

LITERATURA PELS ULLS: EL PES DE LA TRADICIÓ LITERÀRIA EN LES PRIMERES HISTORIETES CATALANES

Jaume Capdevila
(investigador independent)

A PREMSA, TAL COM LA CONEIXEM AVUI, ES DESENVOLUPA al llarg del segle XIX tot adaptant-se a les necessitats d'una societat canviant. Al territori espanyol aquest desenvolupament es troba marcat per convulsos esdeveniments polítics i socials que condicionen necessàriament l'aparició, desaparició i contingut de les diverses capçaleres. De fet, gràcies al període de relativa tranquil·litat política que comporta el règim de la Restauració, a partir de 1876, s'acostuma a considerar que la premsa espanyola pot començar a desenvolupar-se amb una certa normalitat, i apareixen capçaleres diverses que adapten els seus continguts a públics específics.

És a partir de les primeries del segle XIX que la imatge s'introdueix progressivament i pren espai i protagonisme en les pàgines d'aquella premsa incipient. Al principi, les il·lustracions (toscos gravats xilogràfics) tenen una funció purament decorativa i comercial, car «pretenden ilustrar lo escrito sin contar con argumento o personalidad propia» (BOZAL 1979: 27). També Vicente Pla ens fa notar que a aquesta primitiva il·lustració de premsa «no se la valora nunca como interesante por sí misma y se la considera siempre un medio idóneo para otras finalidades» (PLA 2010: 27), si bé aviat apareixeran publicacions com *El Artista* (1835), *Semanario Pintoresco* (1836) o *El Museo de las Familias*

(1843), en les quals el pes de la imatge, més acurada, a bona mida i de temàtiques com més va més diverses, hi esdevé fonamental. La imatge permet a aquestes publicacions d'ampliar el seu públic pel fet de ser accessible a lectors precàriament alfabetitzats. També un seguit d'innovacions tècniques fan que sigui possible cada cop més fàcilment traslladar la imatge i fer tirades més grans, que poden arribar a més lectors. De forma paral·lela, en aquells anys es produeix l'associació definitiva de la caricatura amb la premsa satírica, una premsa estrident, proçaç, insolent i hostilitzada per una censura ferotge. Així, cal que tinguem ben present que la caricatura, els acudits dibuixats i les primeres historietes que van apareixent en aquelles publicacions a partir de la segona meitat del segle XIX són fetes, pensades i consumides per lectors adults.

Mirant enfora

El procés es reproduïx més o menys alhora arreu del món, car coincideixen les condicions socials amb les condicions tècniques que permeten la implantació d'aquest nou model comunicatiu a través del dibuix a les pàgines de la premsa. Així, trobem autors com el suís Rodolphe Töpffer, publicant les seves *Histoires en estampes* des de 1830; l'alemany Wilhem Busch fent els seus *Bilderpossen* a partir de 1859; el francès Caran d'Ache feinejant en el *roman dessinée* des de 1886; aquest mateix any, a l'altra banda de l'Atlàntic, Richard F. Outcault posava baferades al seu *The Yellow Kid*. Aquests autors, juntament amb molts d'altres bastant coneguts o completament anònims, van començar a explorar les capacitats expressives d'aquest nou mitjà que combinava les funcions comunicatives del text i de la imatge dibuixada. Però la creació d'un nou llenguatge no és quelcom que esdevingui de manera fàcil ni ràpida. Com ens recorda Umberto Eco, «entre emissor y destinatario ha de haber un código común, es decir, una serie de reglas que atribuyan un significado al signo.» (Eco 1971: 22), i per anar creant i consolidant aquest codi compartit, cal avançar a poc a poc. Una part dels recursos expressius que es fan servir en aquell moment ja són coneguts pels lectors, car provenen de l'utilatge que fa servir la premsa satírica i la caricatura. Però d'alguna manera, s'hi van incorporant novetats que el públic assimila i permeten avançar i aprofundir tant en les capacitats plàstiques com en les narratives del mitjà. La més evident i revolucionària és la baferada, globus, filacteri o *balloon*, que, pel fet d'incloure el text en la imatge dibuixada mateix, deslliga el producte

gràfic del seu vincle amb el text tipogràfic. «Desde el momento en que el tebeo incluye dentro de la viñeta el texto o leyenda que hasta entonces había figurado siempre al pie de ella, se crea un nuevo arte totalmente original, pleno de sugerencias y de hallazgos expresivos» ens en diu LUIS GASCA (1979: 53). I així, ens trobem al tombant del segle amb una eina comunicativa, el còmic, que encara no es denomina així, però no tan sols s'aguanta dreta, sinó que comença a bellugar-se, a caminar endavant amb tremp i embranzida.

Mirant endins

La imatge té una enorme implantació a la premsa espanyola del tombant del segle XIX al XX. Hi trobem una varietat enorme de publicacions per tota mena de públics i una primera generació d'excel·lents dibuixants pioners (Padró, Perea, Ortego, Mecachis, Mestres, Planas, Cilla, Pellicer) a punt de passar el testimoni a una generació més jove (els Xaudaró, Tovar, Cornet, Junceda, Opiss), formada per joves que ja tenen interioritzats molts dels seus recursos gràfics car s'han fet grans consumint amb normalitat els dibuixos dels seus predecessors. Recordem, per exemple, que un volum com *Cuentos vivos* d'Apel·les Mestres ha vist ja dues edicions abans de canviar de segle (Verdaguer, el 1882; Miralles, el 1898), o que el 1897 va aparèixer la revista *The Monigoty*, que, segons Manuel BARRERO, «representó un paso adelante en la normalización del medio (...) inaugurando un nuevo modelo de publicación que contenía exclusivamente caricaturas, viñetas e historietas en sus ocho páginas impresas a dos tintas.» (2011: 36).

També els lectors han anat assumint amb normalitat els recursos expressius que progressivament es despleguen en aquestes seqüències gràfiques. Malgrat l'absència en molts casos del requadret que emmarca les vinyetes, els lectors són capaços de llegir les escenes diferenciades, sempre amb el seu text al peu de la imatge, i d'interpretar les propostes que els autors utilitzen per trobar una manera gràfica de donar forma visual a les necessitats narratives. Val a dir que, a causa de les precàries condicions laborals i les exigències dels editors, a més de les presses amb les quals s'acostuma a treballar a les redaccions sotmeses a la pressió del tancament, els autors tampoc s'hi escarrassaven massa. Així, cal tenir en compte que, com explica Carlos PORTELA, «para la codificación de la imagen dentro del nuevo lenguaje que establece su primera gramática a principios del siglo XX es fundamental la herencia

teatral. Así, es habitual, el establecimiento de la representación de la figura completa que evoluciona en un escenario predefinido» (2018: 54). Els canvis de plans o d'enfocament són escassos i rars, sobretot al principi, però es faran servir cada cop més, a mesura que autors i lectors consoliden la codificació d'aquest nou llenguatge. La codificació suposa «la reiteración en la utilización de recursos narrativos para la formación de un sistema de representación que resulte reconocible para el lector» (PORTELA 2018: 54), i aquesta reiteració tan sols es produeix quan els autors prenen consciència de l'existència i efecte de cadascun dels recursos expressius utilitzats.

Posem, per exemple, el cas de Xaudaró, autor diguem-ne de transició, car és massa jove per formar part estrictament de la primera generació pionera, però comença a publicar tan jove que tampoc el podem posar en la segona fornada. Fundador, director i principal creador de continguts de la revista *The Monigoty* juntament amb Francisco Navarrete¹, fa substancials troballes en el llenguatge d'aquelles incipients historietes, ja que, com explica Antonio MARTÍN:

lo común era que el argumento se desarrollara paso a paso, recurriendo a textos descriptivos que suplían los momentos omitidos en la acción, lo cual daba lugar a un tiempo narrativo muy lento. En cambio, Xaudaró utilizaba audazmente el lenguaje elíptico y suprime muchos de los momentos intermedios de la acción, que avanza gracias al dibujo; al mismo tiempo, los textos suelen ser muy breves y casi siempre dialogados, con ellos se consigue que las funciones de ambos elementos se integren en un lenguaje común y que el ritmo sea muy rápido (1978: 33).

Un salt enrere

Però arribats a aquest punt, cal que fem un salt enrere en el temps per tal de copsar la importància d'una tradició anterior d'imatgeria popular a la qual se superposa aquesta ràpida propagació de les imatges dibuixades de la premsa. I és que aquesta premsa il·lustrada que comença a explorar recursos narratius que han de culminar en la creació d'aquest nou llenguatge que és el còmic s'implanta i creix no pas damunt d'un territori erm, buit d'imatges, sinó que ho fa per sobre d'una tradició primigènia de material imprès molt heterogeni que circulava profusament i tenia el seu propi públic, circuit de distribució i característiques específiques.

Des del segle XVI hi ha constància de la circulació de naips i estampes de sants a Catalunya, i aviat la família de la imatgeria popular s'amplia amb la incorporació i popularització d'altres estampes, mapes, auques, goigs, romanços, fulls de soldats, ventalls, figures i retallables. Joan AMADES ja deixa constància del fet que

La imatgeria arribava a mans del públic de variades maneres. Els mateixos imatgers tenien els establiments oberts a tot comprador, i el mateix venien una peça sola que un centenar de mans a un revenedor. Com a reclam tenien les portes de l'establiment cobertes amb auques i fulls de soldats, penjats a la llinda de la porta: estels, fanalets i globus de paper. (...) Hi havia diverses parades a l'aire lliure, dedicades exclusivament a la venda d'imatgeria i literatura populars. Se situaven prop dels mercats, de les esglésies i dels llocs on hi havia gran concurrència de públic. Solien estar arrambades a una paret on es clavaven dues rengleres de claus en sentit vertical; damunt d'aquests claus lligaven tot de cordills que travessaven la paret formant algunes línies paral·leles i de les quals penjaven els romanços, auques, estampes, ventalls i altres menudències, i els fixaven al cordill per mitjà d'una petita canyeta oberta per un tall (1938: 15).

Naturalment, de tot aquest material, a causa de la semblança morfològica amb el còmic, el que més ens interessa és l'auca. Si bé no és un gènere exclusiu dels Països Catalans, val a dir que en el nostre territori assolí una gran implantació, de manera que es pot considerar un dels exponents més representatius del gravat popular català (GALÍ 1999: 12). Evolucionant a partir d'un joc, la seva estructura acaba consolidant-se de manera que acostuma a construir-se en un full amb 48 vinyetes que desenvolupen un tema o una història. Les primeres auques no tenen text ni títol, però aviat s'hi afegeix una llegenda; en alguns casos, aquest text s'inscriu dins la vinyeta mateix, i aviat surt del marc destinat a la imatge i es col·loca al peu de cada vinyeta. Finalment, la fórmula més popular serà la que inclou aquesta llegenda en forma de rodolí. L'auca, doncs, esdevé un clar precedent del còmic, ja que esdevé un gènere narratiu que utilitza imatges. Si bé les primeres auques són més aviat enumeratives (auques dels oficis, dels animals, del món a l'inrevés, d'habitants del món o d'exercicis gimnàstics) aviat comencen a incorporar veritables narracions (la història sagrada, vides de sants, vides exemplars, *Don Quijote*, faules d'Isop, Don Perlimplín...), cosa que permet que els lectors s'acostumin a la lectura seqüenciada d'una història repartida en diverses vinyetes.

A Catalunya, la primera de les auques que tenim localitzada és la del Sol i la Lluna, de la premsa de Pere Abadal de Moià, de 1676. A partir del segle XVIII hi haurà una enorme proliferació d'auques i l'aparició de noves temàtiques i la ràpida evolució fins a la consolidació del format. Aquestes auques, doncs, sumades als fulls de rengle, romanços i altre material popular, degut a la seva enorme penetració popular, podem dir que eduquen el gust del públic. Per això mateix, arran l'expansió de la premsa, aquest substrat previ, per una banda farà més senzilla la penetració dels grafismes narratius en vinyetes que es van desenvolupant a les pàgines d'aquelles primeres publicacions. Però per altra banda, l'existència de tota aquesta cultura gràfica popular anterior, també esdevé un factor que frena i limita l'evolució i el desenvolupament de recursos narratius gràfics innovadors, diferents dels que el públic ja coneix i té assimilats. Ens trobarem que això passa tant a Catalunya com a la resta d'Europa, on tenim els Biderbogen de Neurupin, Nürnberg o München, a Alemanya, o la Imagerie d'Épinal a França, on la majoria de les narracions gràfiques incipients a la premsa de finals del XIX repliquen i repeteixen els recursos narratius ja disponibles i normalitzats per aquesta imatgeria popular, sense esforçar-se a explorar els nous camins que permet el gènere, cosa que sí que es fa, de manera molt més ràpida, a la premsa americana. Com ja es té ben clar des dels primers estudis seriosos sobre el llenguatge del còmic,

aux USA, l'absence d'une tradition culturelle spécifique fait de l'image le langage commun d'immigrants d'ethnies différentes. Après avoir conquis plusieurs pages dans les suppléments dominicains des quotidiens, la bande dessinée va pénétrer dans ceux-ci même. [...] A partir de 1912, la plupart des grands quotidiens consacrent une et bientôt plusieurs pages aux bandes dessinées (LACASSIN 1971: 17-18).

El pes de la cultura literària

Podem trobar, segurament, tantes definicions del que és un còmic com autors que han escrit sobre la temàtica en qüestió. Però també val a dir que, segons la definició que fem servir, hi ha obres, antigues o modernes, que podran ser considerades còmics i d'altres que no. Hi ha una de les primeres definicions d'estudiosos espanyols que ens diu que un còmic consisteix en un «relato gráfico en imágenes o viñetas que captan diferentes y sucesivos momentos de su acción» (DE LAIGLESIA 1964: 9), que posa el focus en la necessitat que hi hagi un relat, o la

que ens proposa uns anys més tard Romà GUBERN, que diu que es tracta d'una «estructura narrativa formada per la secuencia progresiva de pictogramas, en los cuales pueden integrarse elementos de escritura fonética» (1979: 35), definició que inclou la possibilitat d'utilització d'elements d'escriptura a l'interior de les vinyetes acostant-se a la definició que proposa LACASSINE, que diu que

La technique spécifique de la bande dessinée se caractérise par un découpage du récit visuel en plans exprimant une durée très courte et dont le montage obéit à un rythme obtenu par la manipulation du format de l'image et de l'angle de vision. La structure du récit est fondée sur une imbrication harmonieuse du son (paroles, bruits) et de l'image, celui-là figurant à l'intérieur de celle-ci (1971: 13-14).

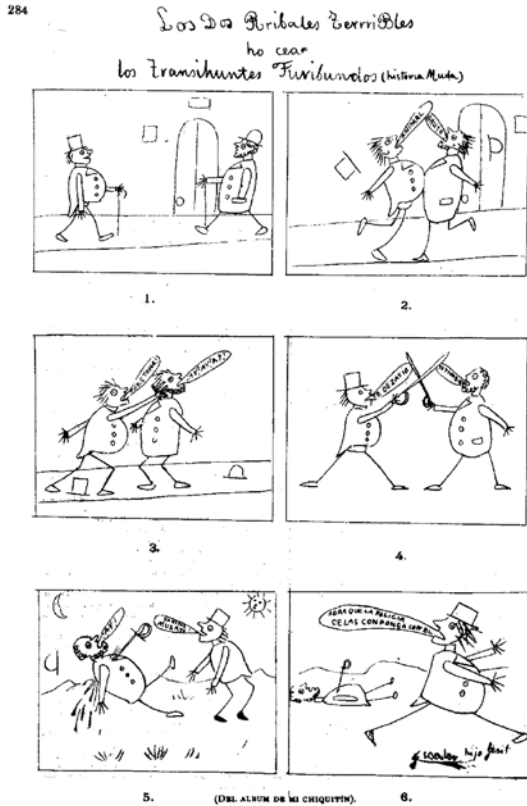
El detall de si el text s'ha d'integrar o no en la vinyeta és important, car permet (o no) considerar còmics tot un seguit d'obres dibuixades i publicades al final del segle XIX que, justament, contenen el text no incorporat en les vinyetes sinó al peu, a la manera de les tradicionals auques. Aquesta consideració ha condicionat de tal manera els estudis sobre la historieta, que ha provocat l'afirmació, ja descartada pels estudiosos seriosos del tema, que això del còmic naixia als Estats Units amb *The Yellow Kid* d'Outcault, que fou qui de primer col·locava de manera manuscrita el text en el dibuix.

Però resulta que justament això, la incorporació del text en el dibuix, usualment mitjançant la fórmula més popular que és la de la baferada, que permet representar el diàleg entre els personatges dibuixats no era un recurs desconegut pels dibuixants catalans del tombant de segle, ni pel seu públic. De fet, en els segles precedents, es pot trobar arreu d'Europa imatges de tota mena que inclouen textos mitjançant filacteries² o didascàlies,³ per la qual cosa hem de pensar que el públic és capaç d'identificar aquest recurs, present en gravats medievals, en pintures murals, i molt especialment en gravats satírics, dels que circulen durant els segles XVIII i XIX. Al nostre país, concretament, podem veure filactè-

2 El filacteri és una cinta representada pels artistes medievals i renaixentistes en les seves composicions per comunicar a l'espectador el text dit per un dels personatges representats o aplicat a la situació representada. El nom deriva del grec φυλακτήριον, que va passar al llatí com a *phylactera*.

3 Un terme d'origen teatral que es refereix als moviments precisos i al posicionament dels actors en un escenari durant una representació, que passa a la cultura gràfica (tant en pintura mural com en imatge impresa) com unes anotacions explicatives afegides a una imatge sense relació directa amb la representació del diàleg o pensament dels personatges representats.

ries en algun dels gravats del *Libro del juego de las Suertes* (València, 1515); en la vinyeta que ocupa la primera pàgina del *Coloqui gracios entre els gosos de la portalada del convent...* (València, 1755); a vinyetes satíriques com la d'*El Mata-moscas* II, 6 (6/10/1837); o *La Flaca* número 29 (9/1/1870). I en una historieta concreta de la revista *La Semana Cómica* (4/5/1892) Ramon Escaler (que hi dibuixava una sèrie que no apareixia cada setmana però sí esporàdicament, titulada «Del álbum de mi chiquitín» en la qual imita el traç infantil per simular que són historietes dibuixades per un nen) s'utilitzen concretament baferades que surten de la boca de cadascun dels personatges per indicar el que diuen en cada vinyeta [Fig. 1]. Com que es tracta d'una historieta aparentment dibuixada per un infant, són diàlegs curts, concisos i fins i tot mal escrits: «-Animal», «-Bruto»; «- Pues toma!», «-Te dezafio», «-Yo tambien»; «-¡Ay», «-Ya estas muerto»; «-Ahora que la policia ce las componga con el».



És a dir que, quatre anys abans que Outcault es posi a dibuixar baferrades a les historietes de *The Yellow Kid*, el recurs ja s'empra en una publicació catalana, i a més s'empra en un context que vol fer pensar que és accessible per la població infantil, és a dir, no es considera un recurs sofisticat sinó el contrari. Això és important i ens fa pensar que no és un recurs que els autors no incorporin a les seves historietes perquè el desconeixen, sinó que no el fan servir perquè no volen. L'absència de baferrades, de globus amb text, que potser en aquells anys encara és una cosa innovadora en les historietes del moment, però que en menys d'un lustre es generalitzarà en tots els còmics dibuixats als Estats Units, no s'implementa ni de lluny amb la mateixa rapidesa a la premsa europea. No és que passi a Catalunya: passa arreu del vell continent: els autors anglesos, francesos, italians o fins i tot els russos, no incorporen el recurs en massa a les seves creacions, cosa que sí que fan els americans.

És a dir, que els recursos expressius del còmic es desenvolupen més lentament a Europa que als Estats Units, a causa d'una decisió conscient dels autors, editors i també del públic. Així que cal preguntar-nos el motiu d'aquest fet, la raó d'aquesta decisió plenament deliberada.

Literatura pels ulls

No cal dir que hi ha un vincle enorme entre el còmic i la literatura, encara ara, per més que ja tinguem clar que es tracta de llenguatges expressius diferents, amb les seves corresponents particularitats. Però si bé són diferents, comparteixen públic, objectius i bona part de recursos i necessitats expressives. Entre literatura popular i historieta hi trobem, consegüentment,

liens de parentéaire existant entre eux, par filiation directe et par communauté des ascendants. Les anciennes littératures orales transmises par le folklore, les contes de fées, les histoires de brigands [...] forment l'essentiel du fond dans lequel le roman populaire a puisé jusqu'en 1914 et dont la bande dessinée dramatique, apparue en 1929, va rajeunir les ressources (LACASSIN 1971: 252).

Diversos autors plantegen molt bé la problemàtica del còmic com a mitjà de comunicació de masses. Un dels primers a reflexionar-hi amb profunditat és Umberto Eco, que ens recorda que la historieta, com pràcticament tots els missatges que s'articulen a través dels mitjans de comunicació de masses, és «un producte cultural, ordenado desde arriba y que funciona según toda la mecánica de la persuasión oculta,

presuponiendo en el receptor una postura de evasión que estimula de inmediato las veleidades paternalistas de los organizadores» (1985: 299). A la vegada, «los autores, en su mayoría, se adaptan: así, los cómics, en su mayoría, reflejan la implícita pedagogía de un sistema y funcionan como refuerzo de los mitos y valores vigentes» (1985: 299). Si això és així pel que fa als continguts, encara més pel que fa als formats. Precisament perquè el format ha de facilitar l'accessibilitat a una majoria de públic el més àmplia possible.

Raramente se tiene en cuenta el hecho de que, dado que la cultura de masas en su mayor parte es producida por grupos de poder económico con el fin de obtener beneficios, permanece sometida a todas las leyes económicas que regulan la fabricación, la distribución y el consumo de los demás productos industriales: «El producto debe agradar al cliente», no debe ocasionarle problemas, el cliente debe desear el producto y debe ser inducido a un recambio progresivo del producto. De ahí los caracteres culturales de los propios productos y la inevitable «relación de persuasor a persuadido», que en definitiva es una relación paternalista interpuesta entre productor y consumidor (Eco 1985: 57).

Això implica que els productors i promotors d'aquelles primeres revistes, que els artistes autors d'aquelles primeres historietes, fan un producte que d'alguna manera respon al que els lectors n'esperen, i els recursos expressius que s'empren en aquelles historietes reforcen aquesta idea. Hi veiem, per exemple, intents constants de traslladar el prestigi de la literatura escrita vers aquest nou gènere híbrid, adaptant temes, personatges i recursos provinents de la literatura. De fet, es tracta de quelcom que arranca molt abans, amb la idea medieval que *pictura est literatura laicorum*, cosa que durant segles condiciona completament el desenvolupament de la imatge i la limita, si no la supedita, a la lletra.

Pensem que la pintura, com a principal art vinculat amb la imatge, no aconsegueix deslliurar-se definitivament d'aquest vincle amb la literatura (dels temes històrics i literaris, de la necessitat que l'obra tingui un contingut d'alguna manera narratiu) fins a les propostes estètiques trencadores de les avantguardes de finals del XIX i principis del XX. Així, és natural pensar que la il·lustració de premsa, considerada generalment com un art menor, busca maneres de prestigiar-se, i una d'elles és el fet de reprendre temes i recursos provinents de la literatura. També hi ha la qüestió de la necessitat absoluta d'aquestes obres (acudits, historietes i la major part de dibuixos publicats en premsa, almenys en els primers temps) d'ésser compresos. I per això es recorre a recursos expressius,

estilístics, retòrics i lingüístics que faciliten aquesta funció. El lector d'aquelles historietes de la premsa del tombant de segle ha de fer un acte d'interpretació, una descodificació. I per facilitar aquest procés de descodificació, l'autor de l'obra ha d'emprar elements que siguin coneguts, reconeixibles, familiars pel lector. I aquests elements esdevenen més familiars en la mesura que són més pleonàstics, més redundants.

Per això, els editors de les publicacions en les qual veuen la llum les nostres primeres historietes, el que busquen és fabricar una mena de literatura feta no només amb paraules, sinó feta amb la concurrència de les paraules i les imatges: una literatura pels ulls. I els autors no senten la necessitat d'explorar les noves possibilitats del llenguatge gràfic, ja que el resultat els allunyaria de la seva intenció, que és, precisament, reforçar i potenciar les qualitats literàries de la seva obra. Per tant, podem dir que el còmic a Europa fa un pas endavant i adopta els recursos expressius que ja eren corrents al còmic americà quan una nova generació d'autors i de lectors amb noves necessitats forcen l'evolució dels recursos narratius, els recursos gràfics, els temes, estilemes i elements que conformen les historietes, i això es produirà a partir dels anys trenta, i potser és tema per parlar-ho més profundament en un altre article.

Millor veure-ho

Fins aquí hem intentat aportar unes quantes dades i hem fet unes quantes reflexions abstractes sobre les primeres historietes, sobre els seus autors, sobre els recursos expressius emprats, sobre la codificació del nou llenguatge que suposa el còmic... però la veritat és que aquestes coses, el millor és poder veure-ho amb exemples concrets. Per això val la pena fer l'esforç d'intentar encaixar d'alguna manera tot el que hem explicat fins ara amb peces concretes. Comencem, per exemple, amb una historieta publicada a la revista *Los Niños* el gener de 1875. Durant anys, aquesta doble pàgina titulada «Un drama desconocido» havia estat considerada la primera historieta publicada a Espanya (MARTÍN 1978: 15). Es tracta d'una petita història còmica gravada en xilografia, signada per José Masí del Castillo, gravador i il·lustrador habitual d'aquella publicació. Malgrat que avui ja s'han trobat altres pàgines que permeten endarrerir la data d'aparició de les historietes a la premsa espanyola, fixem-nos en els recursos narratius propis d'aquesta primera historieta [Fig. 2]: D'entrada, les vinyetes no estan emmarcades, sinó que cada vinyeta forma un dibuix compacte (efecte accentuat, per

exemple, amb el tramat lineal del fons, o les ombres del dibuix) i el lector percep el pas del temps entre cada escena per l'evolució que es produeix en elements que hi són dibuixats. També el text, situat al peu de la imatge, i en forma de rodolí, marca una cadència temporal que ajuda a fer avançar l'escena. Però aquesta cadència es trenca, justament en les primeres quatre vinyetes, que comparteixen tan sols dues frases. De fet, la seqüència inicial, amb la visualització de l'avenç de la nevada amb el color blanc guanyant espai sobre el negre del dibuix, és magistral, d'una efectivitat simple però contundent. La forma com es configuren les línies dinàmiques de cadascuna de les vinyetes també marca una cadència que el lector pot copsar de forma inconscient, amb un ritme que s'inicia en la sisena vinyeta, és a dir, la segona de la segona filera, amb diagonals subtils que tenen l'extrem superior apuntant cap a l'esquerra (el peu, l'escombra, la bola de neu), mentre que la següent vinyeta, la part superior de la diagonal formada per les línies dinàmiques de la composició apunten cap a la dreta, i de nou, en la darrera vinyeta de la pàgina, la sorpresa dels personatges fa que les línies superiors de la diagonal compositiva apuntin de nou a l'esquerra. A la pàgina següent es repeteix aquest moviment rítmic en forma de diapasó, trencat excepcionalment en les dues primeres vinyetes, en les quals es manté la inclinació, però hi ha un agosarat canvi de pla (que veiem per la posició del personatge de la petita nena amb l'escombra, i més subtilment per l'orientació dels peus del personatge enterrat a la bola de neu), que fent un moviment que imitaria un *travelling*, fa giravoltar l'escena aportant aquest dinamisme que en les vinyetes anteriors s'ha aconseguit mitjançant el canvi rítmic d'orientació de les línies compositives de les vinyetes. Malgrat que el text complementa l'acció, l'expressivitat de l'escena és suficient perquè la historieta funcioni gairebé sense l'ajuda del text, i a la vegada hi ha recursos gràfics de gran potència (combinació del color del vestuari dels xiquets, un de més clar i un de més fosc, cosa que permet conformar cada escena amb un element que té més pes, o la mirada desaforada del personatge de la darrera vinyeta, aconseguida amb el blanc dels ulls gravat sobre el fons negre de les conques, inserint a l'interior la bola negra de la nineta. Un altre detall brillant és el mutis dels xiquets esporuguits, que en la darrera vinyeta treuen tot just el peu darrera una ratlla (que podem suposar que és la cantonada, però també podria semblar un pur decorat, o fins i tot, que hi ha un joc metagràfic i surten de la pròpia vinyeta per amagar-se al darrera). ALARY destaca que

aquest plantejament gràfic permet, dibuixant tan sols els peus dels marrecs, «presenciar una doble acció (simultàneament) en una misma imagen. [...] Vemos cómo, valiéndose de una puesta en página selectiva y sintética y del poder sugestivo de la imagen, se valora un nuevo modo de contar.» (2000: 37-38).

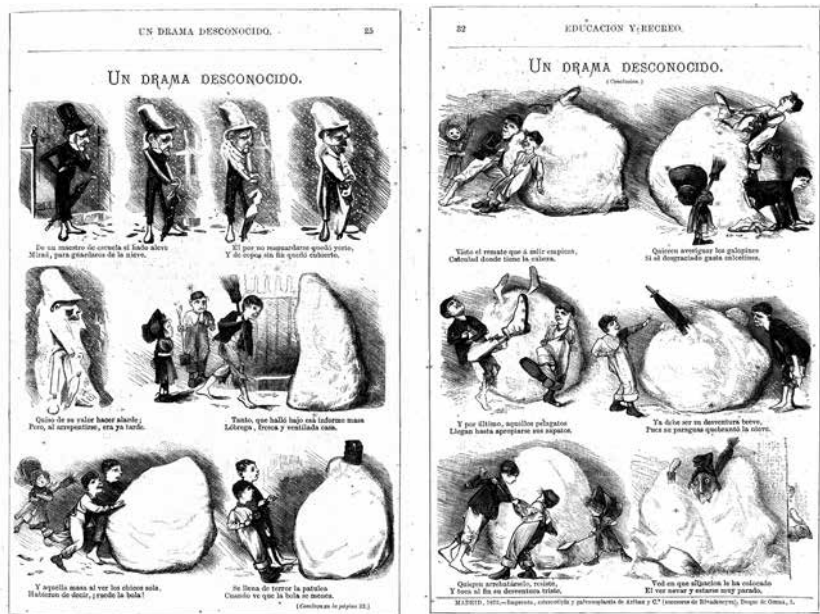


Fig. 2. Primera pàgina d'«Un drama desconocido», de José Masi del Castillo.

Així, trobem que tot just en aquesta historieta fundacional ja es fan servir tot de recursos de forma pràcticament natural, i hem de donar per descomptat que els codis que s'empren són perfectament llegibles pels lectors als quals va destinat. És cert que «lo que vemos se nos muestra en los límites de nuestro entendimiento individual, pero no se ciñe a los límites de éste, pues en estos límites estamos ligados a otras formas de ver posibles en las que nuestros límites se hacen visibles» (RÜHLE 2008: 78), però el que no podem negar és que autors i lectors d'histories com aquesta ja disposen d'un codi que els permet entendre perfectament com s'afronta la lectura d'aquestes dues pàgines.

Tècnicament, podem intuir-hi un parell de circumstàncies interessants. La primera és que la pàgina no ha estat gravada en una única planxa sinó que el gravador l'ha treballada en tires. Això es pot deduir

del fet que hi ha la signatura de l'autor al final de cadascuna de les tres tires de la primera pàgina i de les tres tires de la segona pàgina. A la primera de les tires, les lletres que formen el cognom del gravador, Masi, es difuminen entre les volves de neu que formen la nevada; a la segona tira es llegeix clarament a la part inferior dreta, sota la bola de neu; a la tercera tira, pràcticament en la mateixa situació, però tan a prop de la bola de neu que mig hi firma al damunt. A la següent pàgina, la firma, sempre a la dreta de la tira, la trobem sota la cara del noi ajagut; a la següent tira, entre la bola de neu i les cames del noi de la dreta, i a la darrera tira, entre la neu i la paret. En dues pàgines, la signatura de l'autor apareix sis cops, just a cada filera d'imatges. I malgrat tanta signatura, sembla que no s'hi ha fixat mai ningú i sempre s'ha considerat, equivocadament, que la tira era anònima, però a banda d'això el més important d'aquest zel amb la signatura, segurament indica que s'han gravat les planxes separades en tires i no en una única matriu, i pot ser senyal que la idea original no era publicar-ho en una única pàgina, sinó seqüencialment, precisament com a tira en diverses pàgines (en un format apaïsat molt proper a les obres de Töpffer) i que, pel motiu que fos, s'acabà publicant en una pàgina. La decisió final, ja fos de l'autor o de l'editor, marca un punt d'inflexió, perquè obre la porta al format de pàgina d'historieta.

Una altra consideració important és el fet que l'autor, José Masi del Castillo, era dibuixant i xilògraf. És a dir, que mentre molts dels altres autors que fan dibuixos en aquesta mateixa revista necessiten que les seves obres passin per la mà d'un gravador (i és habitual trobar-hi les signatures d'Ortego, Padró, Miranda, Giménez, Zarza o García al costat dels gravadors, principalment Capuz i L. Burgos) en aquest cas no fou necessària la concurrència del gravador, que ja és el mateix dibuixant. De fet, en algunes de les il·lustracions de Masi en altres números d'aquesta publicació sí que hi apareix el gravador, però en algunes no, cosa que ha de voler dir que fou ell mateix que s'encarregà de fer el gravat. Això és important perquè vol dir que l'autor d'aquesta primera historieta controla perfectament el procés, i és capaç de saber l'efecte que els recursos gràfics que fa servir tindran sobre el resultat final, i reforça la idea de pensar que les tires han estat gravades per separat.

Revisem altres pàgines de les incipients narracions en imatges dels primers temps. Per exemple, «Història d'un palmó» d'Apelles Mesures, publicat en el número 11 de l'*Esquella de la Torratxa* (10-4-1879),

on repeteix el sistema de fer servir rodolins al peu de la imatge per explicar la història, que es desenvolupa sempre en un pla general. Trobem nombroses historietes anteriors d'Apel·les Mestres als primers números de *Lo Nunci*, en els quals empra recursos més interessants. En el número 1 (21-10-1877) publica la historieta «Lo mal de caxal» [Fig. 3] i en el número 2 (28-10-1877), «Mala nit» [Fig. 4]. En totes dues historietes fa servir una posada en escena molt teatral, centrant-se en els moviments dels personatges, sempre retratats de cos sencer. És interessant perquè el text del peu no és descriptiu, no explica el que passa, resultant redundant amb la imatge, sinó que es tracta del text corresponent al diàleg. És cert que en la primera historieta el personatge parla pràcticament sol tota l'estona i algunes frases es podrien obviar, però en la segona es produeix un diàleg entre els dos personatges i acaba amb la frase del ratolí, que a més ens és mostrat amb un canvi sobtat de pla i una mena de *zoom* que ens permet veure'l de més a prop, centrant-hi l'atenció. Trenca així, encara que mínimament, la reproducció de l'esquema de posada en escena teatral, de punt de vista fix en un pla sencer, que és imperant en aquelles primeres historietes.

El mateix autor, però, uns anys després, el 1880, dibuixa en el número 6 de la *Granizada* una historieta en la qual porta més lluny aquest trencament de la posada en escena teatral, i juga amb la composició de la pàgina i els límits dels requadres de les vinyetes. Amb el títol «Escenas íntimas», hi dibuixa les vinyetes com si fossin fulls de paper superposats, per la qual cosa veiem el detall dels plecs a les puntes, o algun full estripat o retallat [Fig. 5]. Com que les vinyetes no són regulars, això proporciona un gran dinamisme a la pàgina, i a més, hi ha detalls d'alguns dels personatges que surten de la seva vinyeta, fet que encara aporta una nova profunditat al conjunt, rematat per la darrera vinyeta, que és ja directament un dibuix que vol evidenciar que és un dibuix, plantejant un interessant joc metaliterari o més aviat metagràfic. El que passa, però, és que el dinamisme gràfic de la pàgina no li permet encaixar el text de cada vinyeta, i en lloc d'assajar la solució agosarada que seria inscriure el text de forma manuscrita en cada vinyeta, jugant també de forma dinàmica amb aquest text (és el que començaran a fer els autors americans en les seves historietes), recorre al recurs que prové de la tradició dels gravats satírics que circulaven en els segles anteriors: les vinyetes tenen una xifra, i un text al peu de la pàgina (sí: no pas al peu de cada vinyeta sinó de la pàgina) fa referència a les diverses vinyetes,

LO MAL DE CAXAL



¡Ah, quin àpat m' hi farè petar!



¡Ay!... ¡Quina punxada!...



¡Axó no 's pot aguantar!



Pot ser glopejant una mica...



Pot ser ab una desflela...



Veyám, si dormint lo distrauré.



Veyám una cataplasma...



Y un bon bany de mostaseta.



¡E cap de las maneras!



¡Fóra brochs, y á ca 'l dentista!



—Dispensí; no més de véurel ja m' ha passat.

Fig. 3. «Lo mal de caxal», d'Apel·les Mestres a la revista *Lo Nunci*.

UNA MALA NIT



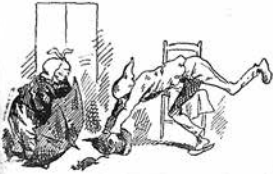
— ¡No 't sembla que se sent soroll?
— Ja deu se' aquell cotol de cada nit.
— No 't moguis que t' agafarem.



— ¡Ah, remolchit! ¡Acòtut, que 't passa per sobre!...



— ¡Calla, qu' ara 't tens é sota...!



— Espantal, à veure si 't casso ab lo burret.



— So 'm fica é la barretina... ¡xy pobre!...



— ¡Ja 't tenim!!



— ¡De cap al costat!... Ara dormirem.



— Tapemlo, qu' estú segur.
— ¡Que tó d' estar, si 't feig per boix!



— ¡No 't moguis, qu' ara 't tens é l' esquena!



— ¡Ara 't l' altre m' ha agafat é mi!!...
— Espantat que l' efigarem...



— ¡L' halg d' ecorzar de viu en viu!



Lo bayoli...— ¡'t séqui é demà, si no tens gat.

Fig. 4. «Mala nit», d'Apel·les Mestres per *Lo Nunci*.

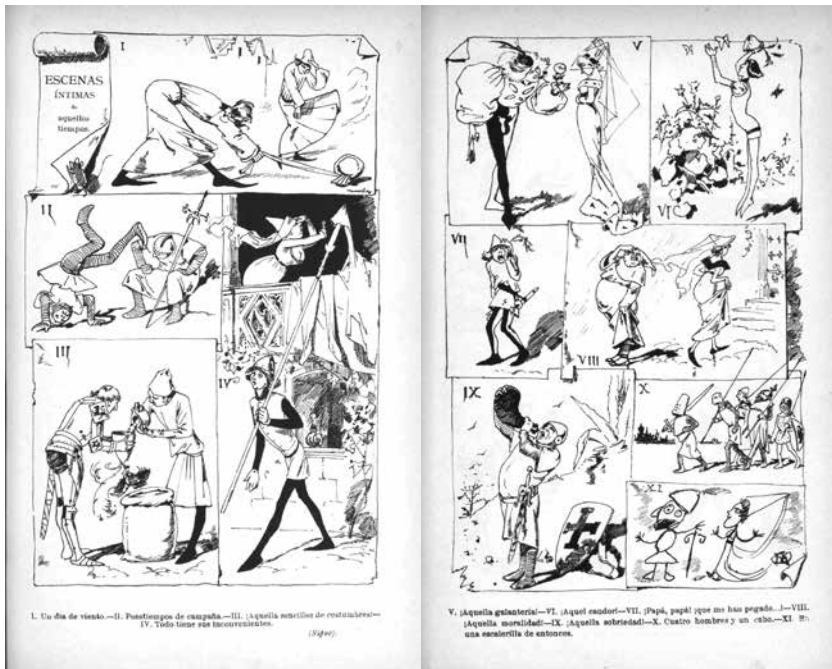


Fig. 5. «Escenas íntimas», d'Apel·les Mestres a la revista *Granizada*.

seguint la seva numeració. Probablement per nosaltres, avesats com estem a la narrativa d'una pàgina de còmic, aquest és un recurs que se'ns fa estrany i aparentment entorpeix la lectura. Però en realitat és el recurs més natural, el que s'havia fet servir sempre en la confecció dels gravats, i que el públic tenia assimilat per un ús secular. El que és innovador en les noves historietes és la representació dels moments d'una mateixa seqüència, mentre que els gravats acostumaven a presentar una única escena, potser amb moments d'acció simultània o consecutiva. Per això, llegir de primer l'escena i després el text explicatiu al peu de la imatge (o en columnes laterals, si es tractava d'una gran làmina apaïxada) era fàcil pel públic de l'època. La innovació que suposa la seqüenciació d'una escena planteja noves necessitats expressives i nous reptes com, en aquest cas, trobar el lloc adient pel text. Fins a l'aparició d'una solució millor, que seran les baferades i onomatopeies inscrites en cada vinyeta, els autors utilitzen els recursos que saben que els seus lectors poden comprendre. L'ús d'aquest sistema, el text agrupat al peu de la pàgina, amb les vinyetes numerades, serà emprat fins ben entrat el segle xx per diversos autors.

Tomàs Padró, mestre i mentor d'Apel·les Mestres, fa servir el plantejament teatral del pla sencer en «Las delicias de la torre» [Fig. 6], la primera historieta que publica a *Lo noy de la mare* (en el número 7, del 2 de juliol de 1866), en què el text al peu correspon amb el monòleg interior, hilarantment irònic, que desenvolupa el personatge protagonista. En canvi, en la historieta «Ullada al any 1865» [Fig. 7], que publica en l'almanac *Lo Xanguet* pel 1866, que es publica el desembre de 1865, manté el rodolí al peu.

Joaquim Xaudaró dibuixa diverses historietes per la revista *The Monigoty* (1897), que és la primera publicació espanyola que publica únicament dibuixos i historietes. En la majoria d'aquestes pàgines emprà els recursos que ja sabem: pla sencer dels personatges, text al peu, amb contingut explicatiu o bé dialogat. Incorpora el concepte de serialització de la mateixa historieta: així, «Un viaje al polo norte» continua al llarg de diversos números de la revista, amb la indicació del (*se continuará*) al final de la pàgina. També explora la possibilitat d'inscriure el text de forma manuscrita en la vinyeta, en la historieta «Los pecados capitales» (21/10/1897), però no es consolida la temptativa i la convenció que acaba generalitzant-se per les historietes fetes a casa nostra marca que les historietes porten el text o el diàleg al peu, en format tipogràfic, i si no hi ha text s'ha d'especificar que és una *historieta muda* o bé fer visible que la vinyeta no té text amb marques tipogràfiques per tal que el lector s'adoni que l'omissió és voluntària.

Això ho podem veure molt clar en un gran nombre d'historietes d'aquells anys. Així, assenyalarem, per exemple, historietes com les que publicava Miguel Navarrete a *Pluma y Lápiz* l'any 1900, en les quals s'indica després del títol que es tracta d'una *historieta muda*, i a més es numera tipogràficament al peu de cada vinyeta, per orientar el lector, malgrat que no és en absolut necessari [Fig. 8 i Fig. 9]. O, més d'una dècada més tard, també a les historietes que Cornet i Junceda publiquen a la revista *Mondial Humor*, ja ben entrat el 1912. En una historieta que Junceda publica al número 7 (8/5/1912) veiem com els personatges dialoguen en les dues primeres vinyetes, amb textos tipogràfics al peu de la vinyeta [Fig. 10]. Però en les dues darreres vinyetes que no necessiten text, es marca l'absència de diàleg amb una línia de punts rematada per exclamacions. En canvi, al número 10 de la mateixa revista [Fig. 11], hi especifica al costat del títol que és una *historieta muda* i ja no cal fer la marca tipogràfica al peu de cada vinyeta. Què

LAS DELICIAS DE LA TORRE (per T. Padró.)



¡Quina delicia l'anar per aquestas carreteras!



¡Quina delicia la arribada!



¡Quina delicia lo beure ab porronat!



¡Quina delicia lo fer miá diada entre 'ls focinos!



¡Quina delicia l'anar á casar ab aqueix oreig!



¡Quina delicia lo nadar entre las ocas!



¡Quina delicia lo retirar un xich tarç!



¡Quina delicia lo no poder dormir per mes que un vulguat!

Fig. 6. «Las delicias de la torre», de Tomàs Padró per la revista *Lo noy de la mare*.

ULLADA AL ANY 1865.



Se armaren grossas camorras
per creure 'l gran cop aprop,
y 'ls neus deurian da 'l cop,
pues sols ells ne duyan gorras.



Hi hagué alguna que altre escena
per entrar vi, sols de crits,
donchs que entre morts y ferits
n' hi hagué una senalla plena.



Per efecte de bronquinas,
los cotons escassejaban,
y 'ls que sens feina quedaban
armaren estudiantinas.



Marina de la Bretanya
nos vingué aquí á visitar
donantnos que contemplar
ab sa vestidura estranya.



Lo cólera vingué aquí
tan benévol com podia,
y molta gent no tenia
prou camas para fugi.



Lo cólera toca 'l dos
mes content que cap pavaua
d' haber deixat la campana
d' un soneto escandalós.

Fig. 7. «Ullada al any 1865», de Tomàs Padró a l'almanac *Lo Xanguet*.

vol dir tot això? Que ja hi ha una convenció clara entre els autors i els editors sobre les característiques que ha de tenir una historieta. I la convenció diu que el lector ha d'anar a buscar el text al peu de cada vinyeta, o si no, al peu de la pàgina (com ja hem vist en aquella proposta d'Apelles Mestres). I si això no és així (el cas, precisament, d'una *historieta muda*, en la qual no cal explicar res), s'ha d'indicar que no hi ha text.

HISTORIETA MUDA: por M. NAVARRETE.



Fot. Tip. - III. del «Album Salón.»

Fig. 8. Pàgina muda de Miguel Navarrete per *Pluma y lápiz*.

LA SERPENTINA (HISTORIETA RUDA);
por M. NAVARRETE.



Fot. Tip.-Lit. del «Album Salón.»

Fig. 9. «La serpentina», de Miguel Navarrete.

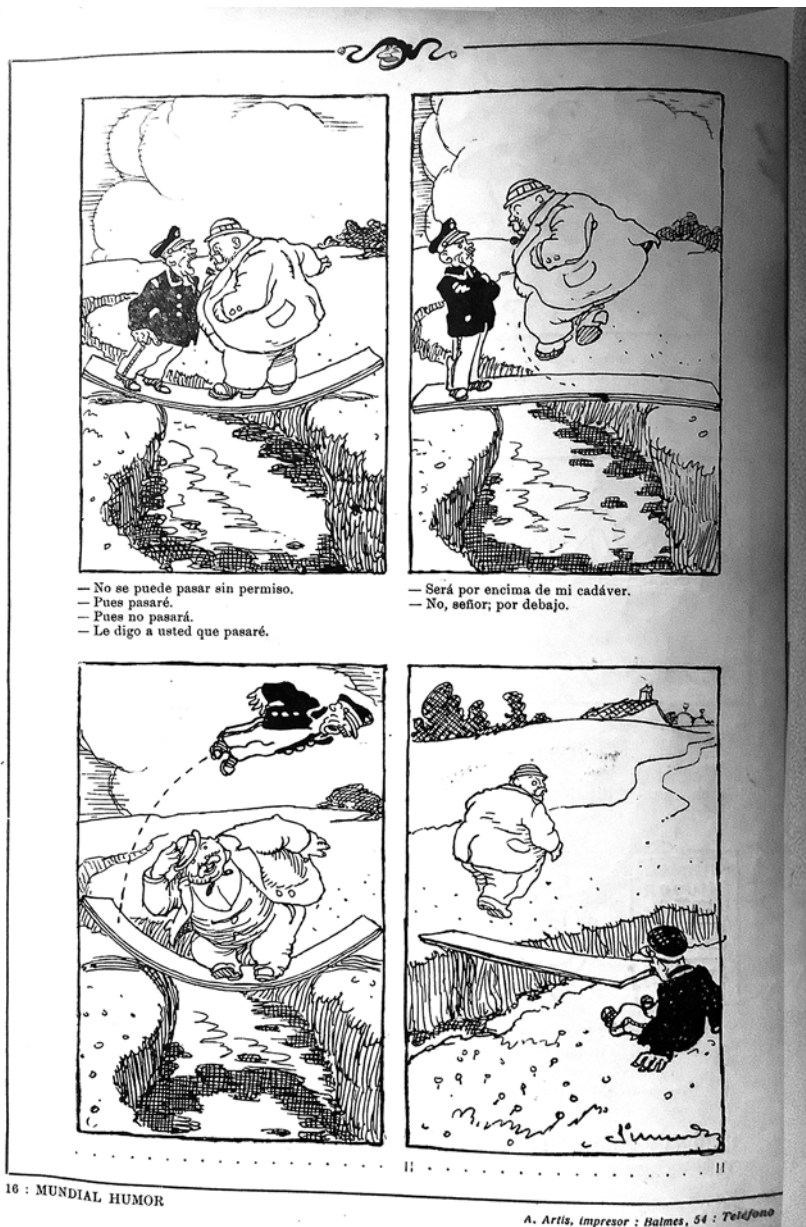
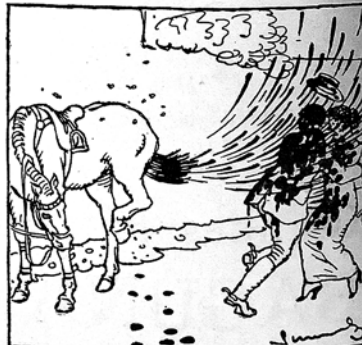
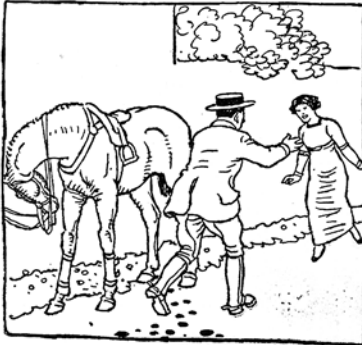
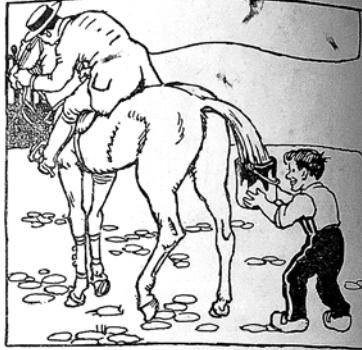
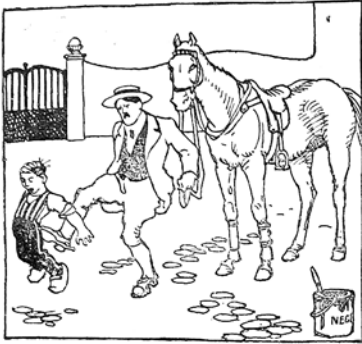


Fig. 10. Pàgina de Junceda a la revista *Mondial Humor*.

VENGANZA (Historieta muda)



MUNDIAL HUMOR

16 : MUNDIAL HUMOR

A ARTIS, IMPRESO

Fig. 11. «Venganza», de Junceda per *Mondial Humor*.

Conclusions

De tot el que he explicat, si és que es pot concloure alguna cosa, penso que el més important és reiterar que la configuració dels recursos expressius que consoliden el que entenem com a llenguatge del còmic és una evolució que pren suport fonamentalment de la tradició literària i que es fa molt lentament, des dels primers dibuixos amb intenció narrativa de la premsa il·lustrada o satírica fins a les revistes específicament d'histories. Aquesta evolució és més lenta en el cas d'Europa que no pas en el cas dels Estats Units, on just al tombant del segle xx els recursos expressius experimenten una ràpida evolució i consolidació com a llenguatge nou i diferenciat. Però si l'evolució i consolidació d'aquest nou llenguatge amb elements com les baferades i les onomatopeies inscrites dins de les vinyetes, convencions que són absolutament específiques del llenguatge dels còmics (GUBERN 1979: 139), és més lenta a Europa que no als EUA, és per una decisió conscient i premeditada dels autors i dels editors europeus, que consideren que el seu públic no demana que s'incorporin aquests recursos expressius a les histories que editen i distribueixen. El pes de la tradició literària i cultural frena el desenvolupament i implantació de nous recursos que allunyarien el còmic de la literatura, i cap dels actors d'aquest circuit comercial (ni autors, ni editors ni consumidors) té, en cap cas, la voluntat d'allunyar el còmic de la tradició literària, sinó al contrari: es fa servir el còmic com a sucedani, com a literatura adaptada a lectors que no poden accedir, bé per edat o per manca de formació, a la literatura *de debò*. Es pensa, en definitiva, en aquestes histories com en una literatura pels ulls.

Fins que unes dècades més tard trobem que la societat evoluciona, i gràcies a la creixent importació i circulació a Europa dels còmics americans combinats amb la influència del cinema entre alguns altres factors, fan que les histories es puguin desenganxar definitivament de la tradició literària i emprendre el vol com a llenguatge nou i diferenciat, amb característiques pròpies i úniques. Aquesta, però, ja és tota una altra història.

Bibliografía

- AADD (2007): *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics*, vol. I: «Los cómics en la prensa diaria: humor y aventuras», Panini, Barcelona.
- AADD (2007): *Del tebeo al manga. Una historia de los cómics*, vol. II: «Tiras de humor crítico para adultos», Panini, Barcelona.
- AADD (2008): *De los superhéroes al Manga. El lenguaje en los cómics*, Cerm, Barcelona.
- ALARY, Viviane (2000): «La historieta en España: entre el futuro y el pasado», dins Antonio BALLESTEROS i Claude DUÉE (eds.): *Cuatro lecciones sobre cómic*, Ediciones de la Universidad de Castilla-la Mancha, Conca.
- AMADES, Joan (1938): *Apunts d'imatgeria*, Imp. Neotipia, Barcelona.
- BARRERO, Manuel (2011): «Orígenes de la historieta española, 1857-1906», dins Antonio ALTARRIBA (coord.): *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura* núm. 2 (Extra), pp.15-32.
- BERONÁ, DAVID A. (2002): *Le roman graphique*, La Martinière, París.
- BOZAL, Valeriano (1979): *La ilustración gráfica del XIX en España*, Alberto Corazón, Madrid.
- COMA, Javier (1977): *Los cómics. Un arte del siglo XX*, Guadarrama, Barcelona.
- DE LAIGLESIA, Juan Antonio (1964): *El arte de la historieta*, Doncel, Madrid.
- ECO, Umberto (1968): *Apocalípticos e integrados*, Lumen, Barcelona.
- (1988): *Signo*, Labor, Barcelona.
- GALÍ, Montserrat (1999): *Imatges de la memòria*, Alta Fulla, Barcelona.
- GASCA, Luis (1966): *Tebeos y cultura de masas*, Prensa Española, Madrid.
- GUBERN, Romà (1979): *El lenguaje de los cómics*, Península, Barcelona.
- LACASSIN, Francis (1971): *Pour un 9e art, la bande dessinée*, Union Générale d'Éditions, París.
- MARTÍN, Antonio (1978): *Historia del cómic español: 1875-1939*, Gustavo Gili, Barcelona.
- (2000): *Los inventores del cómic español 1873/1900*, Planeta DeAgostini, Barcelona.
- PLA (2010): *La ilustración gráfica del siglo XIX. Funciones y disfunciones*, Publicacions de la Universitat de València, València.

PORTELA, Carlos (2018): «Breve apunte de los orígenes de la historieta industrial y la formación de su lenguaje», dins AADD: *Beatos, mecachis y percebes. Miles de años de tebeos en la Biblioteca Nacional*, Biblioteca Nacional de España, Madrid.

RÜHLE, Volker (2008): «Ver y hacer visible», dins AADD: *Imagen y palabra*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, p. 55-83.