

Derechos humanos y comics: un matrimonio est-éticamente bien avenido**

Human rights and comics: An aesth-ethically well-matched marriage

SUMARIO

1. Introducción. 2. Derechos humanos: pasado y presente. 3. Derechos humanos y literatura: una cuestión de correlación humanitaria. 4. La est-ética humanitaria del cómic. Conclusiones. Referencias bibliográficas.

RESUMEN

Este trabajo pretende rescatar y justificar el uso del cómic, en el sentido de DUNCAN y SMITH, entendido como una forma de arte en la que todos los aspectos narrativos están representados mediante dibujos e imágenes lingüísticas encapsuladas en una secuencia yuxtapuesta de paneles y páginas, como una herramienta didáctica idónea para la educación en y la enseñanza de derechos humanos.

* MARÍA JESÚS FERNÁNDEZ GIL es doctora en Filología Inglesa por la Universidad de Salamanca, donde también obtuvo el título de máster en Traducción y Mediación Intercultural. Entre sus publicaciones destacan *Traducir el horror: la intersección de la ética, la ideología y el poder en la memoria del Holocausto* (PETER LANG, 2013) así como diversos artículos aparecidos en revistas nacionales e internacionales. En la actualidad es profesora asociada en la Universidad Complutense de Madrid y en la Universidad Autónoma de Madrid (España). Contacto: mj_fernandezgil@yahoo.es

MIGUEL A. RAMIRO AVILÉS es profesor titular de Filosofía del Derecho en la Universidad de Alcalá (España) y obtuvo su doctorado en Derecho en el Instituto de Derechos Humanos 'Bartolomé de las Casas' de la Universidad Carlos III de Madrid (España). Recientemente ha editado con J. C. DAVIS el libro *Utopian Moments* (London: Bloomsbury, 2012) y *Derechos, cine, literatura y cómics: cómo y por qué* (Valencia: Tirant lo Blanc, 2013). Forma parte del proyecto de investigación *El Tiempo de los Derechos*, del programa Consolider – Ingenio 2010, financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación (CSD2008-00007). Contacto: miguelangel.ramiro@uah.es

** Recibido el 21 de agosto de 2013; aprobado el 1 de abril de 2014. Para citar el artículo: M. J. FERNÁNDEZ GIL y M. Á. RAMIRO AVILÉS. "Derechos humanos y comics. Un matrimonio est-éticamente bienavenido", *Derecho del Estado* n° 32, Universidad Externado de Colombia, enero-junio de 2014, pp. 243-280.

PALABRAS CLAVE

Derechos humanos, comics, enseñanza de derechos humanos, educación en derechos humanos.

ABSTRACT

The present paper is aimed at retrieving and justifying the use of comics, which, for the purposes of our research, shall be understood as a means of art whose narrative aspects is the product of a juxtaposition between pictures and linguistic images and the sequence of panels and pages. It is thus a valuable didactic tool in teaching about human rights and in human rights education.

KEYWORDS

Human rights, comics, teaching about human rights, human rights education.

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo pretende justificar y rescatar el uso del cómic, entendido como una forma de arte en la que “todos los aspectos narrativos están representados mediante dibujos e imágenes lingüísticas encapsuladas en una secuencia yuxtapuesta de paneles y páginas” (DUNCAN y SMITH, 2009: 4), como una herramienta didáctica para la educación en y la enseñanza de derechos humanos. El cómic es un medio de comunicación y creación literaria idóneo para dicho propósito pues mediante una narración secuenciada a través de viñetas no solo se transmiten los principios fundamentales de los derechos humanos (como son la igualdad, la no discriminación, la solidaridad, la autonomía o la inviolabilidad personal) sino también las aptitudes necesarias para promoverlos, defenderlos y aplicarlos en la vida cotidiana (Naciones Unidas, 2006: 1).

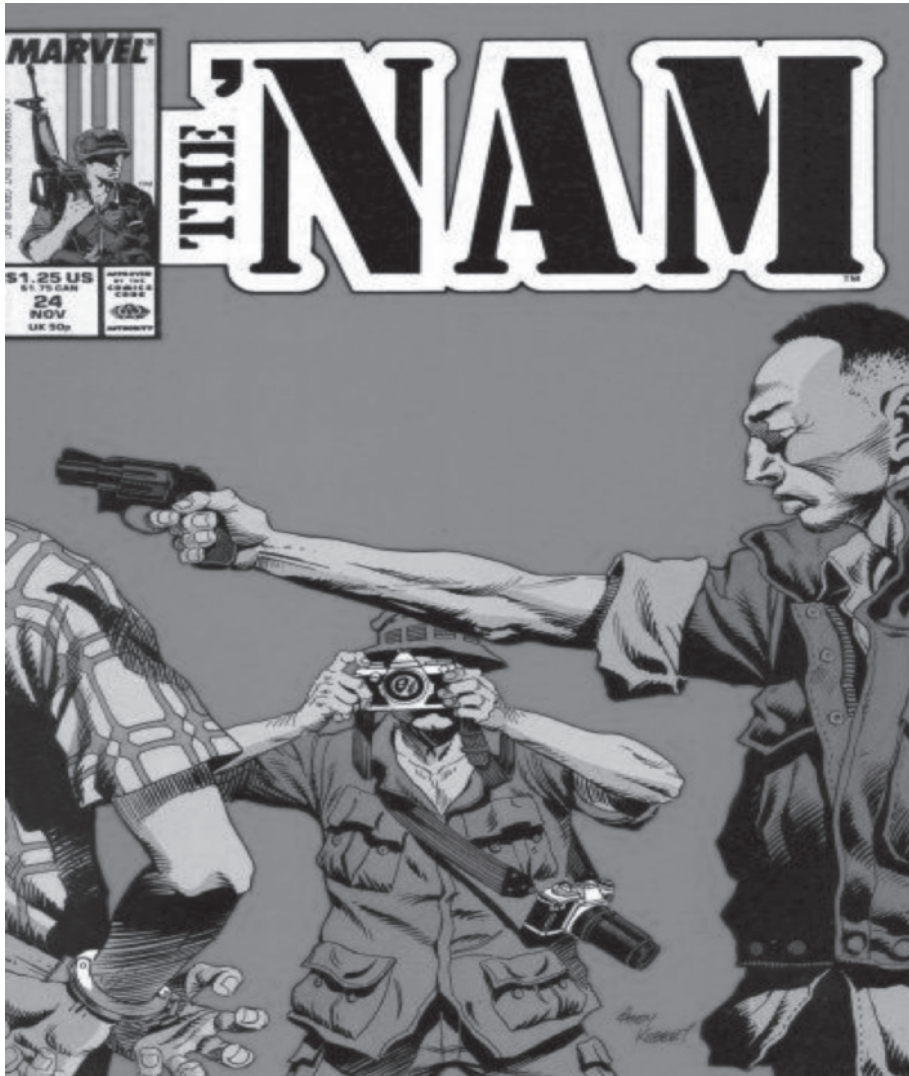
Se trata de reflexionar sobre el *por qué* y el *cómo* utilizar el cómic para explicar qué son y para qué sirven los derechos humanos. Ambas cuestiones son pertinentes pues una adecuada fundamentación permitirá comprender que el estudio del derecho o de determinadas cuestiones jurídicas y políticas a través del cómic puede aportar herramientas para entender o criticar la manera en que el sistema jurídico afecta a diferentes individuos o grupos sociales (muchos de ellos en situación de vulnerabilidad). En ese sentido: puede hacer que aumente la sensibilidad moral hacia la opresión social o las injusticias, expandiendo la imaginación, el conocimiento y la empatía hacia los demás; puede enriquecer la comprensión de la interpretación legal, de la retórica legal y de la narrativa legal; puede contribuir a la enseñanza de cuestiones de deontología en las profesiones jurídicas; puede zarandear las

creencias, cuestionar nuestros (pre)juicios y, en última instancia, contribuir a reformar leyes o prácticas legales; puede fomentar una atención mayor y más imaginativa hacia las palabras, hacia los textos completos y hacia la inherente y productiva ambigüedad y múltiple interpretación del lenguaje (KISSAM, 1998: 329, refiriéndose a la literatura).

Su correcta fundamentación permitirá abandonar la creencia de que un curso en el que se utilicen cómics (u obras de literatura o películas de cine) es una simple escapada de las *asignaturas (jurídicas) serias* que integran el programa de estudios (WEST, 1996: 1191). Un curso de este tipo *tomado en serio* debería impulsar a los lectores de las ficciones narrativas que conforman los cómics: a elaborar por sí mismos argumentos relevantes para el debate ético-jurídico de algunas cuestiones políticas contemporáneas desde la óptica de los derechos humanos; a abordar el problema filosófico de los valores que nutren los derechos humanos fundándose en las fuentes; a identificar en el contexto de la narración situaciones políticas y sociales contrarias a los derechos humanos; a criticar las limitaciones de los derechos humanos ante situaciones concretas de poder y violencia, tanto en una dimensión vertical (autoridad-ciudadano) como en una dimensión horizontal (ámbitos privado, doméstico, de género, etc.); a formular soluciones éticas orientadas a superar las insuficiencias de los derechos humanos bajo las aludidas situaciones de poder y violencia.

De igual forma, cabe destacar que este modelo de comunicación ha sido utilizado extensamente con motivos ideológicos, lo cual inevitablemente afecta a los derechos humanos. Tanto en Estados Unidos (DUNCAN y SMITH, 2009: 246-268) como en el mundo hispánico (MERINO, 2003; MOIX, 2007), los cómics se han empleado en muchas ocasiones para vehicular un mensaje a favor o en contra de los derechos humanos, a favor o en contra de una ideología política concreta, a favor o en contra de un determinado acontecimiento histórico. Una muestra clara de esto es *The 'Nam*, un comic editado por Marvel en 1986 en el que se abordaba la política estadounidense en Vietnam. Así, por ejemplo, en la portada del número 24 dibujada por ANDY KUBERT, incluido en el volumen 1, publicado en noviembre de 1988 y que lleva por título *The Beginning of the End*, se recrea desde un ángulo diferente la fotografía de EDDIE ADAMS en la que un policía sudvietnamita ejecuta a un sospechoso del Vietcong. A través del análisis de los cómics se puede comprobar cómo de forma consciente o inconsciente se han ido comunicando ideas políticas, sociales y económicas mediante textos literarios. Los cómics han sido y son un instrumento idóneo no solo para transmitir y crear belleza, sino también para forjar la identidad política de las personas.

Es cierto que muchas personas tienen una opinión sobre los cómics un tanto negativa ya que suelen asociarse a algo 'cómico', 'de entretenimiento', 'para niños'. Así, cuando LAWRENCE LANGER, en *The New York Times Book*



(*The 'Nam*, vol. 1, n° 24: “The Beginning of the End”.)

Review, analizó *Maus* de ART SPIEGELMAN con motivo de la concesión del premio Pulitzer de Literatura en 1992, llegó a afirmar que había ganado tal galardón porque no dibujaba comics (DUNCAN y SMITH, 2009: 1). Pero también es cierto que recientemente, y bajo la cobertura del término *novela gráfica*, existe un repunte en el interés hacia esta forma de expresión artística. Así, la publicación en 1991 de *Maus*, un comic sobre el Holocausto, que, como se ha señalado, le valió a su autor, ART SPIEGELMAN, el premio Pulitzer de Literatura, o la utilización en muchas manifestaciones ciudadanas de la máscara que viste el personaje de *V de Vendetta*, un cómic creado en 1982 por ALAN MOORE y



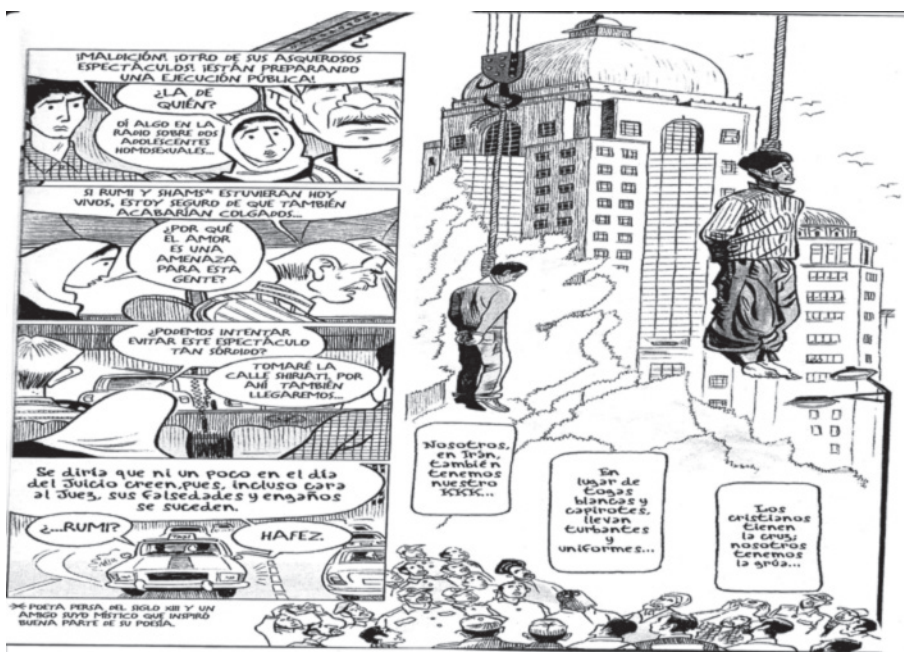
(ALAN MOORE y DAVID LLOYD, *V de Vendetta*, 2005: 40.)

DAVID LLOYD y que fue adaptado al cine en 2006, son dos buenos ejemplos de la importancia y relevancia popular y cultural que tiene este género.

Este trabajo comienza con una somera aproximación al concepto de derechos humanos, a las funciones que cumple, a su historia, a su vinculación con la democracia y al Estado de derecho. Con ello se esbozará una idea básica de qué son los derechos y se podrá comprobar cómo su presencia o, en la mayor parte de los casos, su ausencia se ven reflejadas en una serie de cómics.

2. DERECHOS HUMANOS: PASADO Y PRESENTE

Una de las primeras dudas que pueden asaltar a cualquier persona es aquella de la denominación que debe usarse para hacer referencia a esa realidad que se esconde tras el concepto ‘derechos humanos’. Tanto a nivel doctrinal como a nivel normativo coexisten diferentes denominaciones (derechos humanos, derechos fundamentales, libertades públicas, derechos civiles), las cuales no siempre son compatibles ya que denotan realidades distintas, y además detrás de cada una de las propuestas terminológicas se encuentra una opción ideológica que afecta a lo que son y a las funciones que cumplen (LAPORTA, 1987). En este texto se usará la denominación “derechos humanos” y se tratará de recoger en ella las nociones básicas que nuestra comunidad lingüística y cultural pueda tener sobre qué son y para qué sirven. Se usará “derechos humanos” como denominación en torno a la cual aglutinar y unificar un concepto que permita desacreditar buena parte de los usos arbitrarios o demagógicos de la expresión, especialmente por parte de ciertos regímenes políticos.



(AMIR y KHALIL, *El Paraíso de Zahra*, 2011: 85.)



(AMIR y KHALIL, *El Paraíso de Zahra*, 2011: 138.)

De la propia historia de los derechos humanos puede extraerse la existencia de un núcleo de certeza que determina un contenido mínimo de esa realidad denominada 'derechos humanos'. Este núcleo de certeza estará formado por dos dimensiones: (i) una subjetiva: los derechos humanos son el vehículo en el que se han transmitido determinadas aspiraciones importantes de las personas desde el mundo de la moral al campo del derecho; (ii) y una objetiva: los derechos humanos tienen una capacidad limitadora y legitimadora de poder (BARRANCO AVILÉS, 1996). Este núcleo de certeza debe servir para tener un mayor consenso y evitar los abusos lingüísticos "que hacen de ellos una bandera de colores imprecisos capaz de amparar ideologías de cualquier color" (PRIETO SANCHÍS, 1981: 19).

A pesar de que la (pre)historia de los derechos humanos puede remontarse hasta el Código de HAMMURABI, el que hasta el momento es el primer texto legislativo del que se tiene noticia (*circa* 1790-1750 a.n.e.), en este trabajo la historia comenzará a finales del siglo XVIII, momento en el que confluyen una serie de factores políticos, culturales, sociales y económicos que orientarán y condicionarán su implantación (PECES-BARBA y DORADO, 2001: 6). Es un lugar común en la doctrina reconocer que una parte importante de la historia de los

derechos humanos comienza con las revoluciones liberales del siglo XVIII en Estados Unidos y en Francia y que desde entonces se ha ido desarrollando de manera progresiva hasta la actualidad. En esta historia existen constantes avances y retrocesos que han producido que sea una historia discontinua, llegando a desaparecer en algunos momentos y en algunos países. En todo caso, esta evolución siempre ha supuesto un progreso cualitativo ya que las nuevas conquistas de derechos van a entenderse como irrenunciables. Por otro lado, dicha historia se basa más en el disenso y en la ausencia que en el acuerdo y la presencia (MUGUERZA, 1998); y, como se verá en los cómics seleccionados en este trabajo, disenso y ausencia van a ser temas recurrentes.

A finales del siglo XVIII se produjeron dos acontecimientos históricos de gran importancia en la historia de los derechos humanos: la Independencia de los Estados Unidos de América en 1776 y la Revolución Francesa en 1789. En ambos acontecimientos, los actores principales van a reclamar el reconocimiento y la protección de una serie de derechos individuales (dimensión subjetiva) que, además de conferir una serie de potestades, libertades e inmunidades, van a legitimar y limitar el poder del Estado (dimensión objetiva). En ambos casos, aunque con ciertas diferencias (FIORAVANTI, 1996), se va a constituir un modelo de Estado en el que predomina el imperio de la ley, esto es, la *rule of law* o el estado de derecho.

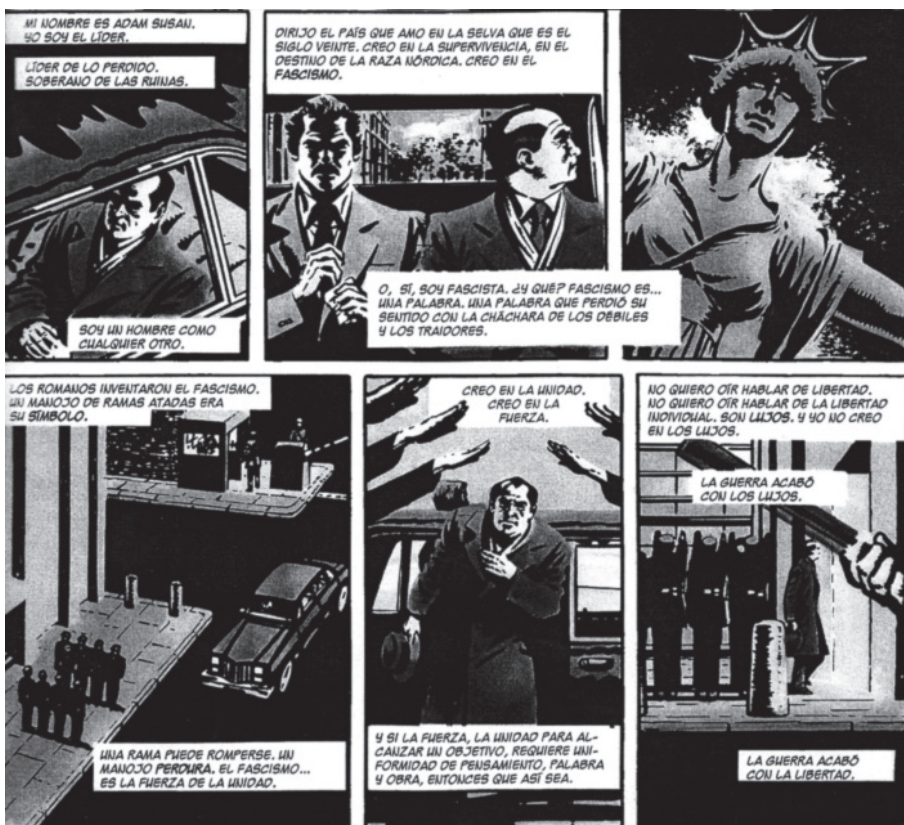
La *rule of law* exige que la ley deba ser el producto de la libre expresión de la voluntad general y que sea un instrumento para proteger a las personas y a sus derechos; la ley como expresión de la voluntad general está encaminada a garantizar los derechos de los individuos porque aquellos no van a aparecer como concesiones sino como el corolario de la soberanía popular. Esto implica que todo Estado de Derecho requiere una *legalidad selectiva*. Como señala ELÍAS DÍAZ, “también las dictaduras modernas y los regímenes totalitarios, con doctos dóciles juristas a su servicio podrían alegar el imperio (¡indiscutible imperio!) de la ley: los dictadores suelen encontrar bastantes facilidades, siempre sirviéndose del miedo, del terror, de la mentira y de la falta de libertad, para convertir en leyes sus decisiones y voluntades” (1998: 12). Cabe, pues, destacar la importancia de la democracia.

La solución basada en la democracia ha pretendido hacer efectivo en política el principio moral de la autonomía, aumentando la participación ciudadana en el gobierno y disolviendo la distinción convencional entre gobernantes y gobernados, para luchar contra las dictaduras de derecha o de izquierda (ARBLASTER, 1992). La democracia no es, por lo tanto, una ideología sino una supraideología que trasciende la política ya que configura un modelo de vida social basado y engendrado por todos los sujetos que lo forman (Ross, 1989). La idea básica detrás del concepto ‘democracia’, el gobierno del pueblo, es la de pluralismo, que se convierte en un signo distintivo de la libertad que se goza en la sociedad.

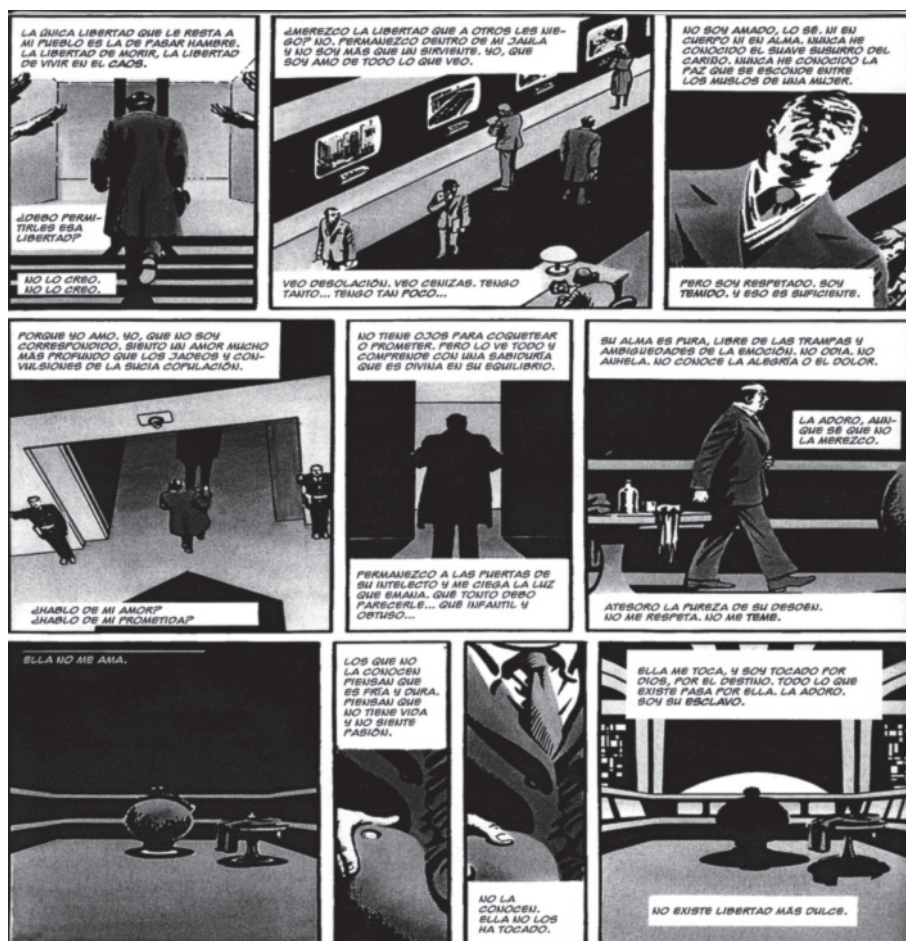
La historia sincrónica de los derechos humanos, que muestra que los primeros modelos no fueron el fruto de especulaciones abstractas sino de reflexiones históricas que reflejaban un marco y sentido determinados (PECES-BARBA, 1986), debe completarse con una historia diacrónica en la que se analiza la evolución de los derechos humanos a través de las fases de *positivación*, *generalización*, *internacionalización* y *especificación* (PECES-BARBA, 1995), a las que debería añadirse la fase de *idealización*. La positivación supone que una exigencia ética se juridifique y se convierta en una norma jurídica; ese paso es fundamental porque desde el momento en el que la exigencia ética se convierte en una norma jurídica recibe la protección del derecho. La generalización significa que aumenta el número de titulares, desarrollando plenamente el principio de la igualdad: todas las personas tienen derecho a disfrutar de los mismos derechos en idénticas condiciones. La internacionalización supone desarrollar textos jurídicos en los que la preocupación fundamental sea el reconocimiento y la protección de los derechos humanos. La especificación supone la determinación tanto de los sujetos que son titulares de los derechos como de los contenidos de los mismos. La fase de idealización es aquella en que se podrían encuadrar las reflexiones sobre los derechos que aparecen en los cómics que más adelante se analizarán, pues en ellos se muestran sociedades o situaciones en las que la ausencia de los derechos es patente (Hiroshima después del lanzamiento de la bomba atómica el 6 de agosto de 1945, los campos de exterminio nazi para la “solución final” de la cuestión judía desde 1941 hasta 1945, el Irán de JOMEINI después de la revolución islamista de 1979, la situación política de la actual Corea del Norte) y la esperanza de cambiar la situación pasa por la lucha y la conquista de los derechos. La historia, en sus vertientes sincrónica y diacrónica, muestra la evolución que el concepto de derechos humanos ha tenido, cómo se han ido adaptando las dimensiones objetiva y subjetiva con el fin de lograr la limitación del poder del Estado, imponiendo límites positivos y límites negativos, y con ello su legitimidad.

La legitimidad es un concepto que se refiere a un conjunto de valores, procedimientos, exigencias y principios que tratan de operar como criterios de justificación de normas, instituciones y acciones. En palabras de ELÍAS DÍAZ, “legitimar es justificar, tratar de justificar y –hablando de cuestiones políticas– tratar de dar razón de la fuerza (en este caso de la que está detrás del Derecho y del Estado) por medio de la fuerza de la razón, de su valor–presunto o real– alegando y probando, pues, las posibles razones de la razón” (1984: 21). Todo poder que aspire a estabilizarse debe contar, además de con la fuerza, con un conjunto de creencias que justifiquen su existencia y su funcionamiento, favoreciendo de esa manera su obediencia. El Estado no desea que los ciudadanos obedezcan únicamente por miedo a la sanción ya que el fundamento de su existencia no está solo en el instrumento usado

para lograr efectividad sino también en el contenido material de las normas (qué se manda). La legitimidad se mide observando tanto la *legitimidad de origen*, la cual se vincula a criterios que explican su nacimiento, cuanto la *legitimidad de ejercicio*, la cual se vincula a la regulación del uso de la fuerza. Ambas legitimidades admiten una cierta variedad de posibles soluciones ya que a lo largo de la historia se ha señalado que el origen del poder estaba en la voluntad de Dios o que estaba en la voluntad de las personas, y que el príncipe no estaba sometido a ningún tipo de límite o bien que estaba limitado por los derechos humanos. Optar por una u otra solución no es igual ya que los criterios de legitimidad no son equivalentes (DÍAZ, 1984). Los derechos humanos reclaman que la legitimidad de origen se vincule con el consentimiento, la democracia, el principio de las mayorías mediante sufragio universal, las elecciones periódicas y los derechos políticos; mientras que la legitimidad de ejercicio debe vincularse al sometimiento del poder al derecho, el imperio de la ley, la interdicción de la arbitrariedad, la separación de poderes y el respeto de los derechos humanos.



(ALAN MOORE y DAVID LLOYD, *V de Vendetta*, 2005: 37.)

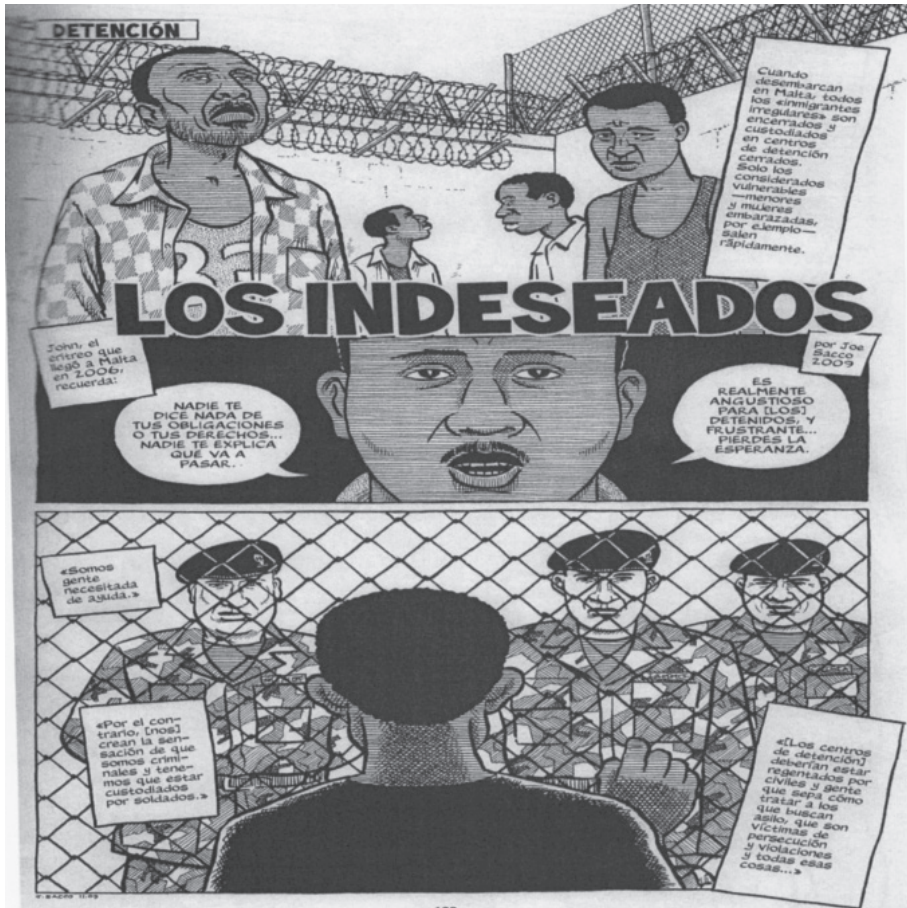


(ALAN MOORE y DAVID LLOYD, *V de Vendetta*, 2005: 38.)

3. DERECHOS HUMANOS Y LITERATURA: UNA CUESTIÓN DE CORRELACIÓN HUMANITARIA

Literatura y sociedad van de la mano. Les une una relación de influjo mutuo, definida por una correlación de naturaleza humanitaria: el texto literario retrata el sistema de valores y creencias que definen a una determinada época, y la sociedad construye los relatos en los que se miran sus miembros, esculpiéndolos a la medida de sus necesidades presentes. Refiriéndose a esta interconexión, JOSÉ ANTONIO PORTUONDO afirma que “la literatura es influida por la existencia social e influye, a su vez, sobre ella, en interminable juego dialéctico de acciones recíprocas, de fuerzas contrapuestas” (1984: 391). Más concretamente, ese juego dialéctico convierte a la sociedad en responsable de

la posición y el papel del autor y de la configuración del público. La literatura, por su parte, estimula valores morales e impulsa una determinada ideología a la vez que modifica los parámetros en los que se establece la comunicación expresiva de una comunidad. En definitiva, las manifestaciones literarias no son ajenas al modelo social imperante en un tiempo y espacio dados y, del otro extremo, la sociedad se moldea a partir de las expresiones de cultura que emergen en su seno. Como se ilustrará en las páginas que siguen, tampoco los cómics se mantienen al margen del entramado social. Y es que, aunque en sus orígenes nacieron con la voluntad de entretenimiento, en los últimos tiempos han mostrado un creciente interés por denunciar los abusos sobre los derechos que acontecen en el entorno más inmediato. Un claro ejemplo es el de JOE SACCO, un periodista que utiliza el cómic para informar de los hechos que ocurren en lugares como Palestina, Irak o Chechenia, o sobre las condiciones de vida de los inmigrantes que llegan a las costas de Malta.



(JOE SACCO, *Reportajes*, 2012: 139.)

En relación con esto, hay que decir que la lucha por los derechos pasa por una ampliación de las perspectivas de análisis, ampliación que puede encontrar sólidos apoyos en una reflexión iusfilosófica que, basada en fuentes literarias, entre las que se incluye a los cómics, se oriente a esbozar los elementos de una teoría de la justicia centrada en los derechos. Uno y otro ámbito del conocimiento, lejos de ser contradictorios, se complementan armoniosamente, puesto que no todas las formas de nombrar la dignidad humana se agotan en su formulación kantiana, ni todo cuanto se puede decir sobre tales derechos es reconducible a las reglas de la argumentación ética. Ahí donde la teoría de la justicia no ha alcanzado a expresar los intereses vitales todavía condenados al silencio en los instrumentos jurídicos que enuncian los derechos, la literatura ofrece las palabras; ahí donde la literatura es ambigua cuando nombra una injusticia o un daño, la teoría de la justicia aporta claridad.

La literatura guarda un enorme potencial de transformación social y política que se concentra, sobre todo, en la persona del lector. La responsabilidad inherente a la lucha por los derechos, en consecuencia, reside en el lector y no en la obra literaria. El lector debe asumir el reto de una lectura sumamente exigente, informada sobre el autor y su tiempo, no tanto para hacer suya la experiencia vital del artista, sino para comprender los motivos y preguntas que dieron origen a su obra. La literatura se presenta a este lector como un bello pre-texto para la justicia: en ello reside su único –e irremplazable– valor político. En este sentido, asumiendo “como punto de partida que las creaciones literarias pueden proveernos de buenas razones para empeñarnos en la construcción de sociedades en que impere la ley del más débil”, cabría incluso hablar de una literatura garantista, esto es, una literatura “de argumentos orientados a enriquecer y facilitar la comprensión de los criterios axiológicos postulados por la teoría de la justicia garantista”. De ahí que la literatura tenga “relevancia para efectos del debate jurídico-político en torno a los diversos modelos de sociedad justa” (GÓMEZ ROMERO, 2008: 211). Existe “un sólido soporte al proyecto de emplear textos literarios como fuente de argumentos para el debate jurídico-político [...] [P]or un lado, reconoce a la literatura el poder de captar y transformar lo real; por otro, consiente en que el sentido y la referencia generados por el discurso literario configuran un mundo pre-objetivo que exige el concurso de la especulación filosófica para adquirir rigor y coherencia conceptuales” (GÓMEZ ROMERO, 2008: 290).

Ha de admitirse que el auge de las corrientes inmanentistas vivido en el siglo xx ha quitado peso a la dimensión social de las expresiones literarias y, en consecuencia, ha puesto en entredicho la correlación humanitaria anteriormente descrita. Y es que, desde esta perspectiva, se ensalza la visión de la literatura en tanto que objeto elaborado, destacando sus mecanismos de funcionamiento interno e ignorando factores externos a ella, como pueden ser el autor o los acontecimientos históricos. Se cuestiona, en definitiva,

cualquier utilidad pragmática de esta, más allá de la puramente poética. Hay quien, por otra parte, se escuda en el artificio propio de toda expresión artística para poner en duda la capacidad de sus manifestaciones de actuar como instrumento de denuncia social, llegando incluso a calificar el intento de acometer una empresa tal de ilegítimo.

Sea como fuere, lo cierto es que el lenguaje es un fenómeno social y, por consiguiente, transporta las huellas del entorno en el que nace. En ese sentido, JOSÉ MARÍA DE QUINTO afirma que tanto el formalismo como el resto de movimientos esteticistas están sujetos a las mismas condiciones sociales del lenguaje: “En todo experimento formal, quierase o no, late un sustrato ideológico. La técnica por la técnica, al igual que *l’art pour l’art*, no esconden sino, so capa de un inconformismo formal, la conformidad más absoluta con todo lo estatuido” (1997: 172). En otras palabras, bien sea porque se pliega a las circunstancias que definen el momento presente (= se involucra), bien sea porque reacciona a ellas (= se desentiende), la literatura es, como el ser humano, un ente social, y, por ello, inseparable del medio que la produce y de las ideas predominantes. Hay, pues, lugar para hablar de la cualidad estética de la literatura, que se definiría en virtud de este planteamiento como instrumento artístico de acción social. Y es que, en tanto que viaje a realidades extraordinarias e inexploradas, la literatura enriquece otros campos, cuyo significado se completa con la visión más humana aportada por las letras.

Así lo han sugerido diversos estudios, llegando incluso a anunciar en sus títulos el matrimonio entre literatura y otras ramas de las ciencias humanas y sociales. En *Law and Literature* (1998), RICHARD POSNER habla de derecho y literatura de forma conjunta, valiéndose de la teoría literaria para analizar textos jurídicos. MARTHA NUSSBAUM ha reconocido asimismo un vínculo entre ambas disciplinas, al asegurar en *Justicia poética* que “la literatura y la imaginación literaria son subversivas” (1997: 26). La jurisprudencia no es el único campo que ha sabido nutrirse de las sensibilidades que envuelven a la literatura; también lo han hecho la biología, el cine, la filosofía, la ética, la historia, etc. Sus afectos de compasión, humanidad y ternura se han utilizado, además, para aportar luz a aquello que, como el Holocausto, se considera impenetrable. De ahí que deba insistirse en la naturaleza profundamente humana (= social) de la literatura.

Dados los objetivos que persigue este trabajo, la atención se centrará de manera exclusiva en la relación que se establece entre literatura y derecho y, de forma más específica, en la que existe entre este último y el cómic. A ese respecto hay que decir que la literatura ha trabajado en aras de la cimentación de los derechos humanos desde mucho antes de que estos fueran recopilados en la Declaración Universal de los Derechos Humanos aprobada en el seno de la Organización de Naciones Unidas en 1948 “como ideal común por el que todos los pueblos y naciones deben esforzarse, a fin de que tanto los indivi-

duos como las instituciones, inspirándose constantemente en ella, promuevan, mediante la enseñanza y la educación, el respeto a estos derechos y libertades, y aseguren, por medidas progresivas de carácter nacional e internacional, su reconocimiento y aplicación universales y efectivos”. En *Inventing Human Rights: A History*, LYNN HUNT sitúa los orígenes de estos valores universales en una historiografía multidisciplinar y de amplio espectro que da cabida a estímulos ideológicos, sociales, políticos y artísticos, contribuyendo con ello a la cultura por el respeto a la dignidad humana. La sensibilidad exacerbada que despiertan los textos literarios promovió, en efecto, una nueva forma de identificación psicológica, gracias a la que acabaría popularizándose el discurso de la solidaridad, basado en unos valores y una ética más justos y humanos.

Más concretamente, HUNT establece un vínculo entre los derechos humanos y la novela dieciochesca tal y como la cultivaron SAMUEL RICHARDSON en *Pamela* (1991 [1740]) y *Clarissa* (1990 [1747-48]) y JEAN-JACQUES ROUSSEAU en *La Nouvelle Héloïse, ou Lettres de deux amans, habitans d’une petite ville au pied des Alpes* (1781 [1761]). Estas tres obras son ciertamente relevantes, al inaugurar un género de éxito en el siglo XVIII: la novela epistolar de tema sentimental, que se presentó como un cauce ideal para la profundización en la psicología del ser humano, normalmente mujeres. El género permitía, en efecto, la investigación del alma femenina a la vez que dirimir sobre preocupaciones referidas a educación, religión, sociedad y moral. Por otra parte, hay que decir que el hecho de que sirvientas como Pamela aparecieran retratadas a la altura de hombres adinerados como el Sr. B. facilitaba la identificación del lector con los personajes, al borrar las fronteras entre clases sociales. De esta forma, se abría un camino de acceso a la intimidad ajena, estimulando “uno de los sentimientos sin los cuales resulta difícil concebir una idea como la de los derechos humanos: la empatía” (RIDAO, 2010). En palabras de HUNT, “aprender a sentir empatía abrió el camino a los derechos humanos” (2007: 67). La identificación entre personaje y lector se produce, además, por otra vía, el contenido narrado. En relación con esto, al tratarse de obras que presentan relatos de sucesos trágicos y amores pasionales captan al lector, despertando así su compromiso con los que sufren.

Además de las obras mencionadas por HUNT cabe referirse a *Una modesta proposición* de JONATHAN SWIFT (1729), un ensayo satírico con el que el autor buscaba enfrentar a sus conciudadanos a las deplorables condiciones de vida de los campesinos y jornaleros de Irlanda. El núcleo duro de su denuncia se centra en la situación de hambruna de la nación y en el triste espectáculo de los niños pobres, ante lo cual propone que el campesinado venda a sus hijos a los terratenientes ricos para que se los coman. De esta manera, reza el largo subtítulo de su ensayo, se “evitar[ía] que los niños pobres de Irlanda sean una carga para sus padres o el país” (1972 [1729]). El mal gusto de su grotesca sugerencia desagradó al público. Este no entendió el sarcasmo y la

provocación implícita en semejante idea de canibalismo, una que suponía decidir entre si es peor dejar que los niños se mueran de hambre o cebarlos para que se los coman los ricos. El dilema es, en realidad, una forma de revolución silenciosa con la que SWIFT critica las disposiciones monopolísticas del Parlamento británico. Se trata, en definitiva, de un subterfugio para luchar por unas mejores condiciones, por el derecho a un trabajo y a la búsqueda de la felicidad, como proclamaría más tarde la Declaración de Independencia de Estados Unidos: “Sostenemos como evidentes estas verdades: que todos los hombres son creados iguales; que son dotados por su Creador de ciertos derechos inalienables; que entre éstos están la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad...”.

En esos ejemplos literarios puede comprobarse que ya fuese mediante un relato de sucesos trágicos o mediante la sátira, en el siglo XVIII nació una verdadera conciencia universalizadora del valor de los derechos humanos. Ponen de manifiesto, además, que la literatura establece un complejo tejido de relaciones con el medio en el que se inscribe, la sociedad, alertando de su corrupción, su decadencia y su descomposición. Es, en efecto, una herramienta idónea para denunciar los abusos de los regímenes opresores y defender la igualdad de los ciudadanos, frente a las injusticias de una sociedad jerarquizada y estratificada. Y lo dicho incluye al cómic. Porque quien dice que la literatura es un instrumento de acción social dice también que lo son el resto de las formas de expresión que adopta esta. A pesar de la correspondencia entre literatura y cómic, hay quien tilda el binomio entre derechos humanos y tiras cómicas de antitético y rechaza una posible relación dialógica entre ambas realidades, arguyendo que las características que las definen contradicen la adopción de un enfoque comprometido. A ese respecto, alegan que su recurso a los superhéroes y a las ilustraciones coloridas y dinámicas no casa bien con el espíritu de igualdad con el que nacen los derechos humanos, orientados a regular los fenómenos que acontecen en la realidad social. Aquí se defiende, sin embargo, que son precisamente las particularidades del medio las que lo convierten en una herramienta metodológica eficaz para explicar los derechos humanos. Se verá cómo y por qué a través de los siguientes ejemplos: *Hiroshima* (2003 [1973]) de KEIJI NAKAZAWA, *Maus* (2007 [1991]) de ART SPIEGELMAN, *Persépolis* (2010 [2000]) de MARJANE SATRAPI, y *Pyongyang* (2007 [2003]) de GUY DELISLE.

4. LA EST-ÉTICA HUMANITARIA DEL CÓMIC

Una encuesta llevada a cabo en Estados Unidos en los años sesenta revelaba el enorme impacto sociológico del cómic en aquel país, a cuyos ciudadanos, tanto adultos como jóvenes, se describía como lectores voraces del medio: “El cómic atrae a todos los estamentos de la sociedad estadounidense. Las

tiras cómicas cuentan con un índice de lectura mayor que cualquier otra sección del periódico, a excepción de la página principal. La última encuesta exhaustiva revela que más de cien millones de estadounidenses leen sus cómics todos los domingos del año (así como los días de entre semana). De entre quienes nutren esta cifra, noventa millones se definen como lectores regulares” (GONZÁLEZ LÓPEZ, 2011: 255).

Fue en esa misma década cuando el cómic alcanzó la mayoría de edad en Bélgica y Francia, donde es considerado “el noveno arte”. Antes de adquirir dicho estatus, hubo un tiempo, sin embargo, en que la forma apenas atrajo la atención del público, que la tachó de infantil. La percepción cambió a medida que las historietas se fueron desvinculando de las revistas para niños en las que inicialmente surgieron. La creciente autonomía ayudó a que el cómic se estableciera en un lugar destacado en el mercado francófono. Allí representa actualmente alrededor del diez por ciento del total de la producción editorial. En España las cifras distan de ser tan positivas. Es más, el número de lectores es escaso, aunque el género vivió un momento de efervescencia entre 2003 y 2008, según refleja el informe *El cómic en España* (Ministerio de Cultura, 2010: 11). Este documento señala, por otra parte, que la reciente importancia que ha adquirido este modo discursivo se siente también “en la proliferación de premios, certámenes, salones y encuentros que en los últimos años son convocados por toda la geografía española y que tienen como foco de atención el cómic” (Ministerio de Cultura, 2010: 31).

Es precisamente la capacidad de llegar a un público amplio lo que hace del cómic una herramienta poderosa para formar, concienciar e instruir en derechos humanos, unos valores que, por el lenguaje solemne y grandilocuente en el que aparecen habitualmente expresados, no resultan atractivos para todos los públicos, en especial para niños y jóvenes. Además de su poder de penetración, hay que destacar otras cualidades que lo convierten en un medio idóneo para reflexionar acerca del concepto de derechos humanos. En concreto, no debe pasarse por alto que los cómics tienen una enorme capacidad expresiva, exenta en cualquier texto normativo. Los cómics son un medio único y poderoso de comunicación ya que cuentan historias e involucran a los lectores de una manera que ni las obras de teatro, ni las novelas o las películas pueden duplicar (DUNCAN y SMITH, 2008: 13). En este sentido, los cómics desarrollan un concepto de competencia lingüística más amplio que el de lectoescritura pues exigen decodificar símbolos e integrar y organizar la información ya que se rompen las barreras entre los textos y los dibujos: “La competencia visual, la capacidad de entender información pictórica, se ha convertido en una de las destrezas básicas requeridas para la comunicación en la segunda mitad del siglo veinte” (DUNCAN y SMITH, 2008: 14).

De igual forma, los cómics, como la literatura, permiten hacer una lectura *de abajo hacia arriba* (BRUNER, 1986). Según JEROME BRUNER, los abogados

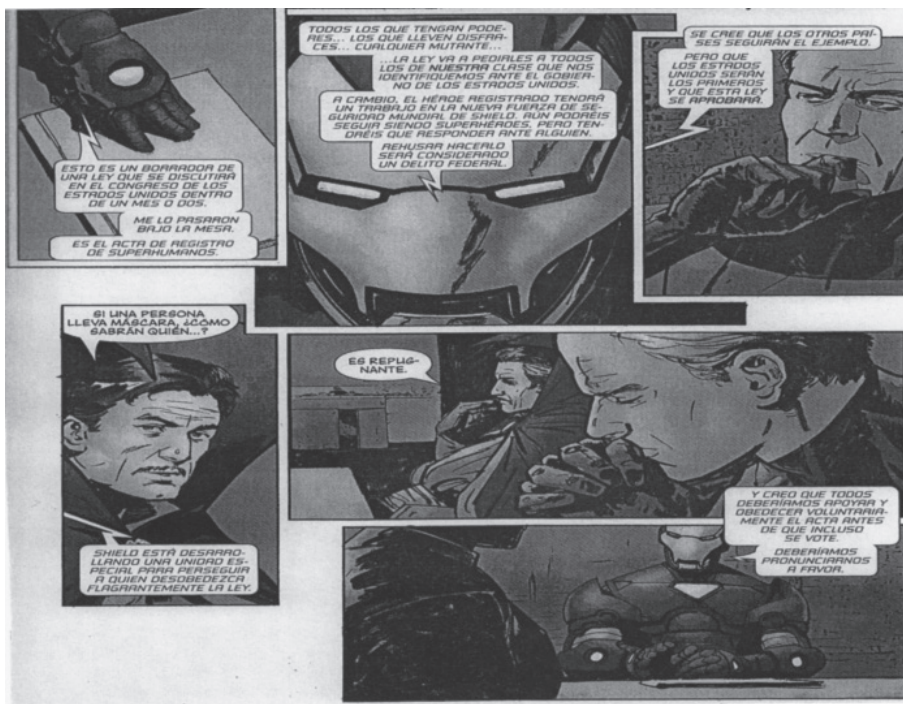
y los estudiantes de Derecho tienden a leer *de arriba hacia abajo*, imponiendo un estudio analítico e instrumental a todo el material que decodifican, buscando una única (y posiblemente también correcta) solución, lectura e interpretación del texto. Este tipo de aproximación trata de determinar los hechos relevantes, las reglas de los casos, criticar opiniones judiciales o leyes, imponer teorías. Es una lectura reduccionista que busca encontrar las partes más útiles y relevantes de los textos. De manera que la lectura se convierte en una tarea de paráfrasis (FAJANS y FALK, 1993: 163). Por el contrario, la comprensión empática, reflexiva e imaginativa y la interpretación literaria a menudo dependen de lecturas *de abajo hacia arriba* que permitan entender y comprender los significados y lecciones de los textos en sus propios términos. Este tipo de lectura posibilita captar contextos emocionales distintos que a menudo están en contradicción, produciéndose una multiplicidad de interpretaciones. Permite, además, la creación de un compromiso con las costumbres, los métodos y los valores del texto a través de sus imágenes molestas y subversivas. Este compromiso puede ayudar a que las cuestiones teóricas sobre el derecho, los derechos humanos o la política sean más reflexivas, profundas y serias. En esa misma línea, la lectura *de abajo hacia arriba* provee a los estudiantes de una nueva competencia para leer de forma diferente los (otros) textos jurídicos, pues enseña que existen otras interpretaciones legales legítimas, aumenta su tendencia reflexiva al despertar la conciencia a la existencia de interpretaciones alternativas, acostumbra a proponer interpretaciones y argumentos más imaginativos (KISSAM, 1998: 334-337).

Por otra parte, en tanto que una manifestación más de la literatura, los cómics generan empatía, un sentimiento imprescindible, como ya se ha apuntado, para concienciar acerca de derechos humanos. Por medio de ella se muestra la disposición a sentir lo que siente el Otro y, en consecuencia, a que una persona se ponga en su lugar; es decir, a adoptar perspectivas diferentes, reprimiendo la violencia, el racismo y la intolerancia. A esto se une, en un orden distinto de cosas, que el cómic se distingue de los textos narrativos porque tiene un componente visual, una característica que también facilita la comprensión del texto declarativo porque le confiere una mirada oculocéntrica, relacionada con la competencia visual y acorde con el modo en que las sociedades contemporáneas se acercan a la realidad.

Los textos objeto de análisis en este trabajo explotan las cualidades de este peculiar lenguaje artístico para aumentar el grado de sensibilidad y compromiso en la promoción de una cultura de los derechos humanos. *Hiroshima* o *Gen el descalzo*, por ejemplo, relata el lanzamiento de la bomba atómica sobre la ciudad de Hiroshima el 6 de agosto de 1945 y sus consecuencias inmediatas tanto para su narrador y su familia como para la propia ciudad. *Maus*, por su parte, muestra los horrores del genocidio nazi, alertando de los peligros de los totalitarismos. En cuanto a *Persépolis*, cuenta la historia de

cómo MARJANE SATRAPI creció en un régimen fundamentalista del que acabaría huyendo, en busca de la libertad que no le estaba permitida en Irán. A través de las páginas de *Pyongyang* se accede a uno de los estados más oscurantistas que existen, el de Corea del Norte, donde el protagonista vive una serie de experiencias que ponen de manifiesto no solo la distancia entre Occidente y Oriente sino también la realidad de un régimen que ahoga a sus súbditos.

Pero no son los únicos casos, ya que los derechos humanos se hacen presentes a los lectores en muchos más textos. Valgan como ejemplos *V de Vendetta* de JOHN MOORE y DAVID LLOYD; *Gorazde, Palestina, Notas al pie de Gaza* y *Reportajes*, cuatro obras de Joe Sacco; *Crónicas de Jerusalén, Crónicas birmanas* y *Shenzhen*, otros tres viajes a la distopía de GUY DELISLE; *El paraíso de Zahra* de AMIR y KHALIL; *Arrugas* de PACO ROCA; *María y yo* de MIGUEL GALLARDO; *Una posibilidad entre mil* de CRISTINA DURÁN y MIGUEL ANGEL GINER BOU; *Paracuellos, Barrio* y *36-39 Malos tiempos* de CARLOS GIMÉNEZ. Los superhéroes tampoco se libran: en la serie *Civil War*, personajes de la talla de Iron Man, Spiderman o el Capitán América se enfrentan a la *rule of law* en forma de Ley de Registro de Superhumanos pues se debaten entre cumplir o no con la obligación de desvelar su identidad secreta y trabajar para las autoridades.



(MICHAEL STRACZYNSKI, BRIAN BENDIS *et al.*, *Civil War. Preludio*, 2010: 35.)



(MARK MILLER y STEVE MCNIVEN, *Civil War*, 2010: 27.)

El análisis que aquí empieza revelará, en resumen, que el cómic puede ser un arte comprometido y, por ende, un instrumento de reivindicación de los derechos humanos.

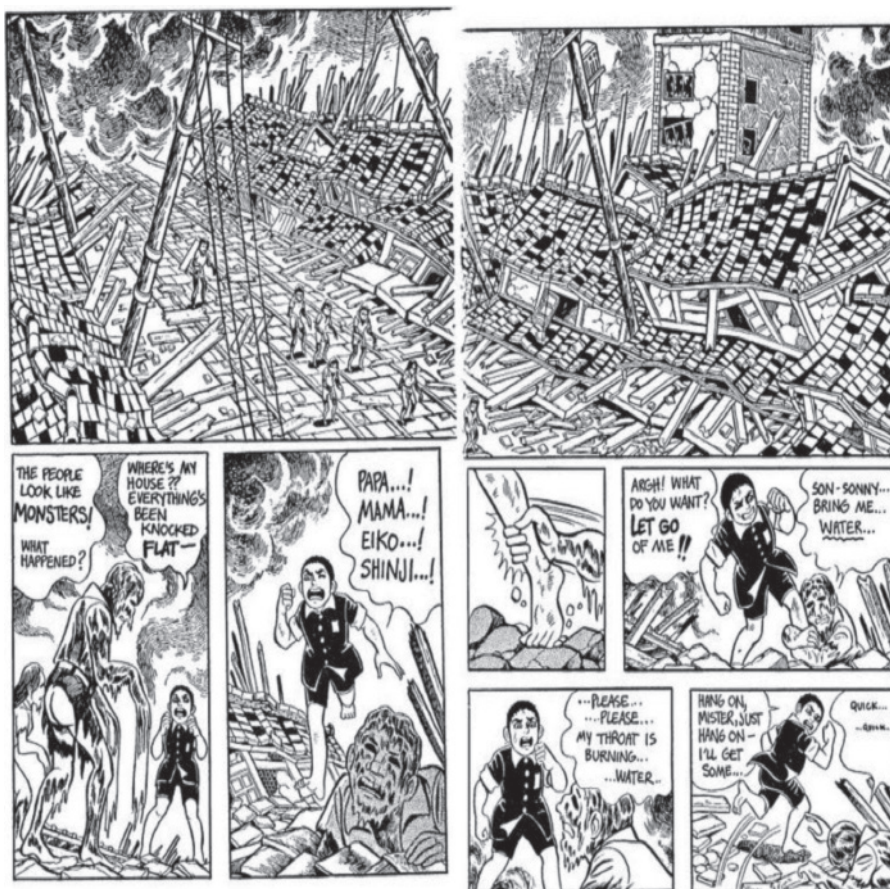
4.1. “Hiroshima” de KEIJI NAKAZAWA

El primero de los cómics es *Hadashi no Gen*, traducido al español o bien como *Hiroshima* o bien como *Gen el descalzo*. El original japonés, creado e ilustrado por KEIJI NAKAZAWA, fue inicialmente publicado en 1973 y desde entonces y hasta el año 1985 se sucedieron las entregas, de las que llegó a sumar diez volúmenes, aunque la primera traducción completa al inglés tardó quince años en estar disponible. En la actualidad existen versiones de la obra a una decena de idiomas, incluidos el español y el portugués. Y no solo traducciones; también (re)escrituras en forma de novelas, películas de imagen real y de animación, obras de teatro y series de televisión, lo que da una idea de su relevancia. El *manga* narra la historia del propio NAKAZAWA en el momento del bombardeo de Hiroshima así como de los meses que siguieron a ese fatídico 6 de agosto de 1945, marcados por la escasez de alimentos, los desplazamientos masivos, la adoración fanática al emperador y el envío de jóvenes a la guerra. A través de imágenes espantosas, NAKAZAWA retrata la angustia que vivieron tanto su familia como sus conciudadanos, y

lo hace con el objetivo de concienciar a las futuras generaciones del peligro de la carrera armamentista. Muestra de su valor histórico y emocional es el hecho de que se han utilizado sus enseñanzas como parte del programa de estudios en pro de la paz.

El esfuerzo sensibilizador se hace manifiesto en la concepción del *manga*. Simbólicamente, llama la atención el nombre con el que NAKAZAWA bautizó a su *alter ego* en la ficción, Gen, que, según explica él mismo, es un nombre japonés que significa “raíces”. La referencia a los orígenes no es casual. Pretende crear conciencia ciudadana sobre la base de una historia común, insistiendo en la necesidad de que la sociedad nipona renazca de la adversidad: “A mi principal personaje le di el nombre de Gen con la esperanza de que él llegara a ser una raíz o una fuente de fuerza para una nueva generación, que pueda pisar el carbonizado suelo de Hiroshima descalza, que sienta la tierra bajo sus pies, que tenga la fuerza suficiente para decir no a las armas nucleares” (cit. GUAL, 2002). Dejando a un lado los símbolos, el contenido también refleja la crítica con respecto a la militarización de Japón, sumido ya antes de la bomba en una situación deplorable. Para la familia NAKAZAWA los tiempos son más difíciles: los ideales pacifistas del padre, quien se niega a unirse al ejército del pueblo y rechaza la propaganda militar, no casan bien con la obligación impuesta sobre los japoneses de rendir culto al emperador, por lo que la familia es discriminada y humillada. Ello produce momentos de gran tensión, solo superados por el lanzamiento de la bomba. Según narra NAKAZAWA, quien tenía seis años cuando cayó el explosivo en la ciudad, el epicentro le pilló llegando al colegio, uno de cuyos muros actuó de freno de la onda expansiva. Su madre, embarazada, también salió ilesa del holocausto nuclear. No corrieron la misma suerte, sin embargo, su padre, su hermana mayor y su hermano menor, que fallecieron aprisionados por el derrumbe y posterior incendio de la casa, que los engulló entre las llamas.

Sin tiempo para asimilar la muerte de su padre y sus hermanos, Gen tiene que asistir a la madre, que, conmovida por los dramáticos sucesos que presencia, se pone de parto en plena calle. En ese escenario del horror, la madre da a luz a una niña, de nombre Tomoko, que morirá pocos meses después, víctima de la desnutrición y de los efectos colaterales de la radiación. Entre un hecho y otro se suceden imágenes inquietantes, en las que se ve cómo Gen recorre las devastadas calles de Hiroshima, reducidas a cenizas y polvo y pobladas de cadáveres. NAKAZAWA hace prevalecer, no obstante, el espíritu de supervivencia. Así, Gen no desiste en su empeño de subsistir, en un mundo que se muestra hostil y en el que solo hay lugar para los más fuertes. Obligado a madurar a marchas forzadas, se traslada con tan solo catorce años a Tokyo para estudiar, una decisión que puede interpretarse como una metáfora del intento de hacer valer el humanismo frente a las fuerzas que amenazan con imponer la ley de la irracionalidad.



(KEIJI NAKAZAWA, *Barefoot Gen*, 2003: 103-104.)

NAKAZAWA revive, pues, su traumática experiencia con la intención de hacer triunfar la vida por encima de la muerte, impuesta por la bomba. Esta necesidad se dibujó imprescindible para el autor en la ceremonia de entierro de su madre, fallecida de cáncer. Coincidiendo con ese momento, el autor tomó conciencia de la importancia de despertar al mundo a la cruda realidad de lo ocurrido en Japón, de “criticar y hacer saber a todos lo estúpida que fue la guerra, y la locura que supuso la bomba atómica” (cit. ALBORNOZ, 2007). El autor narra este momento epifánico en los siguientes términos:

Más tarde, ante la incineración de mi madre, mi corazón se sobrecogió. No había huesos. Solo algunos fragmentos dispersos. Las radiaciones despedidas por la explosión penetró [*sic*] en la médula de los huesos y los empezó a carcomer. La ira se apoderó de mí. No podría perdonar a los promotores de una guerra tan

temeraria, causantes directos del lanzamiento de la bomba. Ni tampoco a los americanos (cit. Manga del Bueno, 2012).

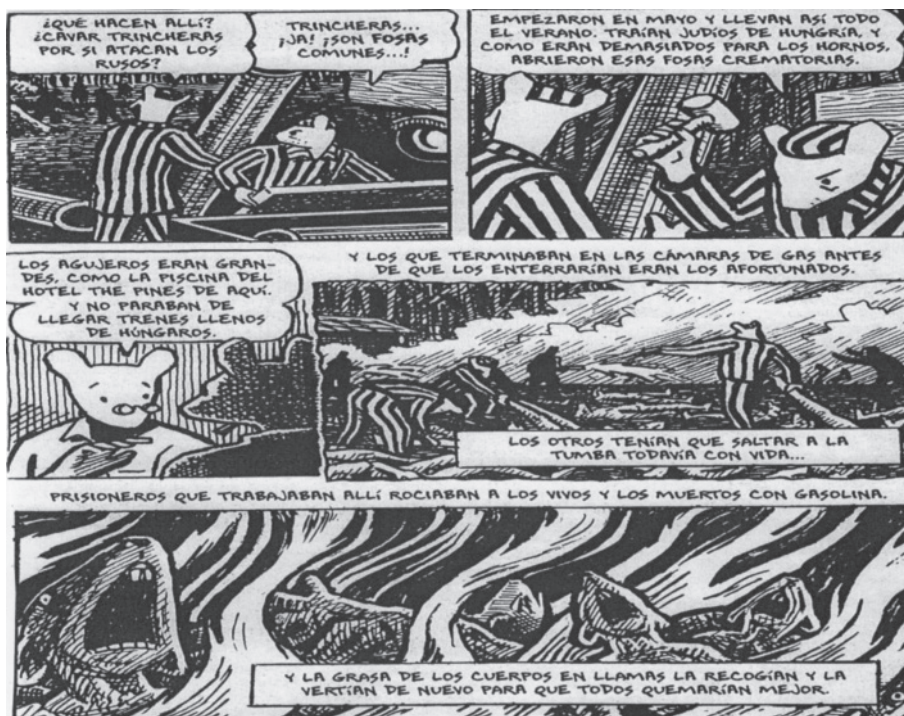
Curiosamente, NAKAZAWA neutraliza ese acceso de ira de una forma muy pacífica: entregándose a la escritura de un cómic sobre su experiencia. Esto no resta, sin embargo, rigor académico al trabajo, que, como ya hemos dicho, ha conseguido que el horror del bombardeo se transmita a la siguiente generación, asegurando así una simbólica segunda vida para las víctimas.

4.2. “*Maus*” de ART SPIEGELMAN

Maus es también el testimonio de una tragedia ocurrida durante la Segunda Guerra Mundial; en este caso, el Holocausto. La coincidencia temática y el hecho de que su autor eligiera, como NAKAZAWA, un género considerado menor para representar un asunto serio ha llevado a numerosos críticos a encontrar similitudes entre una obra y otra, una tendencia exacerbada por el propio SPIEGELMAN, que es quien firma la nota introductoria que precede al primer volumen del *manga*. En dicho texto se lee lo siguiente: “*Gen* me persigue. Lo leí por primera vez a finales de los años setenta, poco después de empezar a trabajar en *Maus* [...]. Es un testimonio directo sobre uno de los mayores horrores de nuestro tiempo. Les animo a dejarse atrapar por este libro extraordinario” (1994: v). El carácter extraordinario de la obra de NAKAZAWA radica, en opinión de SPIEGELMAN, en el crudo realismo de las imágenes que retratan la caída de la bomba y sus repercusiones: “Nunca olvidaré las imágenes de la gente arrastrando tras de sí su propia piel derretida mientras deambulaban por las ruinas de Hiroshima; ni sus rostros enmudecidos; ni el caballo a galope que recorría las calles de la ciudad con gesto de horror; ni los gusanos asomando por las lesiones faciales de una joven” (1994: v). El logro también se puede atribuir a *Maus*; de hecho, su técnica es más depurada y, por ello, de mayor efectividad. La fórmula ideada por SPIEGELMAN consiste en la creación de una metáfora zoológica que busca reflejar la animalización a la que los nazis sometieron a sus víctimas en los campos de concentración. Así, en su cómic los personajes son animales antropomorfos: los judíos, ratones; los alemanes, gatos; los polacos, cerdos; los estadounidenses, perros; los franceses, ranas; etc. Eso sí, su aproximación no es por ello menos realista; en ningún momento se percibe un intento de disfrazar la identidad real de los personajes, que son retratados con indumentaria y personalidad características, o la historicidad de los sucesos narrados, para lo que se aportan mapas, fotografías y gráficas.

Es más, el recurso a animales antropomorfizados resulta especialmente apropiado a la hora de representar el genocidio nazi: porque es un componente del discurso nazi y porque ilustra a dónde puede conducir el racismo sin tener que representar el horror en toda su crudeza. Por lo que respecta a esto

último, hay que decir que ese racismo dio pie a acontecimientos tan estremecedores como los que describe Vladek en una de las sesiones de grabación que mantiene con su hijo: “Prisioneros que trabajan allí rociaban a los vivos y los muertos con gasolina. Y la grasa de los cuerpos en llamas la recogían y la vertían de nuevo para que todos quemarían [sic] mejor” (2007: 232).



(ART SPIEGELMAN, *Maus*, 2007: 232.)

En su comentario de la escena, M. LLUÏSA FAXEDAS BRUJATS (2010: 140) asegura que los hechos referidos alcanzan tal grado de crueldad que su representación solo es posible debido a que los seres que se consumen entre las llamas son ratones y no personas. En conclusión, el antropomorfismo crea la distancia necesaria para que el lector sea capaz de acercarse a una realidad difícilmente digerible si no se rebaja la dosis de horror en ella contenida.

Hay críticos, sin embargo, que han encontrado faltas en el uso de animales para alegorizar comportamientos humanos, argumentando que dicha opción, inspirada en la fábula de animales tal y como la concibió Esopo, reproduce milimétricamente los ideales nazis. Porque contribuye al discurso racista y totalitario que afirma, según las palabras de ADOLF HITLER, que “sin duda los judíos son una raza, pero no humana”, una sentencia que SPIEGELMAN (2007: 10) incluye en *Maus* a modo de epitafio. En su reseña para la revista *Com-*



(ART SPIEGELMAN, *Maus*, 2007: 85.)

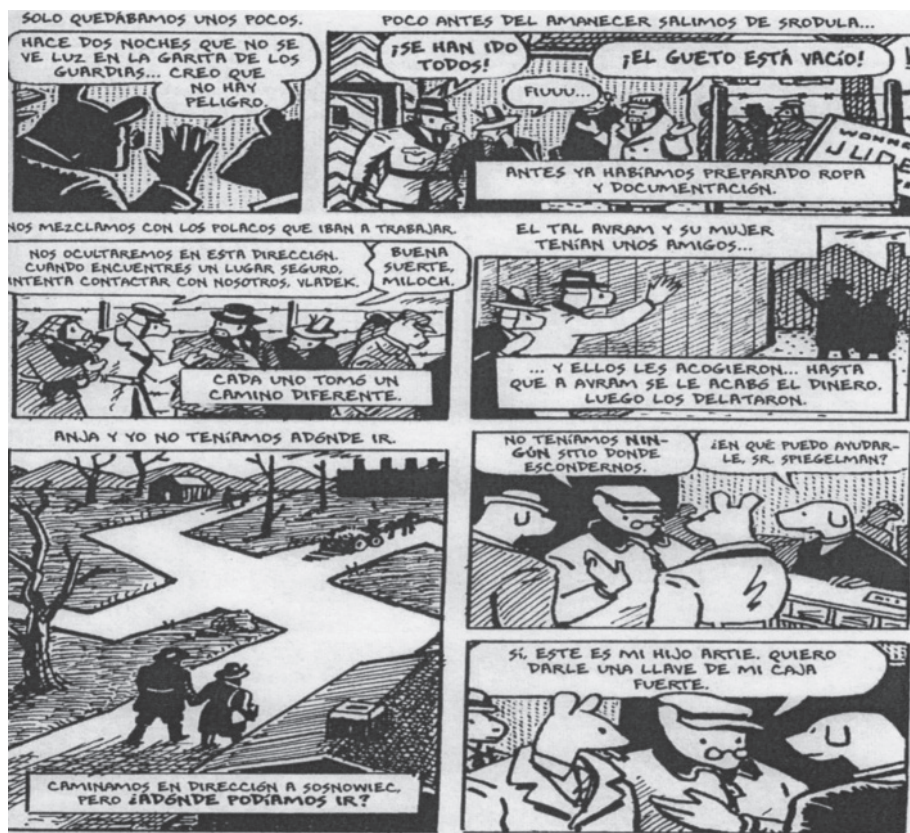
mentary, HALKIN expone sus argumentos en contra del uso de figuras animales de la siguiente manera: “El Holocausto fue un crimen cometido por un grupo de seres humanos contra otro. Dibujar a las personas como animales [...] da lugar a una doble deshumanización: por una parte, en virtud del simbolismo que entraña tal decisión y, por otra, debido a la limitación gráfica que conlleva” (1992: 56). Más allá de los problemas que suscita la iconografía del ratón, preocupa el hecho de que el género, que utiliza un registro puramente

historiestético, desvirtúe el significado original, y con él el sufrimiento de las víctimas. La preocupación se hace especialmente acuciante a la vista de que se acerca la fecha en que ya no quedarán supervivientes para contar de primera mano lo ocurrido. En ese sentido, el temor de HALKIN es que, ante la falta de testimonios, la imagen que se instale en el imaginario colectivo sea la de un Holocausto americanizado, reducido a la naturaleza depredadora del individuo; es decir, a una especie de determinismo animal. O peor aún: que se confunda el mensaje del cómic con el que transmite Mickey Mouse, de suerte que se le estaría restando gravedad a unos hechos que supusieron la muerte de once millones de víctimas.

En realidad, los miedos son infundados: lejos de banalizar los hechos, el lenguaje del cómic permite crear conciencia acerca de la dimensión de la tragedia, y hacerlo sin atentar en ningún momento contra la seriedad del tema. En el caso de *Maus* esto se logra gracias al uso de un lenguaje muy gráfico. En cuanto a los elementos visuales, cabe decir que SPIEGELMAN los utiliza con dos propósitos diferentes, pero ambos orientados a ilustrar el grado de ruptura social generado por la política genocida impuesta por los nazis: la división en paneles está configurada de tal manera que se crea una concepción del tiempo confusa, donde pasado y presente se entremezclan de la misma manera en que les ocurre a las mentes traumatizadas. El texto incorpora, además, efectos gráficos, tales como paneles dibujados en forma de estrella de David o de ratonera, esvásticas como encrucijada de caminos, uso del blanco y el negro, dibujos de animales de gran sencillez esquemática y sin rasgos individuales para insistir en el proceso de homogeneización al que los nazis sometieron a sus víctimas. Por último, el trazo de las ilustraciones es anguloso y nervioso, un dramatismo que acentúa el blanco y el negro y que converge con el tema tratado.

La conjugación de todas estas estrategias discursivas dotó a su autor, miembro de la llamada segunda generación, de un lenguaje incisivo con el que contar dos historias: la de sus padres, supervivientes traumatizados del genocidio, y la suya propia, traumatizado por una experiencia vicaria. De esta forma, SPIEGELMAN muestra los efectos devastadores del Holocausto, que afectó no solo a las once millones de víctimas y a los que regresaron muertos en vida del *Lager* sino también a quienes no lo vivieron en primera persona pero han padecido sus consecuencias de cerca, siendo este el caso de los hijos y nietos de supervivientes. El impacto sobre la vida íntima de los testigos indirectos, testamentarios de una carga de culpabilidad y ansiedad, es notorio en la compleja relación del autor con su padre, que da lugar a reflexiones como la siguiente:

Nunca me sentí culpable por lo de Richieu. Pero sí tenía pesadillas en las que las S.S. entraban en mi clase y se llevaban a todos los niños judíos.



(ART SPIEGELMAN, *Maus*, 2007: 127.)

No me malinterpretes. No es que estuviera obsesionado... solo que a veces imaginaba que de la ducha salía Zyklon B en vez de agua.

Es de locos, pero en cierto modo preferiría haber estado en Auschwitz con mis padres ¡para saber lo que pasaron...!

Supongo que es un sentimiento de culpa por haber disfrutado de una vida más fácil (2007: 176).

En definitiva, *Maus* muestra los horrores del Holocausto desde dos perspectivas, la del padre, Vladek, y la del hijo, Art, un enfoque dual singularmente efectivo porque la duplicidad del mensaje antígenocida ayuda a alejar el fantasma de la inmoralidad del medio elegido.



(ART SPIEGELMAN, *Maus*, 2007: 176.)

4.3. “Persépolis” de MARJANE SATRAPI

Las sobrias ilustraciones en blanco y negro que dan vida a la autobiografía de MARJANE SATRAPI, *Persépolis*, y el tono de sorna de sus diálogos se combinan para crear un demoledor texto sobre el fanatismo religioso y el régimen fundamentalista iraní, que, al igual que a *Maus*, le abren por derecho propio las barreras que lo excluyen de lo que es “canónico”. A pesar de que el libro se aparta de los cánones literarios, recibió una gran acogida entre el público y la crítica, un éxito que se ha traducido en la concesión de diversos premios internacionales y en la decisión de adaptar el texto a la gran pantalla. En cualquier caso, sus logros van más allá de lo que sugieren las ventas y los premios; y es que su verdadero valor radica en la capacidad de las viñetas de acercar al lector a la historia de su país, lo que la autora consigue por medio de un recorrido a través de sus experiencias vitales. Estas incluyen los mo-



(MARJANE SATRAPI, *Persépolis*, 2007: 9.)

mentos más significativos del periodo comprendido entre 1979, fecha de la caída del Sha de Persia, y 1989, cuando SATRAPI regresa a Irán, de donde había huido una década antes. Los diez años que median entre el comienzo y el fin de su relato, dividido en cuatro libros, le sirven a la autora para denunciar la represión de un fundamentalismo que acabó con la vida de miles de personas y cuyo trasfondo social estuvo marcado por hechos como el advenimiento de la república islámica y la guerra de Irán contra Irak. Y es que, como afirma en la contraportada de su libro, “mi motivación no ha sido escribir sobre mi vida sino sobre la historia de mi país, lo que pasó allí durante mi infancia, sobre la situación política que se vivió” (SATRAPI, 2010).

El primer libro, que refiere los hechos ocurridos entre 1979 y 1980, abre con un capítulo titulado “El pañuelo”, en el que la autora ilustra de manera

gráfica las implicaciones más inmediatas de “una revolución que más tarde se llamó ‘la revolución islámica’” (SATRAPI, 2010: 9). Tal es la afirmación que el *alter ego* de la autora, una niña de diez años con notables inquietudes intelectuales y gran imaginación, formula al comienzo del cómic con la intención de animar al lector a que sea él quien extraiga sus propias conclusiones: “Después llegó 1980: el primer año en el que era obligatorio llevar pañuelo en la escuela” (ibíd.). A la nota histórica le sigue, de acuerdo con el patrón que se repite a lo largo de toda la obra, el comentario triste y mordaz de la narradora: “No nos gustaba mucho llevar el pañuelo, sobre todo sin saber por qué” (ibíd.). Por si sus palabras no fueran lo suficientemente explícitas, ya antes, en la segunda viñeta, nos había sugerido el motivo del rechazo a dicha medida: “Esto es una foto de clase. Yo estoy sentada en el extremo izquierdo, por eso no se me ve. De izquierda a derecha: Golnaz, Mahshid, Narine y Minna” (ibíd.). Es cierto que MARJI queda fuera del encuadre, pero de haber sido captada por el objetivo de la cámara poco hubiera cambiado el cuadro final, pues su identidad hubiera sido igualmente anulada.

En cualquier caso, lo importante es que la niña se opone, desde su perspectiva infantil, a una medida que supone un atentado contra el derecho de igualdad en tanto que, por un lado, diferencia a las mujeres de los hombres, y por otro, las hace tan iguales entre sí que desdibuja su identidad como seres humanos. Además de por la crítica, el episodio es reseñable porque refleja lo vanas que fueron las esperanzas que sus padres habían puesto en el nuevo régimen. En efecto, los integristas religiosos, a cuya cabeza está el ayatolá Jomeni, resultan peores, si cabe, que sus predecesores, ya que preconizan la vuelta a la estricta observancia de las leyes coránicas en el ámbito de la sociedad civil. Así, imponen la obligatoriedad del uso del velo y persiguen y ejecutan a los opositores al régimen.

La realidad social impuesta por el régimen fundamentalista islámico se hace especialmente opresiva en el segundo libro, que se ocupa del periodo entre 1980 y 1984 y cuyo trasfondo es la guerra entre Irán e Irak. En esos años la MARJI inquieta crece para convertirse en una adolescente de naturaleza rebelde y valiente, que, debido a su carácter contestatario, encadena un problema con otro. Esta circunstancia coincide con un momento de escalada creciente del terror en el que muchos conocidos de la familia, entre ellos el tío de la joven, son torturados y asesinados. La realidad trágica de los sucesos retratados se acentúa gracias al grafismo infantil de trazo grueso y composiciones planas, que contribuye a ahondar en la represión ejercida por el estado policial instaurado tras la revolución. Hay críticos como RAÚL ÁLVAREZ (2007) que han comparado la opción estética de la autora con el expresionismo pictórico y, más concretamente, con *El grito* de EDVARD MUNCH, paradigma de la soledad, alienación e incomunicación a las que conduce la industrialización. Por otra parte, la estética de sus dibujos, abstractos, recuerda a la de los niños, lo

que crea la ilusión de que la historia está narrada desde la mirada infantil de una cría de diez años. No podemos ignorar en todo caso el hecho de que la sencillez esquemática de estos dibujos le ha valido algunas críticas, incluida la de no saber dibujar.

Sea como fuere, los dibujos de *Persépolis* no han de entenderse al margen del humor y el sarcasmo con los que la autora salpimenta sus peripecias vitales.



(MARJANE SATRAPI, *Persépolis*, 2007: 142.)

Es precisamente de sus hazañas de donde deducimos que MARJI no es una víctima sino una superviviente. Así, en lugar de dejar que la intolerancia y la represión impuestas por el integrismo condicionen su vida, decide, animada por sus padres, poner distancia de por medio y se traslada a vivir a Austria, donde residirá entre 1984 y 1989. En Viena, lejos de los bombardeos que sacuden a Irán y del yugo absolutista, la joven conoce el amor y la libertad. Ahora bien, Occidente, representado por la democracia europea, también tiene su lado amargo; no todo es color de rosa. Eso sí, los males son otros. MARJI tendrá que hacer frente a la soledad del exilio y a los prejuicios hacia su país. Al hilo de las circunstancias con las que ha de aprender a vivir en Europa, surgen temas como la crisis de identidad o el odio racial, que suponen un

atentado contra la integridad de los derechos humanos no menos importante que el que emana del fundamentalismo religioso.

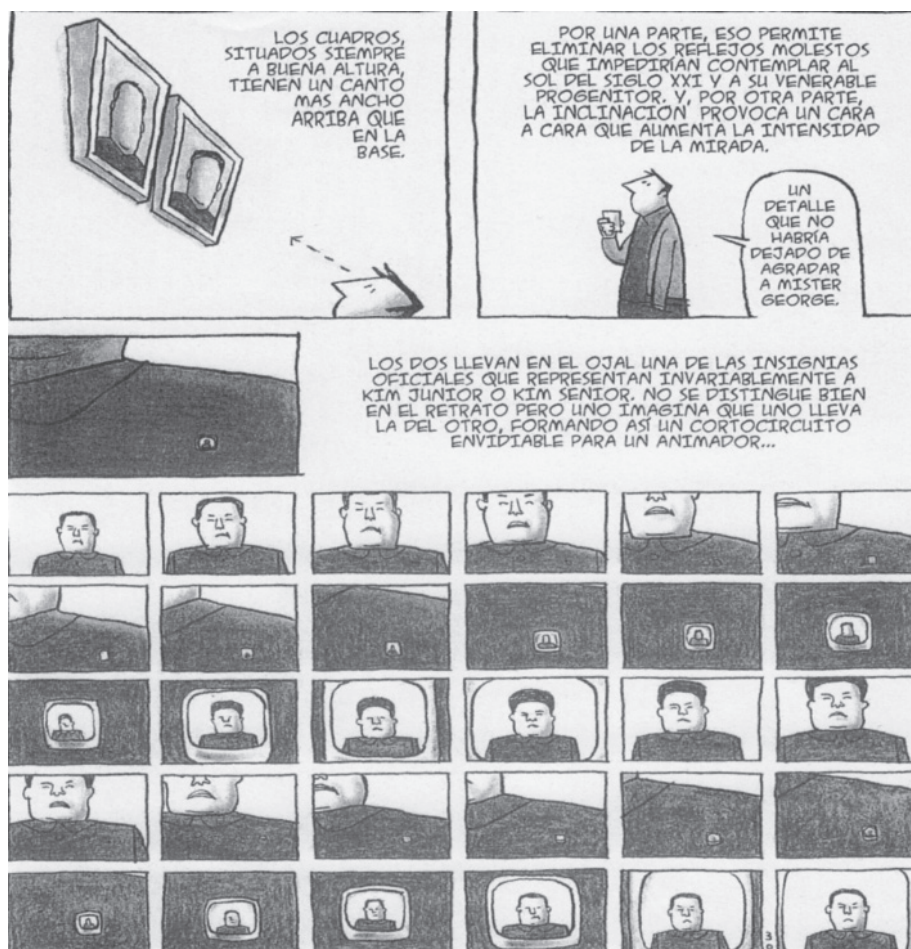
Incapaz de encontrar su sitio en Europa, MARJI regresa a Irán, tras haber pasado cuatro años fuera, y se matricula en Bellas Artes en la Universidad de Teherán. En este cuarto y último libro, la protagonista conoce, de nuevo, el rechazo: las experiencias vividas en Europa causan recelos entre las amistades que dejó atrás al irse. Y no solo eso. Se siente culpable por haber escapado del sufrimiento al que han estado sometidos sus conciudadanos. Por otra parte, tiene que aprender a vivir otra vez bajo la opresión del régimen chiita de los ayatolá. Pero sus esfuerzos de adaptación resultan vanos y termina decidiendo instalarse en Europa de manera definitiva. El libro cierra con el adiós a sus padres y a su abuela en el aeropuerto, donde admite lo siguiente: “La despedida fue bastante menos triste que diez años atrás, cuando embarqué hacia Austria. Ya no había guerra, ya no era una niña, mi madre no se sintió mal y mi abuela, afortunadamente, estaba allí... Afortunadamente, porque después de aquella tarde del 9 de septiembre de 1994, sólo volví a verla una vez en el año nuevo iraní, en marzo de 1995. Murió el 4 de enero de 1996... La libertad tenía un precio” (2010: 356).

4.4. “Pyongyang” de GUY DELISLE

De libertad, o mejor dicho, de falta de libertad habla también *Pyongyang*, un cómic en el que se relatan las experiencias vividas por su autor, GUY DELISLE, en Corea del Norte. Durante los dos meses que este historietista canadiense permanece en el país –uno de los más militarizados y herméticos del mundo– supervisa el proceso de producción de una película de animación en el SEK (Scientific Educational Korea) Studio de Pyongyang. Es precisamente gracias a su trabajo como gestor cultural que DELISLE vive anécdotas sorprendentes, unas peripecias a través de las cuales muestra, en clave de humor, el horror de la dictadura, caracterizada por ejercer un fuerte control de los contenidos educativos y culturales. Las situaciones que presenta en su cómic son de lo más surrealistas y absurdas y sirven para retratar la realidad de un país sin libertad en el que sus ciudadanos son controlados cual marionetas. Puede argumentarse, en definitiva, que DELISLE nos ofrece una mirada aguda, nada complaciente de la patria comunista construida por KING JONG II.

El cómic abre con un plano general del aeropuerto de Pyongyang, cuya fachada principal está presidida por un enorme retrato de KIM JONG II. La viñeta prefigura lo que será una constante en el libro: la presencia ubicua del comandante en jefe, que, en forma de icono propagandístico, lo permea todo, recordándonos quién es el juez supremo. En la siguiente viñeta se puede comprobar dicha omnipresencia cuando el autor se fija en que en todas las fotos del líder supremo aparece en su solapa una medalla en la que se reproduce

su imagen, lo cual significa que habrá una nueva medalla reproduciendo su imagen... así, hasta el infinito.



(GUY DELISLE, *Pyongyang*, 2007: 30.)

Las comparaciones con la figura del Gran Hermano, omnipresente y vigilante, que describía GEORGE ORWELL en *Mil Novecientos Ochenta y Cuatro* son inevitables. No casualmente, la ficción distópica de ORWELL es uno de los objetos personales que DELISLE trae consigo desde Occidente y que, gracias al desconocimiento literario del agente de aduanas empleado en el aeropuerto, consigue introducir en el país.

Convertido en libro de cabecera durante su viaje por Corea del Norte, Guy le da a leer el texto al guía-intérprete-vigilante que le acompaña a lo largo de toda su estancia, pero este se lo devuelve recalcándole que no le ha



(GUY DELISLE, *Pyongyang*, 2007: 2.)

gustado. La apreciación del que se ha convertido en la sombra de Guy no es, en realidad, sorprendente: difícilmente podría la obra resultar atractiva a alguien nacido en el seno de una dictadura como la norcoreana, aislada y con una visión de sí misma ajena por completo a la del resto del mundo.

En las escenas que se desarrollan en el aeropuerto se perfila también el que será el estilo de dibujo de la obra: vivaz y caricaturesco, con un grafismo de trazo simple donde predominan las sombras, de amplia gama de grises. Este cuadro en blanco y negro reviste los escenarios de cierto tono melancólico y crea un aura de frialdad, muy acorde con la lejanía geográfica y espiritual que siente GUY al aterrizar en Pyongyang. En efecto, la paleta de grises reproduce asimismo el mísero y deprimente día a día, dominado por la pobreza, de quienes viven sometidos a la rigidez del régimen liderado por KIM JONG II. Eso sí, la pobreza de la ciudadanía contrasta con la delirante

arquitectura que conforma el urbanismo de la capital. Hay que decir, además, que el gris confiere un tono señorial a las amplias avenidas franqueadas por majestuosos edificios, un alarde arquitectónico acentuado por las panorámicas que ofrece el autor de esta ciudad fantasmagórica. Sirva de ejemplo el hotel de cincuenta pisos de altura en el que sus inusuales clientes se hospedan en una única planta, la decimoquinta. Más llamativo es, si cabe, el caso del mastodonte de ciento cinco alturas, a medio construir, que se erige a pocos metros de este otro colosal edificio y que, pendiente de inauguración, se está descascarillando como un cascarón vacío. No menos inútil, en términos prácticos, es la autopista hacia ninguna parte que recorre el país en un trazado absurdo, negando al viajero la posibilidad de acceder a los pueblos por los que atraviesa. Nada tiene sentido, y eso es algo que acentúa el dibujo, donde predominan las siluetas, sin definición, sin contenido, sin color; en definitiva, sin sentido.

Semejante sinsentido exige algún tipo de explicación. En relación con esto, conviene apuntar que, aunque la obra está a medio camino entre el documental fotográfico, el cómic autobiográfico y la comedia dramática, *Pyongyang* no pretende, en ningún momento, presentarse como una crónica objetiva del país asiático. Lejos de ser tal, es un comentario mediado a través del prisma desde el que mira su protagonista. Y ese prisma es el de la mirada extraña, perpleja e impotente de un occidental que no acaba de comprender y que deja entrever sus prejuicios y sus limitaciones. Hay que decir, por otra parte, que las anécdotas que le suceden a este quebequense son el instrumento por medio del cual el autor ofrece su descripción y comentario de una sociedad profundamente militarizada que exalta los símbolos nacionales y defiende de forma extrema lo patrio. Es precisamente el hecho de presentarse en tanto que glosa de una realidad disonante lo que explica que sean necesarias las cajas de texto narrativas. Porque, aunque es cierto que una imagen vale más que mil palabras, hay visiones que sin con-texto se desnaturalizan. En ese sentido, Delisle contrarresta el choque cultural con abundante texto escrito, que satiriza la impresión que le causó llegar a una ciudad sumergida en la oscuridad, en la que todas las emisoras de radio reproducen la misma música y en la que nadie come en sus gigantescos restaurantes. En cualquier caso, lo importante es que texto e imagen se combinan de forma eficaz, haciendo de este cómic una herramienta singularmente atractiva para el lector.

CONCLUSIONES

La principal conclusión a la que se llega es que los cómics, como una forma de creación literaria, son una herramienta metodológica importante que puede y debe usarse para la educación en y la enseñanza de derechos humanos, especialmente si se quiere difundir los valores y principios que los fundamentan

entre la población más joven, o si se quiere llegar a un auditorio más numeroso. La lucha por los derechos exige una ampliación de las perspectivas de análisis, y esto irremediamente pasa por los cómics, los cuales han sido utilizados extensamente con motivos ideológicos, retratando el sistema de valores y creencias que definen a una determinada sociedad y por ello afectando al discurso de los derechos humanos que llega al lector de este tipo de manifestación artística. Las cuatro obras analizadas muestran esa estrecha conexión pues narran experiencias en las que la ausencia de los derechos humanos genera situaciones con las que el lector no va a tener empatía si hace una lectura basada en una teoría de la justicia centrada en los derechos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALBORNOZ, J.M. (2007), “Hadashi no Gen”, en *Cine, animación, historietas, música*. Disponible en: <http://monterisotuc.blogspot.com.es/2007/03/hadashi-no-gen-1983.html> Consultado el 17 de mayo de 2013.
- ÁLVAREZ, R. (2007), “Persépolis”, en *Miradas de cine*. Disponible en: <http://www.miradas.net/2007/n68/actualidad/persepolis.html> Consultado el 17 de mayo de 2013.
- AMIR y KHALIL (2011 [2010]), *El Paraíso de Zahra*, Barcelona, Norma.
- ARBLASTER, A. (1992), *Democracia*, trad. A. Sandoval, Madrid, Alianza.
- BARRANCO AVILÉS, M^a.C. (1996), *El discurso de los derechos. Del problema terminológico al debate conceptual*, Madrid, Dykinson.
- BRUNER, J. (1986), *Actual Minds, Possible Worlds*, Cambridge, Mass., Harvard UP.
- DE QUINTO, J.M^a. (1997), *Crítica teatral de los sesenta*, Murcia, Universidad de Murcia.
- DELISLE, G. (2007 [2003]), *Pyongyang*, trad. Laureano Domínguez Caamaño, Bilbao, Astiberri.
- DÍAZ, E. (1984), *De la maldad estatal y la soberanía popular*, Madrid, Debate.
- DÍAZ, E. (1998 [1966]), *Estado de Derecho y sociedad democrática*, Madrid, Taurus.
- DUNCAN, R.; SMITH M.J. (2009), *The Power of Comics. History, Form & Culture*, New York, Continnum.
- FAJANS, E.; FALK, M. (1993), “Against the tyranny of the paraphrase: talking back to texts”, *Cornell Law Review*, 78, pp. 163-170.
- FAXEDAS BRUJATS, L.M. (2010), “De ratones y hombres. Maus, de ART SPIEGELMAN”, en *Escritura e imagen*, vol. 6, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, pp. 129-145.
- FIORAVANTI, M. (1996), *Los derechos fundamentales. Apuntes de historia de las Constituciones*, trad. M. Martínez Neira, Madrid, Trotta.
- GÓMEZ ROMERO, L. (2008), *El tiempo de los débiles. Garantismo y literatura*, México, Porrúa.

- GONZÁLEZ LÓPEZ, J.A. (2011), *La narrativa popular de Dashiell Hammett: "pulpas", cine y comics*, Valencia, Universitat de València.
- GUAL, O. (2002), "Hiroshima de KEIJI NAKAZAWA", *Guiadelcómic.com*. Disponible en: www.guiadelcomic.com/comics/manga/hiroshima.htm Consultado el 17 de mayo de 2013.
- HUNT, L. (2007), *Inventing Human Rights: A History*, New York, W.W. Norton & Co.
- KISSAM, P.C. (1998), "Disturbing Images: Literature in a Jurisprudence Course", *Legal Studies Forum*, 22, pp. 329-351.
- LAPORTA, F. (1987), "Sobre el concepto de derechos humanos", *Doxa*, 4, pp. 23-46.
- LIMPENS, F. (s. f.), *Cada pollo con su rollo: La Declaración Universal de los Derechos Humanos*, Amnistía Internacional. Disponible en: www.hrea.org/cada-pollo.pdf Consultado el 17 de mayo de 2013.
- MANGA DEL BUENO (2012), "Biografía: KEIJI NAKAZAWA". Disponible en: <http://mangadelbueno.blogspot.com.es/2012/09/biografia-keiji-nakazawa.html> Consultado el 17 de mayo de 2013.
- MERINO, A. (2003), *El cómic hispánico*, Madrid, Cátedra.
- MILLAR, M. y S. McNIVEN (2010 [2006]), *Civil War*, trad. Uriel López y Santiago García, Torroella de Montgrí, Panini Comics.
- MINISTERIO DE CULTURA (2010), *El cómic en España*, Servicio de Estudios y Documentación S.G. de Promoción del Libro, la Lectura y las Letras Españolas. D.G. del Libro, Archivos y Bibliotecas. Disponible en: www.mcu.es/libro/docs/MC/CD/COMIC_2010.pdf Consultado el 30 de abril de 2013.
- MOIX, T. (2007 [1968]), *Historia social del cómic*, Barcelona, Bruguera.
- MUGUERZA, J. (1998), *Ética, disenso y derechos humanos*, Madrid, Argés.
- NAKAZAWA, K. (2003 [1973]), *Hiroshima*, trad. Emilio Gallego Zambrano, Madrid, Otaku-Land Distribuciones.
- NUSSBAUM, M.C. (1997), *Justicia poética*, trad. Carlos Gardini, Barcelona, Andrés Bello.
- ORWELL, G. (2003), *Mil novecientos ochenta y cuatro*, trad. Rafael Vázquez, Madrid, Destino.
- PECES-BARBA, G. (1986), "Sobre el puesto de la historia en el concepto de derechos fundamentales", *Anuario de Derechos Humanos*, 4, 219-258.
- PECES-BARBA, G. (1995), *Curso de Derechos Fundamentales. Teoría General*, Madrid, BOE y Universidad Carlos III de Madrid.
- PECES-BARBA, G.; DORADO, J. (2001), "Derecho, sociedad y cultura en el siglo XVIII", en *Historia de los Derechos Fundamentales*, t. II, *Siglo XVIII*, vol. 1, *El contexto social y cultural de los derechos. Los rasgos generales de la evolución*, dirs. GREGORIO PECES-BARBA, EUSEBIO FERNÁNDEZ y RAFAEL DE ASÍS, Dykinson, Madrid, 3-219.

- PORTUONDO, J.A. (1984), “Literatura y sociedad”, en CÉSAR FERNÁNDEZ MORENO (coord.), *América Latina en su Literatura*, México, Siglo XXI.
- POSNER, R.A. (1998), *Law and Literature*. Cambridge, Mass., Harvard UP.
- PRIETO SANCHÍS, L. (1981), “El problema del fundamento de los derechos humanos”, *Anuario de Derechos Humanos*, 1.
- RICHARDSON, S. (1990 [1747-48]), *Clarissa, or, The History of a Young Lady: Comprehending the Most Important Concerns of Private Life*, New York, AMS Press.
- RICHARDSON, S. (1991 [1740]), *Pamela, or Virtue Rewarded*, London, J.M. Dent, Rutland, Vt., C.E. Tuttle.
- RIDAO, J.M^a. (2010), “Tres siglos de derechos”, en *El País*. Disponible en: http://elpais.com/diario/2010/01/30/babelia/1264813939_850215.html Consultado el 17 de mayo de 2013.
- ROSS, A. (1989), *¿Por qué democracia?*, trad. R. Vernengo, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales.
- ROUSSEAU, J.J. (1781 [1761]), *La Nouvelle Héloïse, ou Lettres de deux amans, habitans d'une petite ville au pied des Alpes*, Paris, Cazin.
- SATRAPI, M. (2010 [2000]), *Persépolis*, trad. Albert Agut, Barcelona, Norma.
- SPIEGELMAN, A. (1994), “*Barefoot Gen: Comics after the Bomb. An Introduction*”, en *Barefoot Gen: Out of the Ashes*, San Francisco, Cal., Last Gasp.
- SPIEGELMAN, A. (2007 [1991]), *Maus*, trad. Cruz Rodríguez Juiz, Barcelona, Mondadori.
- STRACZYNSKI, J.M.; BENDIS, B.M. et al. (2010 [2006]), *Civil War. Preludio*, trad. Gonzalo Quesada y Santiago García, Torroella de Montgrí, Panini Comics.
- SWIFT, J. (1972 [1729]), *Una modesta proposición*, trad. Emilio Gallo, Madrid, Mauricio d’Ors.
- WEST, R.L. (1996), “The literary lawyer”, *Pacific Law Journal*, 27, pp. 1187-1221.