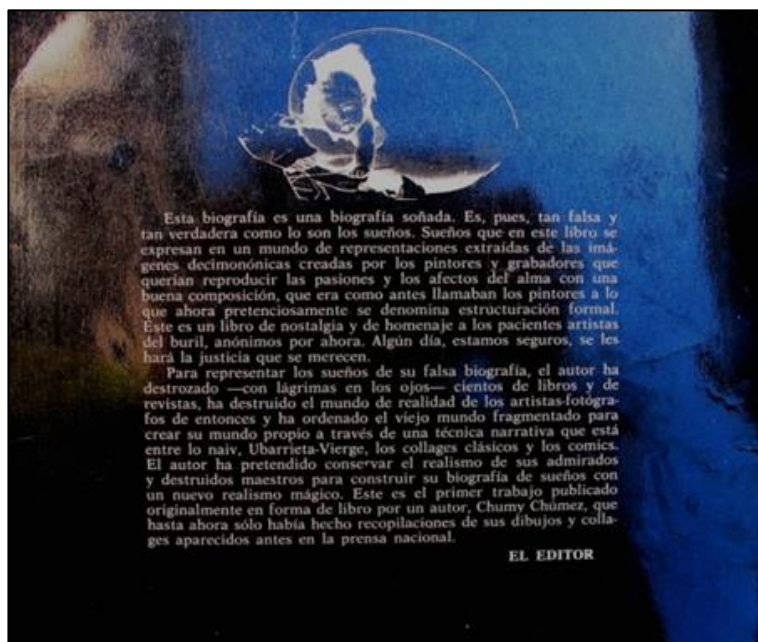


Fig. 11. B: Contratapa.

El mismo Chumy Chúmez enuncia en las páginas preliminares su intención de brindar un homenaje a diferentes artistas cuya obra está dispersa en reconocidas revistas del anterior entresiglos. Diferentes estilos y temáticas dan cuenta del acopio de innumerables páginas y de un lento trabajo de selección (figs. 12-17).

Este libro es pura ficción. Cualquier parecido con la realidad y con las personas que la habitan es pura coincidencia.

Está dedicado a los pintores y grabadores de finales del siglo XIX y principios del XX que además de intentar pintar y grabar las cosas como son, representaban también las pasiones humanas. Es un homenaje póstumo a los magníficos artistas que ilustraron durante años las páginas de *La Ilustración Española y Americana*⁴,

³ Sin duda, errata por Urrabieta-Vierge (1851-1904), pintor y dibujante nacido en España, que en su juventud se trasladó a París donde desarrolló su vida de artista. Fue reconocido ilustrador de revistas francesas y españolas, entre estas, *La Ilustración Española y Americana*.

⁴ *La Ilustración Española y Americana* fue una revista periódica española de la segunda mitad del siglo XIX y principios del siglo XX editada en Madrid. Aparecía semanalmente, los días 8, 15, 22 y 30 de cada mes. Comenzó a editarse en 1869 y desapareció en 1921 (Wikipedia).



*La Ilustración Artística*⁵, *La Ilustración Ibérica*⁶ y algunas más que lamentó no recordar (B: 3).

Uno de sus críticos proporciona nuevos pormenores sobre el proceso de la elaboración, tomados de una reedición posterior, fechada en 1994:

[...] seu álbum *Una Biografía* [sic]– um livro de 104 páginas em grande formato (27x35cm). Diz na introdução da edição da Grupo Libros (1994) que o autor demorou 5 anos a fazer este álbum, três dos quais a juntar imagens para recortar e montar. As imagens são também retiradas de revistas ilustradas do século XIX, por isso, elas são também na essência gravuras, dando, tal como os livros de Ernst, alguma coerência formal e estética (Farrajota, 2013).



Figs.14 y 15. Escuadra española de Instrucción, fondeada en el puerto de Génova. *La Ilustración Española y Americana*, en <http://www.todoababor.es/pinturas/xix/parte1/flota-max.jpg> [12 de abril de 2016].
La Ilustración Española y Americana, cubierta. (2 de enero de 1870, año XIV, núm. 2), en <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/53/1870-Ilustracion-espanola-americana-num-2.jpg> [12 de abril de 2016].

⁵ “*La Ilustración Artística* va ser una revista cultural espanyola de tirada setmanal publicada a Barcelona entre 1882 i 1916. El seu primer número aparegué l'1 de gener de 1882. La seva publicació corria a càrrec de l'editorial Montaner y Simón. En un principi va donar prioritat al gravat davant la fotografia però en els últims anys del segle XX començà a imposar-se en les seves pàgines” (Wikipedia).

⁶ “*La Ilustración Ibérica* va ser una revista editada entre el 1883 i el 1898. Era un setmanari científic, literari i artístic editada per Ramón Molinas i dirigida pel notable metge, literari i crític d'art Alfredo Opiiso i Vinyas; i tal com deia al prospecte de la present publicació ‘*Redactat pels més prestigiosos escriptors d'Espanya i Portugal i il·lustrat pels millors artistes de l'univers*’” (Wikipedia).



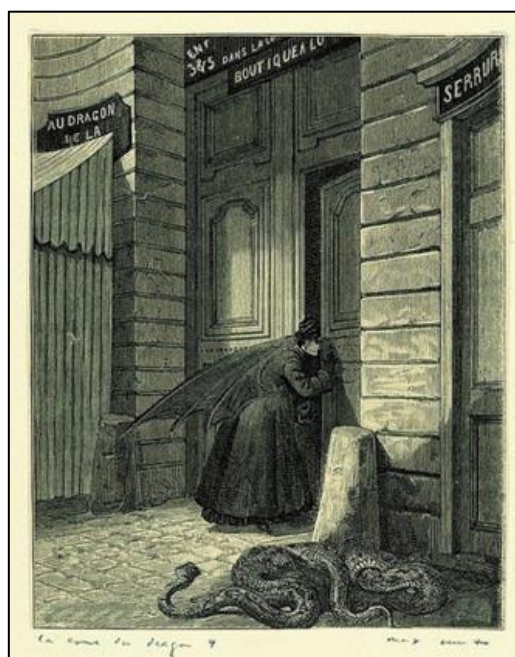
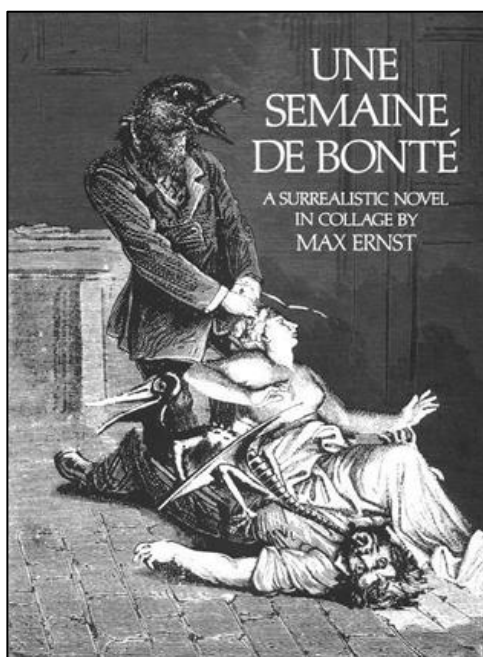
Figs. 16 y 17. 1884. Pellicer, La Rambla de las Flores en Barcelona. *La Ilustración Artística*, en <http://decimonono.tumblr.com/image/99138729174> [12 de abril de 2016].
 "Judit con la cabeza de Holofernes". *La Ilustración Ibérica*, 1888, en <https://www.superstock.com/stock-photos-images/4409-157748> [12 de abril de 2016].

Si nos atenemos al método utilizado, no se trataría exactamente de una novela gráfica ni de su precedente, la novela en imágenes de los años 30, ya que la técnica de esta era el grabado y carecía de texto escrito, por lo que también se denominaba novela sin palabras (Alonso Chouza, 2015: 36). Por otro lado, la novela gráfica tiende a una articulación entre texto e imagen y a una integración de lo pictórico y lo literario que se cumple de una manera parcial en la obra analizada.

Probablemente, el término más ajustado sea novela-*collage*, género ideado por Max Ernst —a quien muchos consideran el precedente de Chumy Chúmez—. El pintor surrealista alemán definió su quehacer no solo a partir del procedimiento, es decir “una composición realizada sobre un soporte a partir de diversos materiales” sino también como “cualquier imagen conformada a partir de la yuxtaposición de materiales visuales y mentales diversos”, ya que otorgaba tanto o más importancia al proceso de asociación mental que al simple proceso técnico (Alonso Chouza, 2015: 3 y ss). La asociación entre ambos artistas se sustenta en la técnica utilizada pero también en el buceo en el mundo del



inconsciente desde los postulados del surrealismo, y por consiguiente, del psicoanálisis y las teorías freudianas. El relato del pintor alemán *La semana de la bondad*, realizado en 1933, se vale de grabados de diverso origen para realizar un nuevo texto a partir del recorte y montaje de los motivos seleccionados (figs. 18 y 19)⁷. Pese a la similitud del recurso, las divergencias con Ernst son mayores que las similitudes, como se verá más adelante.



Figs. 18 y 19. Max Ernst Cubierta de *Une semaine de bonté*, en

<https://murtuusinanima.wordpress.com/2013/01/16/une-semaine-de-bonte-una-semana-de-bondad-collages-por-max-ernst/> [10 de abril de 2016].

Max Ernst. Viñeta: *Una semana de bondad. La corte del dragón 4*, 1933, en http://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_18a5484da32a52086cedebe905d228cc.gif [10 de abril de 2016].

Ambigüedades genéricas: los discursos del yo

A partir del aparato paratextual, Chumy Chúmez da instrucciones para que el relato sea inscripto en el género biografía. Sin embargo, en las páginas preliminares un ambiguo e irónico enunciado intradigético (¿del autor?) inaugura

⁷ Conforman la novela surrealista de Max Ernst un total 182 *collages* bizarros, elaborados con recortes de antiguos catálogos, periódicos y novelas *pulp* de la época. Apareció por primera vez en 1934 como serie de *pamphlets* limitados. Con una tirada corta de 1000 ejemplares, en 1976 fueron recopilados por Dover Publications en una edición francesa e inglesa (Musée d'Orsay, 2009).



el libro, “[e]ste libro es pura ficción. Cualquier parecido con la realidad y con las personas que lo habitan es pura *coincidencia voluntaria*” (B: 5. Fig. 20)⁸.



Fig. 20. B: 5.

La recuperación del grabado, con escenarios decimonónicos que sitúan la historia un siglo atrás y el registro metafórico y onírico atravesado de imprecisiones y reformulaciones, establecen una alianza que duplican las coordenadas históricas en una faz bifronte, el siglo XIX y el XX. La operación desarticula las expectativas de las biografías al uso y multiplica las capas de sentido. Asimismo, el aviso de que se trata de una “pura ficción” no se corresponde con la biografía, un género que se caracteriza por lograr un efecto de realidad mediante abundante información no ficcional, verificable, sobre la existencia de un sujeto que tuvo existencia “real” (o al menos, intenta dejar esa certeza en el lector).

La obra instala la ambigüedad desde la misma cubierta: el título, *Chummy Chúmez. Una biografía*, encierra una manifiesta imprecisión, subrayada visualmente por el diseño, el cual se repite exactamente igual en las páginas preliminares (figs. 1 y 2). Si el nombre del humorista vasco es parte del título de la obra, no puede ser al mismo tiempo el autor, pero como no figura ningún otro nombre propio con dicha función, se abren las alternativas de que sea interpretado

⁸ Énfasis mío.



como parte del título (esto es, como objeto de la biografía), o como autor de la misma, el único posible y visible, o como ambas cosas. Por otra parte, en la inapelable página de legales, donde la autoría se rubrica con una identidad oficial y la consiguiente responsabilidad jurídica, el título se reduce a *Una biografía* y carece de otros datos filiatorios. Se menciona la editorial, el año y lugar de edición, la imprenta, el ISBN y número de Depósito legal, pero se elimina Chumy Chúmez, tanto del título como de la autoría. Desde este punto de vista, lo más riguroso sería considerar *Chumy Chúmez. Una biografía* un relato anónimo sobre la vida del humorista vasco. Sin embargo, la responsabilidad autoral, que el bilbaíno no trató de ocultar, se repone mediante materiales extratextuales que señalan inequívocamente al reconocido dibujante, razón por la cual, el título podría ser *Chumy Chúmez. Una [auto]biografía*, o *Una biografía*, por Chumy Chúmez; pero en este segundo caso, ¿una biografía de quién? Por otra parte, en una época en que cada nuevo libro debía solicitar aprobación para ser publicado mediante un trámite ante el Ministerio de Información y Turismo, es de imaginar que el responsable del texto presentado debió de estar bien visible en el expediente⁹.

Más allá de los juegos visuales y los espejismos semánticos, interesa subrayar que de entrada se lee que el autor está declarando una distancia escéptica e irónica de las historias de vida así como de la creencia en la unidad del sujeto autobiográfico. El título subraya la brecha existente entre quien dice yo y quien escribe yo, entre el yo de hoy y el del pasado. Su autobiografía solo puede ser una biografía escrita desde la alteridad, por un Chumy Chúmez —otro—, que no puede relatar su vida sino como ficción. Al tiempo que la insólita tapa y la página de legales ilustra los postulados más reconocidos —de Paul de Man fundamentalmente— sobre el desdoblamiento del yo autobiográfico, la operación pulveriza la tesis del pacto autobiográfico elaborada por Phillipe Lejeune, pues la irresolución y las ambigüedades a que da lugar son incompatibles con el ajustado andamiaje teórico que el ensayista francés construye para fijar las normas de una

⁹ Una averiguación meticulosa requeriría ponerse en contacto con los editores y cotejar esta obra con otras de la misma colección.



práctica sustentada, según sus argumentos, por un contrato entre autor y lector a partir, precisamente, de un nombre propio¹⁰.

Tanto para una u otra posibilidad genérica —biografía o autobiografía—, el relato no se sirve de uno de los tópicos principales de las historias de vida, tal como proporcionar datos filiatorios u otros que identifiquen al personaje central¹¹: la relación del humorista bilbaíno carece de coordenadas geográficas y de información temporal, no registra apellidos ni genealogías familiares, ni siquiera el yo del narrador se identifica con un nombre de pila, un mote o un pseudónimo. Contrariando la naturaleza de un género que se hermana con el relato histórico, no hay patronímicos ni topónimos en *Chumy Chúmez. Una biografía*, solo algunos apuntes permiten reconocer circunstancias significativas de la vida del autor. Así sucede con el lugar trascendente que concede al mar, a la actividad pesquera y a la minería, tres referencias clave de la geografía humana bilbaína de donde es oriundo¹².

Las premisas del género biografía continúan debilitándose en el interior del libro: el frecuente recurso autodiegético remite a las memorias autobiográficas; la modalización autorreflexiva, el proceso rememorativo y anamnético —altamente subjetivo, confesional, con frecuentes derivas hacia el registro lírico— difieren notablemente de la perspectiva del narrador distanciado de la vida de un tercero.

Me tumbaba desnudo en la hierba y la brisa me acariciaba como una enamorada invisible. Yo solía morder la hierba y escuchar los rumores de la vida (*B*: 7).

La ilustración de cubierta antes mencionada favorece igualmente la lectura autobiográfica: la carga surrealista de un feto naciendo de un cerebro anticipa el componente onírico y freudiano de la reconstrucción del pasado y el alejamiento

¹⁰ Ver un análisis riguroso y una crítica de esta teorías en Catelli (1991).

¹¹ Georges May considera que biografía y autobiografía son “géneros vecinos”, pero con menos rasgos comunes de lo que se cree habitualmente. Uno de los escasos puntos que comparten es “hacer que una vida humana sea el tema de un libro” (May, 1982:191).

¹² La biografía comparte con la historia el interés por incorporar materiales verificables, susceptibles de ser sometidos a la crítica objetiva en que debe basarse “la historia erigida según los principios racionales” (May, 1982: 195). Con independencia de las actuales teorías que cuestionan el concepto de objetividad y principios racionales, es claro que mientras la autobiografía es objeto de reflexión de la teoría y la crítica literarias —o de la filosofía—, la biografía es un género más cercano a la historia, se somete a las reglas del rigor histórico y sus encuadres teóricos suelen provenir de, o son afines a, la disciplina histórica (Núñez García, 2014).



del discurso lógico y referencial de un biógrafo abocado a desgranar la vida de un personaje, generalmente notorio. El alumbramiento desde el cerebro y no desde un útero sugiere un segundo nacimiento y un recorrido vital a partir de la elaboración de los recuerdos.

En suma, desde la primera tira de viñetas todo orienta a entender esta novela gráfica titulada *Una biografía* como un relato autobiográfico a partir del desdoblamiento del autor-narrador en un 'otro' que contempla su propia su vida; sin embargo, la insistencia en el carácter inventado y ficcional del relato genera un nuevo desplazamiento, ahora hacia la narrativa autoficcional, aun cuando la ausencia de un protagonista identificado con el autor a partir del nombre sería una objeción para incluirla en dicho género. Igualmente, se podría aducir que el concepto autoficción recién arraigaría en España al finalizar los años 70, con un incremento notable en el cambio de siglo, pero esto no impide que haya habido escritores que lo anunciaron. Es evidente que Chumy Chúmez, tal como hacen quienes cultivan la práctica autoficcional, desarticula la ilusión autobiográfica situándola en el territorio de la ficción, sin romper completamente con la escritura del yo¹³.

Existen más razones para considerar esta obra más autoficcional que autobiográfica: la rememoración no apela al convencional discurso que reconstruye ordenada y retrospectivamente una trayectoria vital, por el contrario, elige la vía del subconsciente y de la fabulación. La línea del tiempo también discurre por una dimensión quimérica y fragmentaria. El autobiógrafo prefiere relatar su vida a partir de los sueños y no de hechos cotidianos instalados en el tiempo histórico. La ensoñación, el fluir de la conciencia, las fantasías personales, el acercamiento subjetivo con escasos anclajes temporales, conforman una sintaxis narrativa y una cadena alegórica que debe ser descifrada.

El sujeto de la narración se delata como un adolescente que describe sus primeros años, pero rompiendo una vez más las reglas del género memorialístico

¹³ Manuel Alberca define la autoficción como "una novela o relato que se presenta como ficticio, cuyo narrador y protagonista tiene el mismo nombre que el autor" (2007:158). Ver en el mismo estudio la aparición del concepto teórico, sus rasgos definitorios y diferentes ejemplos de la literatura española.

—no así de la biografía—, continuará la narración hasta concluir en su propia muerte, momento en que vuelve a encontrar el paraíso perdido de los orígenes.



Fig. 21. B: 102.

El plano metatextual recuerda la ambigüedad del género en que se inscribe la obra y subraya el anonimato de los personajes: “Me rezaron un responso y un caballero desconocido leyó unas cuartillas al lado de mis despojos. El orador no citó ni una sola vez mi nombre. Ni ningún otro” (B: 102. Fig. 21).

Debe puntualizarse no obstante, que en gran parte de la novela, la voz se distancia y asume la forma de un narrador omnisciente en tercera persona —con rasgos de cronista—, pero en un plano menos explícito, también en este registro aflora la subjetividad del narrador autoficcional atravesada por la ironía: “Se extrajeron ciento veintidós cadáveres de los cuales ni la mitad habían hecho todavía la primera comunión” (B: 35); o por una mirada lírica e implicada: “En las humildes casas de los mineros se lloró hasta convertir el llanto en ira. No había consuelo para nadie” (B: 35).

España. Historia reciente y remota

Sin embargo, la ensoñación y la fantasía no desembocan en una reconstrucción de carácter intimista, ni otorgan predominio a la subjetividad o a las peripecias del ámbito privado, por el contrario son inseparables de memoria pública y

generacional. Unas escasas pero fundamentales insinuaciones e imágenes elocuentes sobre el control sobre los ciudadanos y la perversión de los moralistas, sitúan el relato y a su emisor en la España franquista: “Después de los sueños me despertaba en el redil donde vivíamos como ovejas con piel y corazón de ovejas. Nos enseñaban las cuatro reglas aritméticas y las doscientas reglas obligatorias para la salud del cuerpo, del alma y de la patria” (B: 69. Fig. 22); o “[e]n mis tiempos, los corchetes de la moral vigilaban hasta las abluciones más íntimas por temor a que se confundiese el pecado con la higiene” (B: 77. Fig. 23).



Fig. 22. B: 69.

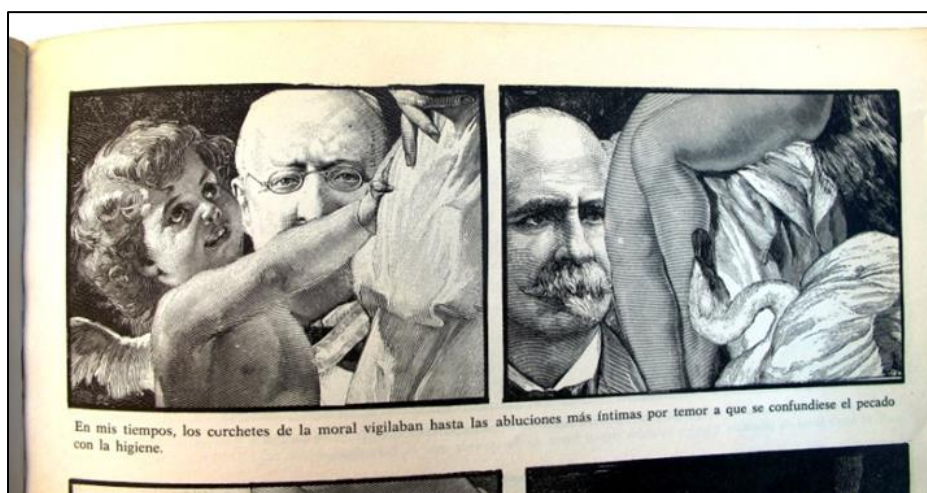


Fig. 23. B: 77.

Determinadas censuras y la represión moral que llevan al niño y al adolescente a refugiarse en la imaginación, son indicadores de una época y de una franja etaria que creció bajo la vigilancia nacional católica de la dictadura. Similares vivencias pueden rastrearse fácilmente en escritores y artistas, “niños de la guerra”, partícipes de las mismas circunstancias epocales, damnificados de “los estragos morales de la educación represiva” (Gracia y Ródenas, 2011: 625): “Fueron años desventurados en que solo se podía vivir la triste y enferma realidad de los ensueños, porque la verdad estaba oculta, sustituida” (B: 65. Fig. 24)¹⁴.



Fig. 24. B: 65.

En la imagen de cubierta, el niño con la cabeza asomando por el canal de parto aparece, desde el instante de su nacimiento, sometido al control de una fuerza represiva. El hombre —mezcla de corchete y burgués— con una porra en la mano es la antítesis de la maternidad y de sus representaciones históricas. El cuerpo masculino ostenta atributos de autoridad, revela cierto rango social y al mismo tiempo, desaliño y falta de linaje. La conjunción de la fragilidad del neonato y la intimidación del adulto anticipa el clima de opresión en que transcurrirán sus días, lo cual se acentúa con la gama de grises de las viñetas.

La trama, como se adelantó, brinda pocas referencias temporales precisas y prescinde de nombres propios o localizaciones que establezcan un vínculo

¹⁴ Ver “Primero aprendí a mentir para defenderme, después para complacer a mi padre, luego por el simple placer de imaginar y finalmente para refugiarme en ese mundo que cada día construía sin motivo ni ayuda de nadie”; o “Mi conciencia afloró en esa encrucijada bajo esos nombres terribles, con sensaciones contrarias, el azul de Villa Alegría y el negro de la calle Ecce Homo, el placer y el castigo, el sol y la culpa, el pecado y la sal marina, la dulzura y las tinieblas” (Vicent, 2005: 165-166 y 2014: 18).

exacto con España o con acontecimientos históricos reconocibles. Los episodios narrados son más inquietantes porque se potencian con una violencia inverosímil de raíces surrealistas: el comienzo parece ser una clásica referencia a los recuerdos primeros en una paupérrima aldea de pescadores, pero pronto se distorsiona cuando el narrador informa que la principal fuente de ingresos se asienta en el saqueo de los despojos de buques hundidos por temporales, y aumenta cuando se advierte que el carácter rapiñesco de la actividad se extiende a la comercialización de los cadáveres encontrados en la playa o, si se presenta la ocasión, de los náufragos que ellos mismos ahogan cuando los encuentran luchando contra las olas en medio de una tormenta. En ese entorno sitúa el narrador su nacimiento, o mejor dicho, su segundo nacimiento, cuando es rescatado del mar después de que una tormenta lo arrancara del seno de su madre, quien muere en la catástrofe pero nunca dejará de emerger como norte de sus deseos y fantasías sexuales.



Fig. 25. B: 18.



En este punto se introduce un quiebre abrupto por vuelco del registro evocador a un directo enunciado coloquial que proporciona datos claves del relato. Primero sobreviene la confesión del punto de vista del que surge la gran fantasía autobiográfica y el contexto de enunciación:

O sea, que ni hallado en las aguas como Moisés ni leches. Todo era pura cachondez de adolescente desvalido. Ahora sé que significaban las tiernas miradas que veía en sueños cuando me hacía pipí en la cama y tenía que secar las huellas con un pequeño hornillo eléctrico (B: 18. Fig. 25).

A continuación, la imagen femenina primera, en un estado preternatural, reaparece como el *leit-motiv* de su despertar sexual y de los primeros placeres corporales, pero se revela ahora como fruto de la evasión que alimenta su niñez y adolescencia, marcadas por la censura y la culpa introducida por una educación autoritaria, en la que el lector avisado reconocerá la impuesta por la dictadura. La secuencia, que finaliza con una serie de exquisitas viñetas “mudas” (Fig. 35), introduce una de las escasas pero fundamentales coordenadas temporales con referencias extratextuales: “Eran años difíciles para todos. Solían entonces los ángeles llevar las vírgenes al cielo entonando entre los dientes canciones de Machín¹⁵. Betty Grable¹⁶ nos decía que al otro lado del mar se vivía con las tetas sueltas. Que los sueños, sueños son” (B: 19).

¹⁵ Célebre cantante cubano (1903-1977). Sus interpretaciones de “Angelitos negros”, “El manisero” o “Dos gardenias” gozaron de enorme éxito.

¹⁶ Cantante y actriz estadounidense (1916-1973). Se hizo mundialmente famosa por la foto en traje de baño tomada durante la Segunda guerra mundial.



Figs. 25a y 25b. Betty Grable, *Pin up*, 1943 y Antonio Machín, en https://es.wikipedia.org/wiki/Betty_Grable#/media/File:Betty_Grable_20th_Century_Fox.jpg <http://www.junglekey.es/search.php?query=antonio+mach%C3%ADn&type=shop&lang=es®ion=es&img=1&adv=1> [15 de marzo de 2016].

A continuación se produce una nueva bisagra narrativa con el regreso al momento de su fecundación con una serie de imágenes que insume cinco páginas muy ponderadas por la crítica: “Luego todo acaeció según las rigurosas leyes del azar determinado” (B: 28-29. Fig. 26).

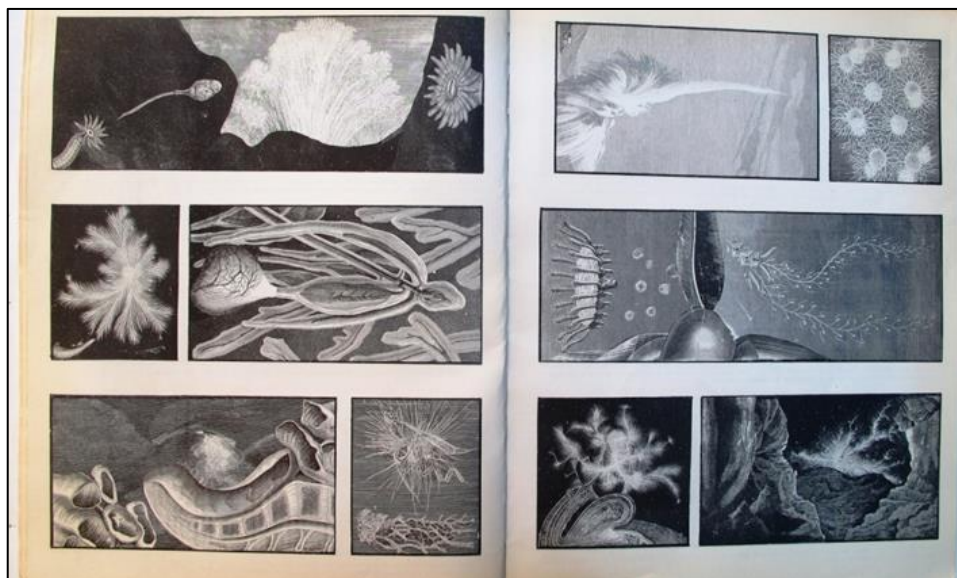


Fig. 26. B: 28-29.



Similar alianza entre el mundo real y la recreación onírica funciona para narrar el siguiente momento, encuadrado en el trabajo en las minas de carbón con foco en una gran explosión que diezma a mineros y destruye las familias. La visión dramática, irónica e hiperbólica, se intensifica con la descripción de las fastuosas ceremonias que la clase alta organiza en honor de las víctimas. La pluma sarcástica del viñetista y su proverbial humor negro reaparecen en la letra y la imagen del collage: “Una caridad sin límites. Una noble y joven viuda llegó a ofrecer su cuerpo para pasar un fin de semana en la fosa común de los muertos si previamente se instalaba una cama de matrimonio y un bidet de agua corriente. Al fin la cosa quedó, como siempre, en un banquete” (B: 37. Fig. 27).



Fig. 27. B: 37.

La insultante ceremonia desata una revuelta popular. Con la misma fantasmagórica incursión en hechos luctuosos del pasado, la guerra, la violencia y la omnipotencia de los vencedores se vuelca en sucesivos cuadros. El humor negro que caracteriza las creaciones del viñetista se reconoce más aún si determinados pasajes se leen como reescritura irónica de su libro *Yo fui feliz en la guerra* (1986): “Fueron años de felicidad inolvidable para los que entonces éramos niños. Saltábamos sobre los charcos de sangre para salpicarnos unos a otros y coleccionábamos ojos que arrancábamos a los muertos que se quedaban tiosos en las esquinas” (B: 45. Fig. 28).

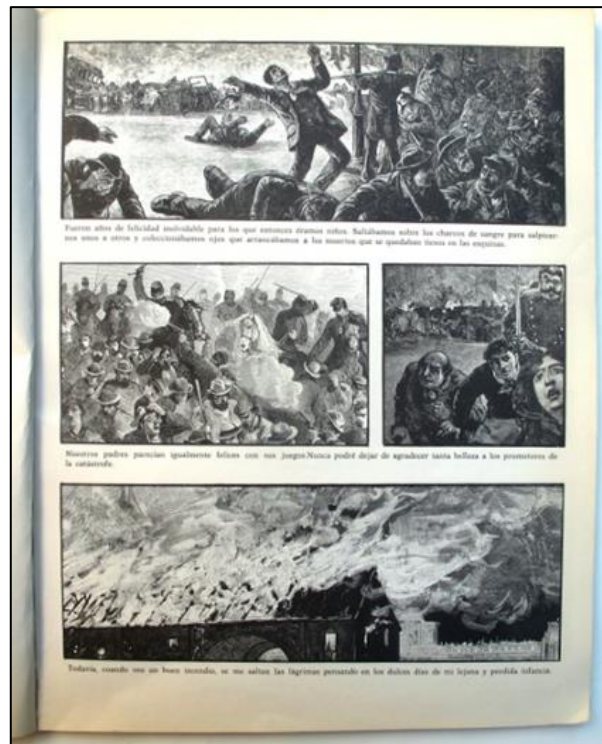
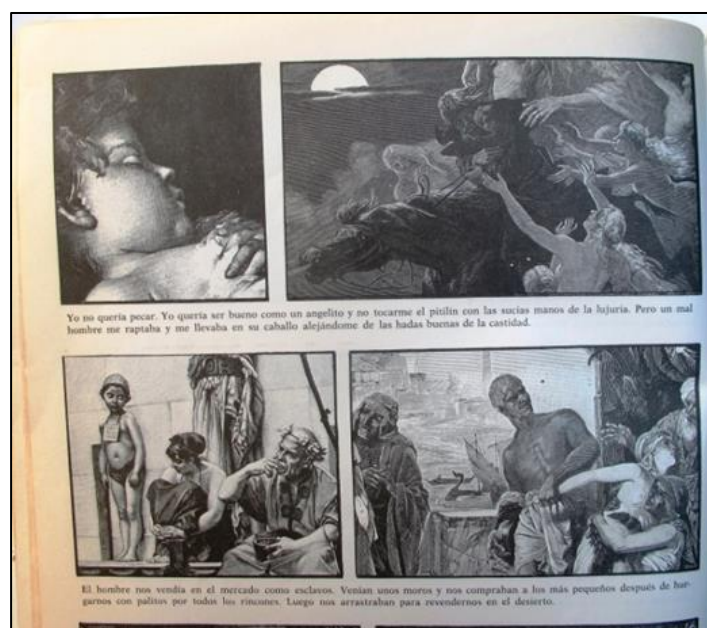


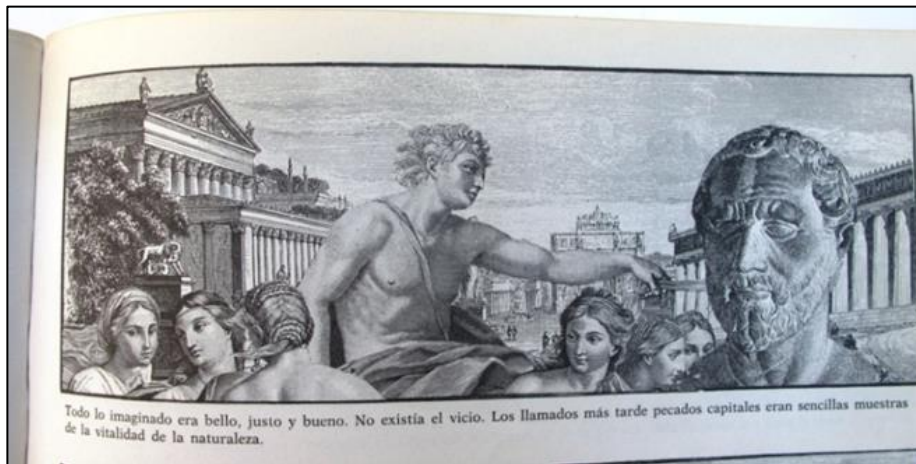
Fig. 28. B: 45.

Recurrentemente, vuelve la represión del sexo y la evasión por la vía de los sueños: “Yo quería ser bueno como un angelito y no tocarme el pitilín con las sucias manos de la lujuria. Pero un mal hombre me raptaba y me llevaba en su caballo alejándome de las hadas buenas de la castidad” (B: 56. Fig. 29).



**Fig. 29.** *B:* 56.

El viaje ilusorio tiene una escala en la antigua Grecia, espacio utópico —y tópico— de la huida hacia un mundo pagano libre de constricciones que, sin embargo, finalmente sucumbirá también a un orden destructor (*B:* 83. Fig. 30).

**Fig. 30.** *B:* 83.

La deriva imaginativa terminará con la propia muerte del biógrafo/autobiografiado, y las correspondientes ceremonias fúnebres. En el viaje final revive el naufragio originario que marcó su vida y lo lleva por un momento a los brazos amorosos de la madre.

El último módulo narrativo describe una realidad futura donde el humor negro y las situaciones propias de la ciencia ficción se conjugan para describir un mundo feliz cuya prosperidad se sustenta en el aprovechamiento de cadáveres primero, y de subalternos vivos que son sacrificados después. Máquinas de sofisticada tecnología permiten llevar a la humanidad a un estado de placidez y equilibrio, donde todo está resuelto sin esfuerzo, sin privaciones, sin conflictos. Hasta que un niño impelido por la curiosidad y ansias de saber indomables, querrá indagar sobre el origen de esa felicidad permanente. Con la fuerza atávica que mueve la búsqueda de la verdad, pondrá otra vez en marcha a sus congéneres en el camino del conocimiento:

Hasta que un día un niño se sienta aburrido de tanta monserga y mire a lo lejos y sienta la curiosidad saber de donde [sic] viene la luz que les embriaga de felicidad. Esa curiosidad pondrá a los hombres en marcha porque la búsqueda de la verdad habrá empezado de nuevo (*B:* 109).



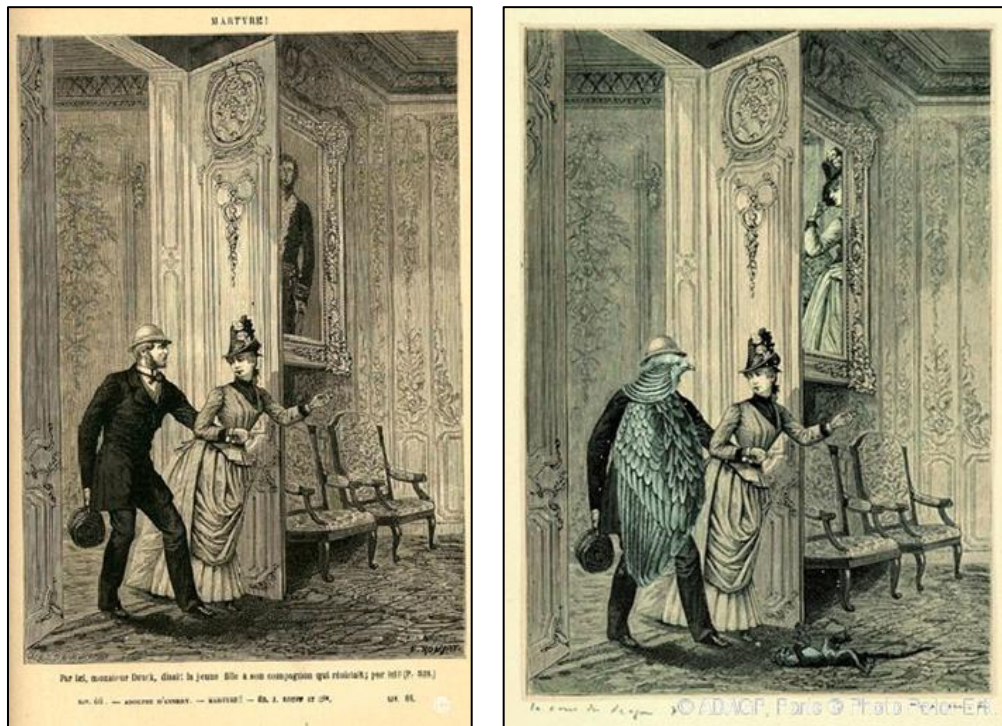
La fragmentaria y deliberada construcción caótica del relato, en el cual el fuerte contraste entre el grabado decimonónico y la impronta surrealista del discurso construyen una representación de España enclavada en dos épocas separadas por un siglo, que sin embargo, parecen igualadas y superpuestas. Gracias al escamoteo de coordenadas históricas reconocibles y a la utilización de imágenes que por sí solas sitúan al lector en el lejano mundo del siglo XIX, *Chumy Chúmez. Una biografía* proporciona elípticamente una visión de la posguerra y recrea de manera alusiva el clima cultural de la dictadura franquista desde el punto de vista de un niño que en la adultez toma conciencia de la opresión, censura y violencia en que creció. A la vez habilita una lectura atemporal que reproduce una mirada ambigua sobre el mundo, sombría y reparadora a la vez. Mediante verdaderas inmersiones visuales reafirma la fantasía y el ensueño como parte inextricable de lo real y del territorio suprarreal donde residen claves ocultas para comprender el mundo.

Dos pasados revisitados: las vanguardias y el arte de masas

Como he anticipado, la escasa crítica existente sobre esta singular obra señala el precedente de *Tres novelas en imágenes*, las novelas-collage de Max Ernst escritas entre 1929 y 1933. Para sus recreaciones utilizó obras de Sade, *Fantômas*, Doré, Grandville, tapas de novelas policíacas y tratados de medicina (Musée d'Orsay, 2009). El surrealista alemán fue el único artista que en plena vanguardia utilizó grabados para desarrollar esta técnica. (Figs. 31 y 32)¹⁷.

Probablemente Chumy Chúmez los conoció y se sintió atraído por las fantasías que a través de imágenes alucinatorias realizaba una crítica feroz al orden burgués y a su tabla axiológica, desestabilizando las bases religiosas, sexuales y sociales de las satisfechas y ensimismadas capas encumbradas de la sociedad europea.

¹⁷ Hasta la exposición del Musée d'Orsay en 2009, los *collages* de Max Ernst solo se habían expuesto integralmente (excepto cinco planchas, sin duda juzgadas demasiado blasfematorias) en marzo de 1936 en el Museo Nacional de Arte Moderno de Madrid, justo antes de que estallara la guerra civil española (Musée d'Orsay, 2009).



Figs. 31 y 32. Alphonse d'Ennery, "Ilustración del Martirio", 1885 Archivos Werner Spies y Max Ernst, viñeta: *Una semana de bondad. La corte del dragón*, en http://www.musee-orsay.fr/es/eventos/exposiciones/en-el-museo-de-orsay/exposiciones-en-el-museo-de-orsay-mas-informaciones/articulo/les-collages-de-max-ernst-20484.html?S=&cHash=83c594fbd&print=1&no_cache=1 [10 de abril de 2016].

Chumy Chúmez publica *Una biografía* en 1973, es decir, en pleno tardofranquismo –o ya en transición para otros– y en un contexto estético y cultural que ya no es el de las vanguardias históricas. Es de suponer que al cómic no le fue ajena la crisis del realismo social de posguerra; la obra analizada evidencia la búsqueda de otros caminos estéticos. Pero la intervención que realiza el humorista sobre los materiales ilustrados del siglo XIX, si bien muestra consonancias con las novelas-*collage* de Ernst, no responde a la misma raíz estética, los efectos son de más amplio espectro y las técnicas no coinciden totalmente. Ernst, con un gesto en que se reconoce la modernidad estética y las vanguardias, recurre a la provocación mediante la crítica simultánea al género folletinesco y a los valores burgueses, reformulando el material pretextual mediante metamorfosis de los seres humanos en seres siniestros. Sus figuras antropomórficas se internan en las simas de la abyección y bucea en perversiones del inconsciente que recuperan a Sade con un nuevo desenmascaramiento del costado oculto de las virtudes burguesas anticipado por el autor de *Justine*. Hombres y mujeres en actitudes ambiguas o depravadas resaltan el fondo oscuro

y perverso subyacente a la corrección ejemplar de la clase dominante, que además, en los tiempos de Ernst, había convalidado la Gran guerra e incubaba la Segunda guerra mundial. La supresión del texto al pie de foto aumenta el misterio e incita al lector a completar los significados abstrusos (figs. 33 y 34).



Figs. 33 y 34. Max Ernst, viñeta: *Una semana de bondad. El agua*
y Max Ernst (1891-1976), viñeta: *Una semana de bondad.*
La risa del gallo, en

http://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_bd7a17cdf741f792ff2d9e908bbb913c.gif
http://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_4a2a033e5402335817ab247cc5b6dc44.gif
[10 de abril de 2016].

En Chumy Chúmez, en cambio, el texto escrito adquiere un papel primordial; la independencia que establece entre la imagen y el versículo permite que ambos destaquen en sus propios planos expresivos. Al contrario de las ilustraciones del alemán, reiterativas en cuanto al encuadre, Chumy busca potenciar la belleza y el lenguaje visual, que en distintos pasajes prescinde del texto y sobrelleva el relato sin otra apoyatura que la imagen (fig. 35).

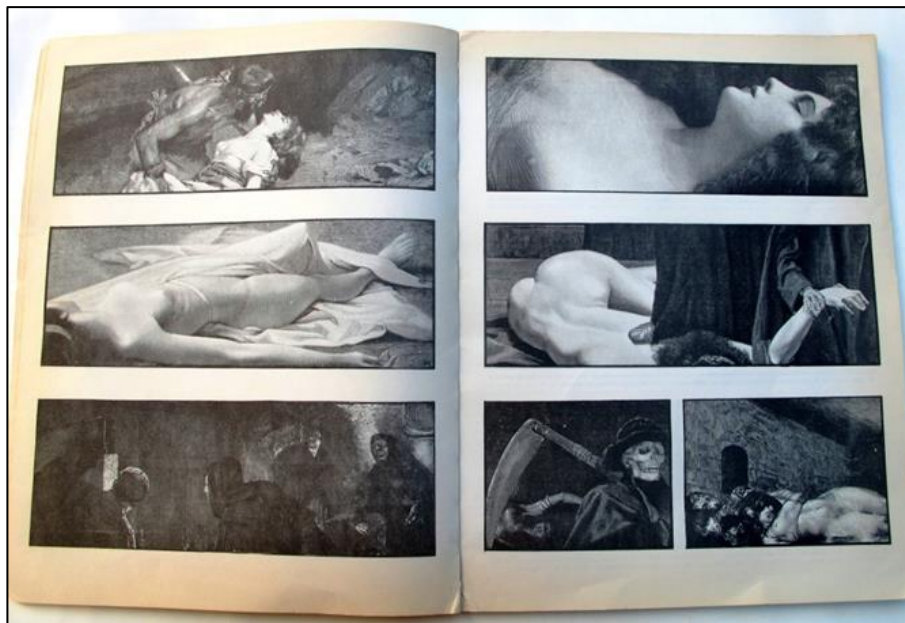
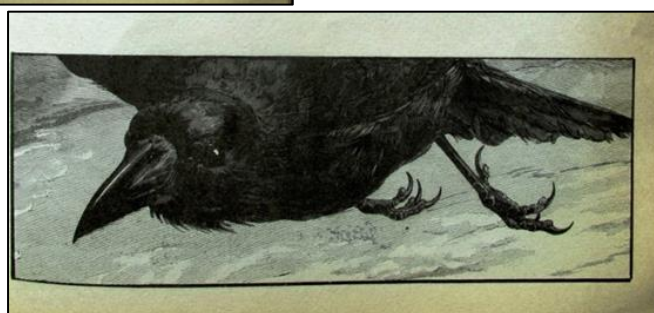
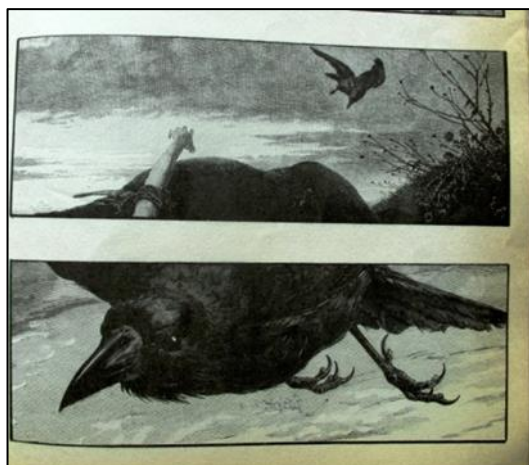


Fig. 35. B: 23-24.

Su familiaridad con el cine y con el arte visual le permite realizar encuadres y perspectivas que realzan la imagen y las cualidades estéticas de las ilustraciones, con acercamientos que recuerdan los primeros planos cinematográficos (figs. 36-38).

Onde claramente se distingue é na composição de página, sempre composta por três tiras por página, e texto em baixo de cada tira/ vinheta, um formato rígido, tradicional e facilmente reconhecível da BD. A sensação que as imagens nos transmitem é de planos cinematográficos, o que não será de estranhar, uma vez que o autor além de cartoonista também era realizador de filmes (5), havendo sequências sem texto perfeitamente assombrosas – a do sonho, da fecundação (microscópica), dos pássaros (da morte) [...] ou a do leão (Farrajota, 2013).



Figs. 36 y 37. B: 51.

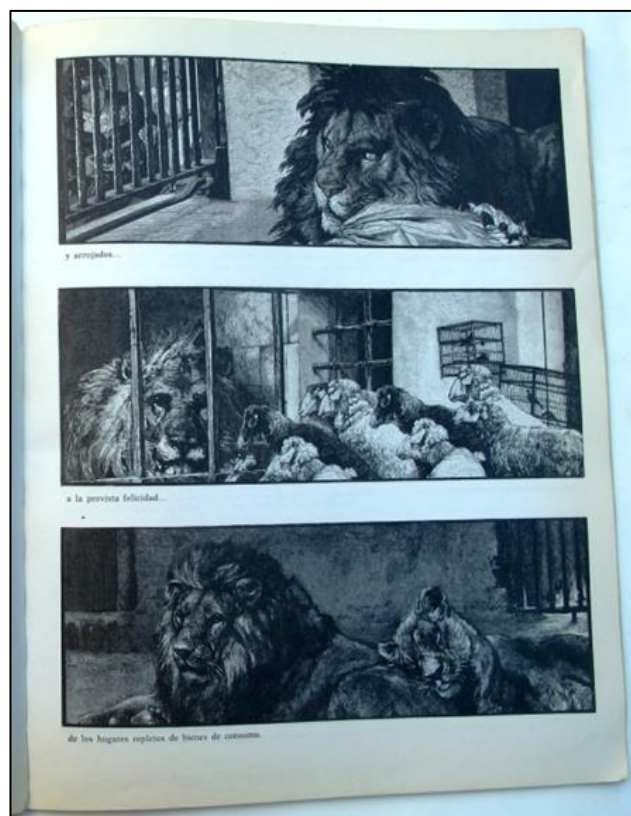


Fig. 38. B: 71.

Chumy Chúmez no interviene ni deforma las ilustraciones, o si lo hace, no deja rastros evidentes, ni introduce elementos antropomórficos ni recurre al bestiario, por el contrario, las hipotéticas intervenciones del dibujante —esa zona está pendiente de una investigación— tienden a borrarse y mimetizarse con el original. Lejos de remedar el género desde los valores de la alta cultura —como lo hicieran las vanguardias—, realiza un homenaje a los viejos grabadores, exalta las cualidades artísticas de las ilustraciones y las revaloriza al ponerlas al servicio de su relato¹⁸. Con distinto procedimiento que el utilizado por Max Ernst, introduce el factor surrealista para ilustrar la ficción autobiográfica bebiendo fundamentalmente en la esfera del inconsciente y apelando a la ensoñación, la fantasía y un lenguaje verbal y visual con reminiscencias del automatismo psíquico. Sin embargo, a diferencia del dadaísta alemán, Chumy Chúmez, se mantiene en las capas menos profundas de la psique; su discurso anamnético es inteligible y sus recursos visuales son susceptibles de una decodificación: “Todavía no he podido limpiar el sentido de culpa con que mancharon mi inocencia los enemigos mortales de la vida” (B: 78. Fig. 39).



Fig. 39. B: 78.

¹⁸ He tratado anteriormente la diferente relación que establecen las vanguardias históricas con el arte elevado y el arte de masas (Macciuci, 2009: 17 y ss).



Por otro lado, sus operaciones de mestizaje y préstamos son más variadas, ya que se perciben diálogos con géneros como la ciencia ficción, en particular con la introducción de distopías situadas en el pasado o en el futuro (figs. 40 y 41) así como con otros lenguajes no verbales, sobre todo, el fílmico.

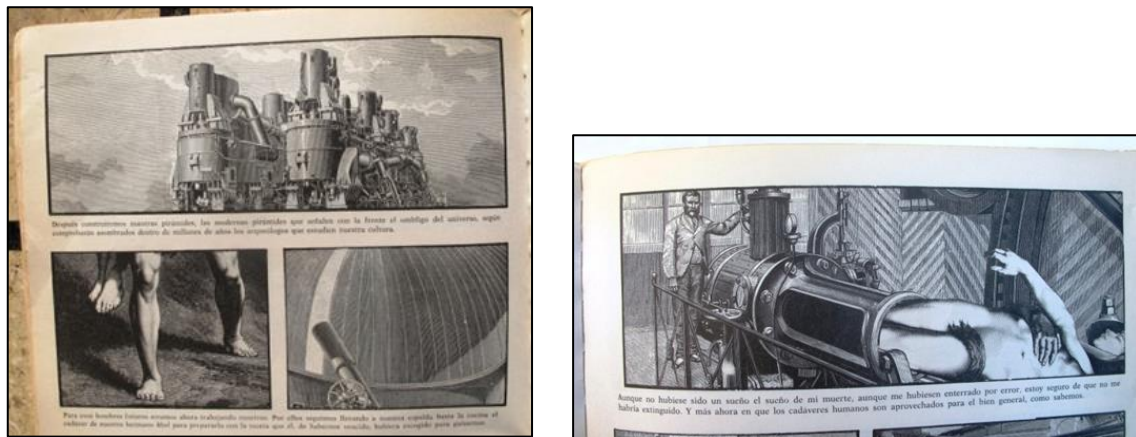


Fig. 40 y 41. B: 106 y B: 103.

Con razón Chumy Chúmez pedía que su novela no fuera leída como surrealista, ni asociada a la novela-*collage* de Marx Ernst.

As imagens são também retiradas de revistas ilustradas do século XIX, por isso, elas são também na essência gravuras, dando, tal como os livros de Ernst, alguma coerência formal e estética. Chuméz [sic] admite também que não queria que as suas colagens ganhassem uma dimensão surrealista, o que se conclui que deveria conhecer os livros de Ernst e não queria ser facilmente comparado, embora isso seja quase inevitável por não haver muitas obras assim (Farrajota, 2013).

Su creación, decididamente posmoderna, más que provocar, busca rescatar y ponderar unas prácticas —artes gráficas, historieta— situadas fuera del canon museístico. En ella la cita, el homenaje, la imbricación mestiza de lo nuevo y lo viejo, la recuperación de un realismo reformulado, el distanciamiento irónico del propio discurso, son claros sellos epocales que certifican el surgimiento de una nueva mentalidad que a mediados del novecientos puso en cuestión los principios de la filosofía moderna¹⁹. Con los textos ‘legibles’ y amenos de las ilustraciones

¹⁹ Tras el cambio de paradigma, sobrevendría la incorporación de un nuevo utillaje teórico-crítico para abordar los diálogos transartísticos e intermediales de las obras y la maduración de una nueva

masivas del siglo XIX, Chumy Chúmez interpone trampantojos a la censura e interrogantes al lector, que culminan en la paródica conquista del estado de bienaventuranza del final. Con irónicas citas de los relatos utópicos terrenales y celestiales de la modernidad (marxismo, cristianismo), describe el mundo feliz logrado gracias al mejor aprovechamiento de los pueblos ‘inferiores’ por la sociedad ‘civilizada’: “No existirá la propiedad privada y todo será de todos. No habrá bajas pasiones porque todos vivirán constantemente en la plenitud del placer y la sabiduría. Los hijos serán de todos y estarán prohibidos los parecidos” (B: 108. Fig. 42).

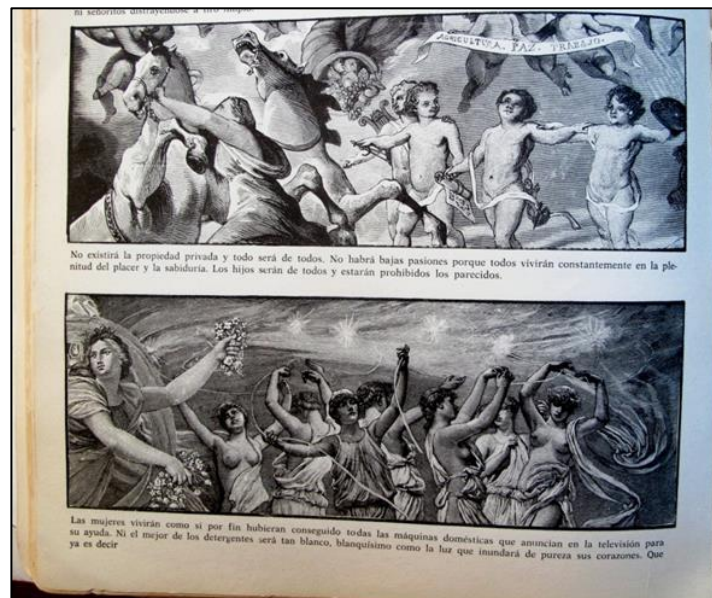


Fig. 42. B: 108.

Cierre: territorios por desandar

Sin duda, *Chumy Chúmez. Una biografía* es una creación atípica en la trayectoria del humorista vasco. Si se consideran los cinco años que le insumió su elaboración, resulta que comenzó a escribirla en los años de la Ley de Prensa e Imprenta —Ley “Fraga”— de 1966, cuando la búsqueda de nuevos espacios de libertad entraría en una etapa decisiva. Es evidente que la obra revela claves de

sensibilidad para valorar bienes culturales de procedencia diversa, todo lo cual contribuiría a poner en valor obras raras y mestizas como la analizada (Macciuci 2009: 7-27).



sus circunstancias de producción; el espíritu crítico y mordaz de las viñetas breves del autor no desaparece, aunque quede en gran medida velado por el registro metafórico y simbólico. Sin embargo, el clima opresivo y la tensión entre libertad y represión, religión y placer, que el protagonista sufre en sus etapas de crecimiento, dejan un testimonio concluyente de la época, incluso aunque haya una voluntad de trascender el contexto inmediato de la dictadura para instalar reflexiones —escépticas— de alcance más universal sobre la naturaleza del hombre y el fracaso de los proyectos redentores.

Respecto de los rasgos formales, podría profundizarse en la dilucidación de las marcas generacionales presentes en *Una biografía* desde el punto de vista del sistema artístico, caracterizado por la búsqueda de alternativas al agotado el realismo social de posguerra pero sin decantarse radicalmente por el hermetismo extremo de la experimentación que alcanza su apogeo en la primera mitad de los setenta. La novela gráfica de Chumy Chúmez pone de manifiesto que en las expresiones culturales no canónicas se producía el mismo fenómeno que en las bellas artes y las bellas letras: el siglo XX había asistido a sucesivas y emparentadas dialécticas, realismo-experimentación, esteteticismo-compromiso, arte nuevo-arte de avanzada, arte elevado-arte de masas, debatidas por una crítica polarizada por la polémica Lúkacs–Adorno, hasta que en el último cuarto de la centuria, estos binomios dejaron de ser antitéticos²⁰. El pasado se volvió de pronto un territorio amigable, al que se podía acudir para reformularlo, con respeto, o ironía, o distanciamiento irreverente o provocación; o con todo al mismo tiempo.

En 1973, año de publicación de *Chumy Chúmez. Una biografía*, la narrativa hegemónica estaba representada por el modelo experimental y por los altos registros de la modernidad estética —léase Goytisolo, Benet— (Oleza 2012). Pero, se sabe, los cambios estéticos necesitan tiempo para madurar y las tensiones en el campo no son unidireccionales, aunque la historiografía afirme y se afirme en fechas e hitos editoriales (Macciuci 2006: 7-20). La historieta objeto de este estudio viene a demostrar que el autor se valió del lenguaje masivo del grabado decimonónico pero también de materiales la alta cultura, con unos

²⁰ Desarrollo ampliamente estas hipótesis en Macciuci, 2006.



resultados que dialogan literariamente con los mestizajes y revalorizaciones llevados a cabo por Vázquez Montalbán, entre otros. Viene a demostrar también, que el análisis transartístico abre fructíferos rumbos para profundizar en las producciones artísticas, y que notables innovaciones a menudo surgieron en las zonas menos canónicas y exploradas del arte y de la literatura.

Paralelamente, *Una biografía* explora nuevas formas de dar cuenta de la realidad inmediata, un desafío para quienes evitaban repetir los moldes de la narrativa social de medio siglo. El discurso autoficcional, merced al desdoblamiento y escamoteo del yo, y a la alternancia de la primera y la tercera personas, en muchos pasajes se aproxima a la crónica, otro de los géneros vecinos del género autobiográfico (May, 1982). La voz narradora se aleja del lugar de la memoria personal y asume la función dar testimonio de la experiencia colectiva, esto es, “asistir, estar presentes y atentos en la aquiescencia de los sentidos, y recuperar en esa presencia, en el cuerpo puesto como garante, la posibilidad del relato” (Núñez, 1994: 196). El “yo digo que fui eso” se reemplaza por “yo estuve ahí y digo” (1994: 204).

Desde la perspectiva del testimonio, la novela gráfica de Chumy Chúmez pone de manifiesto que las complejas nociones de compromiso, denuncia, intelectual crítico, acuñadas en el anterior cambio de siglo, se reformularon y encontraron cauces diversos al final de la dictadura franquista. Uno de ellas tuvo en la viñeta gráfica un ariete decisivo. No se trata de dirimir si el historietista fue un artista encolumnado políticamente, según las fórmulas clásicas del hombre de pensamiento u hombre de acción, sino de constatar el papel revulsivo que desempeñaban sus obras en un contexto de cotidianos forcejeos con la censura. Chumy Chúmez se valió normalmente del lenguaje directo de las viñetas de *La codorniz*, diario *Madrid*, *Hermano lobo* y, excepcionalmente, de las experimentaciones alegóricas, de sentidos más soterrados y enigmáticos, pero de cualquier forma incisivos, de *Una autobiografía*; modalidades diferentes expresadas por un espíritu crítico que trabajó con la pluma. Dos formas diversas de dejar testimonio de una época.

Queda un vasto territorio por iluminar de esta notable y ‘ex-céntrica’ novela gráfica: sus múltiples placas de sentido, el análisis del proyecto estético



subyacente, la reconstrucción del procedimiento creativo —del cual muy poco se sabe más allá de lo declarado por el autor y el editor—. Las colecciones de las revistas utilizadas esperan una tarea de expurgación para conocer a fondo el trabajo realizado por el célebre dibujante y humorista vasco y desvelar cómo y cuándo el préstamo se vuelve montaje, intervención, creación, cita o invención.

BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA, Manuel (1997). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- ALONSO CHOUZA, Alan Manuel (2015). *Marx Ernst. Novelas collage*. Universidad de la Laguna. Repositorio Institucional. Colección TFG. Historia del arte: Tenerife, en <http://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/1363/Max%20Ernst%3B%20novelas%20collage.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [1 de agosto de 2016]
- CATELLI, Nora, 1991. *El espacio autobiográfico*. Barcelona: Lumen.
- CHUMY Chúmez (1973). *Chumy Chúmez. Una biografía*. Madrid: Fundamentos.
- FARRAJOTA, Marcos (2013). *CHILICOMCARNE.COM. Comix Remix, parte I*, en <http://chilicomcarne.blogspot.com.ar/2013/02/comix-remix-parte-i.html> http://www.chilicomcarne.com/index.php?option=com_content&task=view&id=13 [10 de abril de 2016]].
- GARCÍA, Luis (Ed.) (S/A). *Del cómic a la novela gráfica. Literatura.com*, en <http://www.literaturas.com/v010/sec0712/suplemento/index.html> [30 de julio de 2016].
- GRACIA, Jordi y Domingo RÓDENAS, 2011. *Derrota y restitución de la modernidad, 1939-2010. Historia de la literatura española*. T. 7. Dirigida por José Carlos Mainer. Barcelona: Crítica.
- HERNÁNDEZ CAVA, Felipe (2008). “La vida es inocente”, en *Catálogo. Españoleando. Chumy Chúmez en el diario ‘Madrid’*. Madrid: Asociación de periodistas europeos, en <http://www.apeuropeos.org/espanoleando-chumy-chomez-en-el-diario-madrid/> [10 de abril de 2016]]. <http://www.uhu.es/publicaciones/ojs/index.php/erebea/article/view/2305>>. [1 de agosto de 2016]
- MACCIUCI, Raquel (2006). *Final de plata amargo. De la vanguardia al exilio. Ramón Gómez de la Serna, Francisco Ayala y Rafael Alberti*. La Plata: Al Margen.
- MACCIUCI, Raquel (2009). “Literatura, cultura, medios, soportes: nuevos campos y deslindes”. En R. Macciuci (ed.). *Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos: mestizajes genéricos y diálogos intermediales*, número monográfico, *ARBOR* (Vol. CLXXXV Anexo 2 jul.-dic. 2009), y MAIA: Madrid, pp. 7-39.
- MACCIUCI, Raquel (2006). “Narrativa española de los años setenta: Visión expandida”. *Alp: Cuadernos Angers - La Plata*, n.º 6(6): pp. 7-20. en http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.7186/pr.7186.pdf [2 de agosto de 2016].
- MAY, Georges (1982). *La autobiografía*. México: FCE. Trad. Danubio Torres Fierro.



- (1.^a ed. en francés *L'autobiographie*, 1979).
- MUSÉE D'ORSAY (2009). *Max Ernst "Une semaine de bonté"*. Los collages originales, en http://www.musee-orsay.fr/typo3temp/zoom/tmp_8474f2e598807e1bba3b9c1653c19db6.gif [10 de abril de 2016].
- NÚÑEZ, *Jorgelina* (1994). "Victoria Ocampo: La lección del testimonio". En Juan Orbe (comp.). *Autobiografía y escritura*. Buenos Aires: Corregidor, pp. 197-205.
- NÚÑEZ GARCÍA, Víctor M. (2014). "La biografía como género historiográfico desde la Historia Contemporánea Española". *EREBEA. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*, [S.l.], n.º 3, feb., Universidad de Huelva.
- OLEZA, Joan (2012). "Un realismo postmoderno". En *Trazas y bazas de la modernidad. Ensayos desde el cambio cultural*. Ed. de Raquel Macciuci. Pról. de José María Pozuelo Yvancos. La Plata: Ediciones del lado de acá, pp. 190-205.
- VICENT, Manuel (2005). *Contra Paraíso*. Dibujos de Andreu Alfaro. Pról. del autor y epílogo de A. Alfaro. Valencia-Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- VICENT, Manuel (2014). "Travesía literaria". En Raquel Macciuci y Federico Gerhardt. *Dossier. Manuel Vicent. Doctor Honoris Causa por la Universidad Nacional de La Plata*. La Plata: FAHCE-UNLP, en <http://congresoespanyola.fahce.unlp.edu.ar/iii-congreso-2014/iii-congreso-2014/dossier-manuel-vicent>
- WIKIPEDIA. <https://ca.wikipedia.org/wiki/Portada> [10 de abril de 2016].
- VV.AA. (2008). *Catálogo. Españoleando. Chumy Chúmez en el diario 'Madrid'* (2008). Asociación de periodistas europeos: Madrid, en <http://www.apeuropeos.org/espanoleando-chumy-chomez-en-el-diario-madrid/> [10 de abril de 2016].
- WIKIPEDIA. <https://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada> [10 de abril de 2016].

Fecha de recepción: 21 de abril de 2015

Fecha de aceptación: 1 de septiembre de 2016