

**DECONSTRUYENDO ESTEREOTIPOS. LA NOVELA GRÁFICA
AMERICANA DE LOS HERMANOS HERNÁNDEZ
DECONSTRUCTING STEREOTYPES. THE AMERICAN GRAPHIC
NOVEL BY LOS BROS HERNANDEZ**

Jesús Gisbert Sampedro
Tebeosfera

JESÚS GISBERT SAMPEDRO es doctor en Filosofía. Su interés por los estudios sobre cómic se manifiesta mediante artículos especializados y reseñas, bien sobre teoría de la historieta y sobre teóricos como Thierry Groensteen, Thierry Smolderen, Jean-Christophe Menu, Antonio Altarriba, Michel Matly o Gino Frezza, bien sobre determinados y varios autores de cómics. Uno de sus proyectos es establecer puentes entre la teoría francesa y la norteamericana, y así analiza a un destacado exponente de los estudios visuales como es W. J. T. Mitchell. Es colaborador habitual de la revista *Tebeosfera* y participa ocasionalmente en algún otro medio. Mantiene activo desde hace unos años un blog, Salud y Tebeos, presente en dos sitios: “Mientras tanto, continuará”, <https://saludytebeos.blogspot.com/> y “Entre tanto tebeo”, <https://saludytebeos.blog/>.

Gisbert Sampedro, J. “Deconstruyendo estereotipos. La novela gráfica americana de los hermanos Hernández”. *Camino Real*, vol.16, no.20, 2025, pp. 17-38.

Recibido: 16 de septiembre de 2024; 2ª Revisión: 10 de abril de 2025; Aceptado: 5 de mayo de 2025.

RESUMEN

En el ámbito del cómic estadounidense, la tesis que afirma la simultaneidad y comunicación entre formatos (tiras diarias y dominicales de prensa, *comic book*, revista, novela gráfica) a través de un cauce en el que fluyen diferentes corrientes también comunicadas (clásicos, *mainstream*, *underground*, alternativos) sirve como clave de interpretación del conjunto de la obra de los hermanos Hernández. Es una simultaneidad difícil, no exenta de exclusiones y de apropiaciones, que se configura por el principio que enlaza el resultado con los orígenes de la historieta. En el presente artículo se atiende a los elementos compartidos por el cómic de los hermanos Gilbert y Jaime Hernández, en relación particularmente con la deconstrucción de estereotipos.

PALABRAS CLAVE: Cómic estadounidense, deconstrucción inclusiva, estereotipos y cómic, novela gráfica americana, simultaneidad entre formatos y corrientes.

ABSTRACT

In the field of American comics, the thesis that affirms the simultaneity and communication between formats (daily and Sunday newspaper strips, comic books, magazines, graphic novels) through a channel in which different currents also flow and communicate (classic, mainstream, underground, alternative) serves as a key to interpreting the entire work of the Hernandez brothers. It is a difficult simultaneity, not exempt from exclusions and appropriations, which is configured by the principle that links the result with the origins of the comic. This article focuses on the elements shared by the comics of the Gilbert and Jaime Hernandez brothers, particularly related to the deconstruction of stereotypes.

KEYWORDS. American comic, American graphic novel, cartooning, inclusive deconstruction, simultaneity between formats and currents, stereotypes and comics.

GILBERT: Our mission is to climb the ladder to heaven. And the first rung is dealing with Beauty.

GAIMAN: [*Pause.*] Is it yours?

GILBERT: Plato, I think. (Sobel y Valenti 119).

1. PARES Y DISPARES

El uso del plural referido a “los Hernández” es indicio de que hay una confluencia discursiva entre los dos (o los tres: Mario, Gilbert y Jaime) hermanos¹. Es un plural visiblemente justificado por la existencia de la revista *Love and Rockets* (1981/1982 – todavía en curso), un formato en el que los Hernández serializan sus respectivas historietas (Merino, “*Love and Rockets*”). Y es un plural que remite a la unidad proporcionada por ese elemento común a los dos que consiste en la deconstrucción de estereotipos, especialmente los referidos a sexo, género, raza o familia.

No obstante, es más que evidente la singularidad que caracteriza los respectivos trabajos de cada uno de los hermanos Hernández. Hacia el final de la entrevista que mantienen en 1995 con Neil Gaiman, tras el apunte de Gaiman de que Jaime es más seductor y tentador que Gilbert, mientras que este es mucho más *cartoony*, ambos hermanos se refieren a la conocida *Beatles analogy* según la cual Jaime sería Paul, y Gilbert sería John:

GAIMAN: Jaime, your style is seductive (...) It is seductive and enticing (...)

GILBERT: As opposed to Gilbert's ...

GAIMAN: As opposed to your style, which doesn't do that. It's much more —[Gilbert laughs]— no, it's not seductive. I find it enormously charming, and capable of, in the end, quite possibly a wider range of things. But it's much more cartooning, and it's not as seductive. It is what it is, and if you don't like it, you don't like it.

JAIME: I'm the Paul; you're the John.

GILBERT: Yeah, another guy made that Beatles analogy.

JAIME: I didn't like it at first, but now it's ok. (Sobel y Valenti 116-117).

Pero a continuación, Gilbert intenta aclarar el error común que consiste en considerar a Paul el Beatle más débil, cuando lo único cierto es que este decidió ir por el camino de las baladas y la música más suave. Es obvio que sus estilos de dibujo son muy diferentes: “Jaime's economic outlines were a world away from Gilbert's curvy kinetics” (Sabin, *Comics, Comix & Graphic Novels* 202), pero también lo son el tratamiento de sus respectivos personajes y, a la postre, los límites de sus ficciones. No es extraño, por tanto, que Dou-

glas Wolk utilice la tipología de historietistas que Scott McCloud propone en *Making Comics* —y su distinción entre Clasicistas, Animistas, Formalistas e Iconoclastas (McCloud)— para considerar a Jaime básicamente un animista con huella clasicista y a Gilbert un iconoclasta, con un núcleo formalista más una gruesa capa de animismo también (Wolk).

Pese a las diferencias que reinan entre ambos hermanos, me voy a referir aquí a ciertos aspectos comunes de sus respectivos trabajos, ya que tanto su contexto de aprendizaje como su contexto artístico guardan estrecha relación. En concreto, destacaré su mutua participación a la hora de ampliar el concepto de “novela gráfica americana” mediante un flujo continuo de formatos y corrientes de cómic, más una deconstrucción inclusiva de estereotipos. Comenzaré refiriéndome a algunas de las cuestiones compartidas por los hermanos Hernández.

1.1. La cuestión de los formatos

En el número 10 del segundo volumen de *Love and Rockets* (primavera de 2004) Gilbert, Jaime y Mario Hernández publicaron sendas listas con los cómics preferidos por cada uno de ellos (Sobel y Valenti). Teniendo en cuenta que se educaron en familia leyendo y dibujando tebeos juntos —además de ver programas de televisión y escuchar e interpretar canciones—, podemos abstraer las preferencias individuales de cada hermano y unificar los respectivos contenidos de esas listas. Vemos así que los gustos de Los Bros abarcan todo tipo de formatos (tiras diarias y dominicales de prensa, comic book, revista) y de corrientes (clásicos, *mainstream*, *underground*) del tebeo norteamericano de su infancia y adolescencia (con el añadido del Astro Boy de Osamu Tezuka en el caso de Gilbert). Se refuerza con ello, también, la importancia del formato *comic book* en el cómic estadounidense. En relación con este formato se plantean dos cuestiones. Una atañe a la polisemia del propio término *comic book*; la otra apunta a la definición del aspecto físico/material de este formato y, especialmente, a lo que tiene que ver con sus implicaciones ideológicas. Y ya puestos, la definición ideológica plantea una tercera cuestión referida a la confusión entre formatos y corrientes en el tebeo norteamericano.

La polisemia del término *comic book* se manifiesta cuando se utiliza bien en un sentido amplio, como equivalente a ‘libro de cómic’ únicamente (que es el que usa por ejemplo Bart Beaty en su libro *Unpopular Culture*), bien en un sentido estricto, perfectamente delimitado como formato específico, que es el propio o habitual de la historieta estadounidense. En lo que se refiere a la historia del *comic book* en este sentido específico, Charles Hatfield sostiene que el del *comic book* es un campo delimitado por fronteras tanto ideológicas como formales (Hatfield “Comic Book”)². De forma sucinta, podemos decir que mientras el formato tradicional se vinculaba a la corriente principal (*mainstream*) de la historieta, la transformación ideológica de este formato llegó con el *comix underground*, que si bien mantuvo las dimensiones originales del *comic book mainstream*, su implantación, además del cambio de ideología que introdujo, está asociada a una modificación de las condiciones del mercado: la venta directa sustituyó a los quioscos de prensa (Hatfield *Alternative*)³. Y es aquí, precisamente, donde se instala la confusión entre formatos y corrientes, desde el momento en que la tercera vía, la del cómic alternativo (de la cual los hermanos Hernández son sus epítomes), se mostró heredera tanto del cómic *mainstream* (sobre todo en lo formal) como del *comix underground* (sobre todo en lo ideológico, aunque con menor escatología y sicalipsis).

En el trabajo de los hermanos Hernández, igual que en sus gustos, se aprecia una presencia más o menos directa y en mayor o menor medida de todos los formatos de cómic. De hecho, su publicación principal (aunque no la única), *Love and Rockets*, autoeditada en 1981, la presentó en 1982 la editorial Fantagraphics con el formato de revista, 8,5 x 11 pulgadas, un poco mayor que el del *comic book* en sentido estricto, y con 64 páginas en lugar de las 32 de que constaba el original del año anterior. No obstante, según se percibe y se aprecia al leer sus obras, la comunicación de formatos y de corrientes es una constante en la obra de los Bros, que avalan así la tesis de la simultaneidad. No es esta una tesis, la de la simultaneidad de formatos, universalmente compartida por todos los estudiosos, igual que la misma no encaja bien con los que defienden una separación entre el cómic y la novela gráfica (Baetens y Frey, por ejemplo). Pero es perfectamente aplicable a la narración figurativa de los hermanos Hernández. Es en este contexto en el que se puede

intercalar el debate acerca de la importancia económica —para las editoriales, pero también para los autores— que tiene la serialización previa de historietas, en comic books o en revistas, antes de integrarlas en un volumen o libro. Aunque en esta historia todo queda en manos, al final, de las ventas.

Más adelante, en la última sección, me referiré al juego que va de la serialización en la revista *Love and Rockets* a la novela gráfica y al revés y, con ello, a la plena inmersión de los Hernández en el cómic... sin salir del cómic.

1.2. El problema de la representación en historieta (Cartooning)

La representación en cómic implica una simplificación gráfica o figurativa de las formas, lo que en inglés se denomina cartooning, un término que en español suele traducirse como “caricatura” (*cartoon*, pero también *caricature* en inglés). Sin embargo, André Molotiu llama la atención acerca de que no hay que confundir el cartooning con la *caricature*, ya que esta última, mediante la exageración de rasgos específicos en la presentación de un individuo, grupo étnico, etc., puede favorecer la transmisión ideológicamente afectada de una imagen social de la figura mostrada (Molotiu). De este modo, a falta de una opción mejor, traduzco *cartooning* como “representación en historieta”, y no como “caricatura”. En lo que concierne a las historietas de los hermanos Hernández, es una traducción oportuna, en la medida en que deconstruir estereotipos no es otra cosa que disolver caricaturas en el sentido apuntado por Molotiu. Este mismo crítico apunta la cuestión acerca de si el *cartooning* es solo un estilo de representación en los cómics —Carl Barks o Charles Schultz, por ejemplo —, o más bien describe por completo el medio, de manera que todo historietista sería a la postre un *cartoonist* (Molotiu)⁴. A partir de la segunda opción (a pesar de la reconocida influencia de Barks y de Schultz en la formación de Los Bros), se encuentra el problema del realismo en la representación cultivada por los hermanos Hernández y en relación con su defensa de la normalidad inclusiva.

De todas formas, el *cartooning*, lo propio de la historieta, es un tipo de dibujo caracterizado por la distorsión y por la abstracción simbólica (Wolk), lo que implica que en este tipo de representación hay una mayor subjetividad —tanto por parte del dibujante o autor

como por la del lector—, lo que permite entender, al cabo, el *cartooning* como interpretación. Frente a la objetividad realista, diríamos, se encuentra la subjetividad del *cartooning*. Pero este es un asunto que difiere del de la honestidad (Sacco). La representación que practican los hermanos Hernández está subjetivizada puesto que se realiza mediante cómics, pero en ningún caso se podrá caracterizar como gratuita, ya que ambos han sabido combinar el naturalismo con el *cartooning*.

En apoyo de este planteamiento se encuentra el hecho siguiente. Todo historietista combina imágenes, con o sin textos. Pero si la interpretación de una imagen no se puede dar en ausencia de palabras, es cierto también que en el núcleo del signo lingüístico se encuentra la imagen (imagen sonora, imagen mental)⁵. Y, en el límite, en tanto que nos comunicamos mediante imágenes que interpretamos recurriendo a palabras, o mediante palabras en cuyo núcleo se encuentran ínsitas las imágenes, o con ambos recursos a la vez —como en la historieta—, habremos de aceptar la metaforicidad implícita en todo lenguaje, incluido el gráfico: *A está en lugar de B*, pero lo cierto es que *A no es B*, sino que *lo representa*. De nuevo, el historietista combina representaciones subjetivas, que no dejan de ser metáforas, y es el lector de tebeos el que interpreta, según su saber y entender, dichas representaciones. Tal ocurre con las historietas de los hermanos Hernández y con su deconstrucción de estereotipos.

1.3. *El problema de la (auto)expresión*

En tanto que toda expresión es inconcebible si no hay un sujeto de la enunciación en cada caso, y el soberano de cada sujeto o personaje que se expresa en la obra es el autor de la misma, el “problema de la expresión” no es otro que el de establecer la medida en que el autor se expresa en su obra, por más que esta sea de ficción como en el caso que nos ocupa. Es obvio que las historietas de los hermanos Hernández no tienen como motivo la autoexpresión; así lo afirma Mario citando a Gilbert en la entrevista con Sobel: no hay en ellas una trágica biografía que contar, refiriéndose a la vida del autor (Sobel y Valenti 148). No siguen Los Bros en este aspecto la corriente autobiográfica del *underground*, aunque sí el gusto del *mainstream* por la ficción⁶. Sin embargo, la pregunta viene: ¿en qué medida o

hasta qué punto cada uno de los Hernández se expresa a sí mismo a través de sus ficciones? Jaime sintetiza este problema mediante la fórmula “¿Miro a la cámara o me miro a mí?”, que es el título de una historieta suya en dos partes que forma parte del volumen *¿Es así como me ves?* (2019)⁷.

Hay, con todo, en la entrevista con Sobel citada, una interesante reflexión al respecto centrada en los personajes de Maggie y de Fritz, de Jaime y de Gilbert respectivamente. Mientras el conocimiento de Maggie anima las ficciones de Jaime en *Locas*⁸, hasta el punto de que resuenan aquí las palabras de Flaubert aplicadas a Mme. Bovary: “Maggie soy yo” (o, en palabras de Gilbert: “My take on you doing Maggie all the time is that she’s your ultimate character for self-expression”, Sobel y Valenti 128), Gilbert, por su lado, afirma que el personaje de Fritz es para él un misterio y, como tal, necesita hablar sobre ella y mostrarla, representarla y explorar quién es ella historieta tras historieta. Esta diferente actitud respecto a sus personajes, Maggie y Fritz en particular, refleja dos personalidades, la de Jaime y la de Beto, que se expresan a su vez cada una como los extremos que separan la cordialidad de la extrañeza. Refiriéndose a Fritz afirma Gilbert: “I guess she just became my character that I want to express madness trough. It’s not a Maggie thing. It’s not like I want to express myself as a relatable person. It’s more like I want to express myself as a crazy obsessed person. I’m approximating a crazy artista”. Prevalece en ambos casos, como vemos, el problema de la autoexpresión.

Es el balanceo, por no decir dialéctica, que se da entre la importancia de los personajes y la importancia del correspondiente autor.

2. TIEMPO Y ESPACIO EN LA NARRACIÓN FIGURATIVA DE LOS HERMANOS HERNÁNDEZ

El cómic es un medio que articula una dimensión temporal y una dimensión espacial, ambas representadas, bien con meras imágenes yuxtapuestas o secuenciadas, bien con el trenzado de imágenes y signos verbales. La consideración de algunos aspectos de la manifestación de estas dos dimensiones en las obras de los hermanos Hernández nos servirá para singularizar su trabajo, al menos en lo que resulta común a los dos.

2.1. El tiempo y el espacio extradiegéticos

Respecto al tiempo extradiegético —que es el tiempo exterior a la historieta—, hay que distinguir entre el tiempo del autor y el tiempo del lector. En la consideración de ambos tiempos, es fundamental tener presente los formatos de publicación de las historietas de los Hernández, la revista *Love and Rockets* como fuente principal (aunque no única), seguida por las recopilaciones de historietas, previamente seriadas, en volúmenes a manera de novelas gráficas. En cuanto al tiempo del lector, es obvio que el tiempo de lectura de las series (en revistas) y el tiempo de lectura de una novela gráfica (directamente en libro) son muy diferentes, debido a los tiempos de espera de la aparición de nuevas revistas en los puntos de venta. No es lo mismo, por ejemplo, leer “Wigwam Bam”, de Jaime, por episodios, en los números que van del 33 al 39 (entre 1990 y 1992) del primer volumen de *Love and Rockets*, que leerla seguida en *Locas 3* (2006); ni es lo mismo leer “Human Diastrophism”, de Gilbert, seriado en los números 21 al 26 (1987-1988) de *Love and Rockets* vol. I, que a manera de *one shot* en *Palomar 2* (2005) o como novela gráfica titulada *Blood of Palomar* (1980). Lo mismo se puede decir, cambiando las cifras, respecto a “Maggie” (2001-2004) —*El fantasma de Hoppers* (2011)—, de Jaime, o “Julio’s Day” (2013) —*El día de Julio* (2016)—, de Gilbert, etcétera. Al margen de *Love and Rockets*, la misma editorial Fantagraphics publicaría episodios en formato *comic book* recopilados después en los volúmenes *Penny Century* (2010), de Jaime o *Luba* (1998), de Gilbert, y la experiencia de lectura no sería la misma en un caso o en otro, en virtud de la diferencia entre los respectivos formatos. Algo similar ocurriría con obras de Gilbert como *Girl Crazy, Yeah!* (1999-2000, escrita por Peter Bagge), *Citizen Rex* (2009, escrita por Mario), *Grip* (2002), *Speak of The Devil* (2007-2008) o *The Twilight Children* (2015-2016, dibujada por Darwin Cooke), publicadas en el mismo formato por entregas en otras editoriales (Dark Horse, DC, DC/Vertigo) y luego recopiladas en volumen único. Diferente es el caso de las obras de Gilbert publicadas directamente como novelas gráficas: *Sloth* (2016), *Chance in Hell* (2007), *The Troublemakers* (2009) y *Maria M.* (2019), o *Marble Season* (2013)⁹.

Sobre todo, en relación con el acto creativo de los hermanos Hernández, su tiempo extradiegético fue la era del punk de finales de

los 1970 a comienzos de los 1990, *the punk scene*, aunque no tanto como fenómeno sociológico (más propio de Reino Unido) que como fenómeno musical (el punk-rock vivido por ellos). El cariz de esta influencia guarda estrecha relación con (o es un efecto de) el espacio extradiegético en que habitaban los Bros, la ciudad de Oxnard, en la Baja California. Pero, especialmente, el punk se manifestó en ellos como una actitud: *do it yourself* (DIY), fundamental en el cómic alternativo, que impregnó no solo el modo de abordar su trabajo, sino también el diseño formal y el contenido de dicho trabajo. A primera vista, se diría que el punk es una presencia directa en los personajes de Jaime; sin embargo, es también evidente en Gilbert. Así, en la famosa entrevista de 1989 con Gary Groth, y ante el cuestionamiento de este sobre que en “Heartbreak Soup” o “Sopa de gran pena” se puedan encontrar los efectos del punk rock, Gilbert afirma: “I always thought it was in there” (Sobel y Valenti 72). Previamente, en la misma entrevista, había declarado Gilbert: “And so with punk, I took that musical anarchy to comics” (Sobel y Valenti 29). El trabajo posterior de este historietista, y no solo sus novelas gráficas inspiradas en el cine negro de la serie B (Kunka), será una demostración palpable de la veracidad del aserto. También Stephen Weiner, refiriéndose al impacto que supuso *Love and Rockets* en el medio en aquella época, escribe refiriéndose a Los Bros: “They brought punk aesthetic and ethics previously unheard of to comics” (Weiner 43).

El punk se manifestaría entonces como un estilo visual presente por ejemplo en la violencia de los cortes o *cut ups* narrativos y las transiciones entre las viñetas, una influencia en ellos completamente alejada del racismo y las políticas raciales propias de otras versiones del punk (Noys).

2.2. *El tiempo y el espacio diegéticos*

En la realización de historietas, la gestión del tiempo corre a cargo del desglose, mientras que la gestión del espacio corresponde a la puesta en página (Groensteen). En nuestro caso, el tiempo diegético es el tiempo de la narración, así como la cronología interna de las series de los Hernández. El espacio diegético, por su parte, es casi constante en la obra de Jaime, un barrio de Los Ángeles, California, mientras que es más variable en las historietas de Gilbert, “más allá

de la frontera al sur de los Estados”, México, los propios Estados Unidos.

Fenómenos culturales y sociológicos como son la latinidad, la concepción de la familia y las relaciones entre sus miembros, o la cuestión femenina actúan como focos que unifican la diégesis espacial y temporal de las historietas de los hermanos Hernández, pese a las diferencias autorales que las caracterizan. Sin embargo, como matizaremos en seguida, la actitud ante estos focos por parte de los Bros no responde tanto a la iconoclasia punk como a la deconstrucción.

3. DECONSTRUCCIÓN DE ESTEREOTIPOS Y CÓMIC ALTERNATIVO

3.1. *Los cómics y el estereotipo*

En su ensayo de 1994 —publicado en *The Nation*— “Little Orphan Annie’s Eyeballs”, Art Spiegelman (citado por Tensuan) nos recuerda el doble sentido —tipográfico, relacionado con las técnicas de impresión, pero también sociológico— de la palabra ‘estereotipo’. Es una duplicidad que atestigua la doble naturaleza del cómic (y otras formas narrativas como el cine), donde conviven, en el mejor de los casos, el arte y la industria, o el lado técnico, material y comercial con la vertiente cultural, connotativa y social de las historietas. A la vez, Spiegelman observa que las comic strips fueron generadas, literal y figuradamente, desde los estereotipos. Ahora bien, podemos extender el aserto de Spiegelman hasta los mismos *comic books*, y no solo porque en su origen estos incluían en su contenido reimpresiones de las tiras de los periódicos.

Si dejamos de lado la impresión mediante planchas propia de la estereotipia, en favor del sentido sociológico del término, veremos que al cómic se le puede achacar su intervención en la construcción de estereotipos culturales y sociales, como son los referidos a sexo, género, raza o familia. Es este el sentido en el que Charles Hatfield afirma: “Stereotypes are the raw material of cartooning, hence of comics; even relatively realistic comic art draws on representational and cultural codes that depend on typing” (Hatfield, *Alternative* 115). No difiere en esto, por cierto, la historieta de los otros medios de difusión y de entretenimiento basados en la representación de figuras, como el cine y, posteriormente, la televisión.

Pero el cómic es también una máquina poderosa para deconstruir estereotipos, por cuanto proporciona (o puede proporcionar) nuevos marcos de interpretación de las relaciones afectivas y grupales. Art Spiegelman, en el mismo texto anterior (ahora citado por Hatfield) arguye que la narrativa sostenida por los cómics tiene el poder de individualizar los estereotipos, desmantelándolos en todo o en parte. Así pues, en función de lo indicado arriba al tratar del *cartooning*, deconstruir estereotipos equivaldrá a deconstruir caricaturas.

3.2. *Underground y alternativos: representación y deconstrucción de estereotipos*

El *comix* o cómic *underground*, surgido a partir de los 1960, está enmarcado en un cambio de paradigma que propició asumir el cómic adulto como superación del logocentrismo y la iconofobia que lastraban la consideración o legitimación del cómic anterior a esa época. A pesar de su adultez —rebasada su caracterización como subproducto cultural—, sin embargo, el *comix* persistió no solo en la representación de los estereotipos referidos, sino también en su mantenimiento: “Occasionally serving up satiric critiques of essentialist constructions of race, the underground comic scene was white, straight, and male” (Aldama 304). Esto explica las críticas al *underground* masculino procedentes de una adelantada del *comix* como Trina Robbins, con su consiguiente estimación de un *underground* femenino (Merino, *Diez ensayos*), pero explica también la ambivalencia (gusto y disgusto) de los Hernández ante Robert Crumb, prominente figura del *comix*.

El cómic alternativo, en cambio, heredero directo del cómic *underground*, a la vez que representa los estereotipos los deconstruye. De algún modo, el cómic alternativo es el resultado del distanciamiento *underground* reconfigurado por cierta figuración procedente en parte de las historietas clásicas, y es esta reconfiguración la que da forma a la deconstrucción de los estereotipos. Es esta una lectura aplicable, sino a todo el cómic alternativo en general, sí al menos a la obra de los hermanos Hernández¹⁰. Respecto a estos últimos, Santiago García expone que aportaron “la combinación genética de dos escuelas de historieta que parecían irremediabilmente contradictorias, la del *comic book* convencional y la del *comix underground*” (García 182), si bien mantengo mis reservas ante lo que se entiende por “comic book

convencional”, lejos de identificar el predominio de los superhéroes con ese formato: “*Archie* continued to outsell superheroes for much of the sixties, but you never know that from most comics scholarship” (Hatfield, “Comic Books” 34), y fueron “los sesenta”, precisamente, los años de formación de los Bros, declaradamente influidos por *Archie*, además de por otros y no pocos *comic books*.

Respecto al flujo existente entre la corriente principal, la alternativa y el *comix*, Roger Sabin es bastante explícito: “We need to reconsider what the term *alternative* means? Alternative and mainstream are in constant flux, and the transformations of the comics industries set in motion by the underground are not yet over” (Sabin, “Underground and Alternative Comics” 52). Previamente, sobre los comics alternativos, el mismo autor había señalado: “They were in many ways an extensión of the old underground comics, but this time they were sold from the fan shops, like the majority of other titles” (Sabin, *Comics* 177). La atención a los puntos de venta muestra también diferencias entre corrientes, en este caso los comics *underground* y los alternativos de los comienzos.

Un puente que enlaza el cómic *underground* con el alternativo, en particular en lo referente a la deconstrucción de estereotipos, es el trabajo de Spiegelman en su obra *Maus*, donde usa la iconografía racista para desafiar el pensamiento y actitudes racistas y así visibilizarlas¹¹. Respecto al racismo, Jared Gardner (citado por Tensuan) considera que si bien esta actitud puede compartir con los cómics algunos elementos gramaticales como la caricatura, los estereotipos o la condensación, es una posición, la del racismo, que requiere lo que para los cómics resulta imposible, esto es, inequívocos significados y una consiguiente definición de “nosotros” frente a “ellos”. Según concluye Theresa Tensuan, apoyándose en Gardner, los cómics reconfiguran las iconografías visuales y las convenciones narrativas que conforman nuestra comprensión de las relaciones sociales, prácticas culturales y discursos políticos.

3.3. *Del comix underground a Love and Rockets: deconstrucción inclusiva de estereotipos*

Pese a la influencia y presencia del *mainstream* en la formación de los Bros como dibujantes, y a diferencia de lo que sucede en los *comic books* de superhéroes justicieros, en sus obras no hay un desdobra-

miento (platónico en un cierto sentido) en virtud del cual un mundo ideal de valores inmutables —con sus correspondientes disvalores— fundamenta el universo de nuestra experiencia sensible. Por decirlo de otro modo, texto y subtexto se funden en la narrativa de los Hernández en una normalidad inclusiva. Diríamos que en ellos predomina un “robusto sentido de la realidad”, lo cual implica que es el suyo un tipo de figuración y de narrativa que amplía la perspectiva naturalista (en el ámbito americano) y establece un humanismo (en cierto modo antisistema entonces) en el que el feminismo y la multiculturalidad coexisten (Merino, *Diez ensayos*). La inclusividad referida queda clara cuando Gilbert apunta en la entrevista de 2012 con Marc Sobel: “We weren’t looking for a Latino readership in particular; we were just looking for a general readership” (Sobel y Valenti 158).

La de los hermanos Hernández, ya lo hemos dicho, es una representación que deconstruye los estereotipos sociales y culturales aplicados a sexo, género, familia o “raza”. Respecto a esta última, cabe señalar que, si bien la raza no existe, el racismo sí. Según mi propia definición, el racismo consiste en establecer ilusorias diferencias intelectuales y morales entre los grupos humanos a partir de diferencias biológicas o naturales ciertamente existentes (*mutatis mutandis*, lo mismo se puede afirmar del resto de estereotipos sociales y de situaciones discriminatorias, basadas en ilusiones esencialistas). En la entrevista citada con Gaiman, Jaime afirma: “Well, race has been an issue with us since we were born. That’s just a thing that’s in you if you’re not white here” (Sobel y Valenti 88). Unas líneas antes, en la misma entrevista, Gilbert ha declarado que en realidad su país es actualmente “black and White”, que todos los demás se encuentran en medio y esperan su turno. Por “todos los demás” Gilbert se refiere sobre todo a los asiáticos y los latinos, que se están preparando entre bastidores. Afirma el historietista que él y su hermano pretenden hacer ahí mella en un futuro cercano a medida que el proceso avance (la entrevista es de 1995).

Por otra parte, en la narrativa gráfica (o narración figurativa) de los Hernández destaca su tratamiento conjunto de dos estereotipos, el de la mujer y el de la familia, aunque considerados de manera diferente por parte de Jaime y de Gilbert. Dice este último en la entrevista con Gaiman, refiriéndose específicamente a la familia:

“That has always been a focus of our work — the women and the families they are attached to. Jaime’s families are more, I think, in the friendship sense” (Sovel y Valenti 116).

Es muy conocida la potencia real de los personajes femeninos de ambos hermanos. En plena época de la revolución sexual en que habita Luba, uno de los personajes más potentes de Gilbert, esta se manifiesta inflexible, ya en *Poison River/Río Veneno* —obra que narra la infancia y juventud de Luba antes de instalarse en Palomar—, respecto al control de la natalidad (mediante la coetánea píldora, por ejemplo) y respecto al aborto. El resultado es una familia extensa: seis hijas y dos hijos —contando al malogrado primogénito Armando José— con diferentes padres biológicos. Sin embargo, pese a la fortaleza de Luba (o tal vez por ello), su familia se separa bastante de los estereotipos fijados por las tiras de prensa (*family comic strips*) tradicionales. Otros personajes femeninos de Gilbert como Maria, Petra, Venus, Fritz o en cierto modo Ofelia, protagonistas de historietas posteriores al ciclo de Palomar, forman parte del tejido de la familia de Luba y no encajan del todo en los clichés prefijados. Jaime, por su parte, también ha creado potentes personajes femeninos, entre los que destacan Maggie Chascarrillo y Hopey Glass (junto a Beatriz García, Isabel Ortiz, o Vivian Solis) que no dejan de configurar una “extraña familia” en torno al amor entre ellas dos, algunos ellos y el wrestling femenino (Vicki Glori, Rena Titañon, Gina Bravo). La hermosa destreza que caracteriza el dibujo de Jaime, por cierto, se observa también en su pericia para representar a mujeres luchadoras en acción, como por ejemplo en “Uauuu, Nellie”, incluida en su *Penny Century*.

Finalmente, los estereotipos de género y sexo son deconstruidos por los hermanos Hernández mediante las meras representaciones y acciones de muchos de sus personajes, tanto femeninos como masculinos. El libro de Gloria Anzaldúa acerca de la Nueva Mestiza ilustra de algún modo una posición inscribible en el imaginario representado por Los Bros (Anzaldúa).

4. LA NOVELA: RESULTADO Y PRINCIPIO. DINÁMICAS DE LA VISIÓN A TRAVÉS DEL CÓMIC

Desde cierto enfoque, la novela gráfica emerge como novedad diferenciándose con ello del cómic anterior o que le precede (Baetens

y Frey), esto es, entre cómic y novela gráfica habría una diferencia más de naturaleza que de grado. Otro enfoque, en cambio, entiende esta cuestión poco menos que al revés, de manera que al principio de la historia del cómic se encuentra ya la novela (Mellier). En nuestro caso, distinguiremos entre quien realiza historietas y quien las recibe. Así se puede hablar de la novela entendida como un resultado, desde la perspectiva del lector, pero también, desde el horizonte del autor o autores (los Hernández en nuestro caso), de la novela como principio instalado, siquiera potencialmente, en el origen de la producción de historietas.

En este segundo sentido, la novela como principio, se entiende la opinión de Gary Groth (citado por Williams) emitida en 1983, un año después del comienzo de la publicación de *Love and Rockets* por Fantagraphics, según la cual, si el término *graphic novel* significa algo, la historieta “Mechanics”, de Jaime Hernández, se encontraría entre los pocos esfuerzos americanos que buscan satisfacer sus requisitos. A continuación, Groth diferencia entre lo que es la novela como modo literario y el cómic como medio específico, pero, aun así, al final de la cita, Groth insiste en que “Mechanics”, de Jaime, posee ciertos atributos que pueden ser calificados como “novelísticos” (comillas de Groth). Del mismo modo, cuando en la entrevista con Gaiman este le pregunta a los Hernández si ellos ven lo que están haciendo en *Love and Rockets* como siendo una revista o como siendo colecciones, Gilbert contesta: “I think of them as graphic novels” (Sobel y Valenti 113). Es conocido el desprestigio del término ‘novela gráfica’ en los años 1980, utilizado por editores y publicistas de modo oportunista y caprichoso, a lo que el mismo Groth se refiere. Sin embargo, es más interesante el planteamiento según el cual la forma novela, aunque aún sin conformar, se encuentra ya potencialmente en los inicios como historietistas de los hermanos Hernández.

Pero el primer sentido que especifico, el de la novela entendida como resultado, es un descubrimiento que realiza el lector habitual de las entregas firmadas por los Bros. No cabe duda de que este descubrimiento se encuentra favorecido por la decisión editorial de agrupar historietas previamente seriadas compilándolas en volúmenes respectivos. A fin de cuentas, la novela gráfica es un formato similar al del libro sin viñetas. Desde la óptica del lector, la valoración que se pueda hacer, por ejemplo, de *Poison River* o *Río*

Veneno, de Gilbert, es muy diferente si se ha intentado leer por entregas en *Love and Rockets*, o si se accede a ella a través de un volumen integral editado en 2005 por Fantagraphics o en 2009 por La Cúpula (haciendo abstracción del hecho de que no es extraño que la recopilación en volumen incluya nuevas páginas creadas *ad hoc* por los autores). Lo mismo podríamos decir de *The Education of Hopey Glass* o *La educación de Hopey Glass*, de Jaime, etcétera. Es el mismo tipo de argumento que expuse anteriormente al hablar del tiempo del lector, solo que aplicado en este caso a la experiencia de abordar una novela gráfica de los Hernández. El tiempo, nunca mejor dicho, es un poderoso aliado para construir una novela, más allá de los formatos.

4.1. *La novela gráfica americana y la política*

Un mero vistazo al sintagma ‘la novela gráfica americana’ demuestra que la política se encuentra involucrada en él, de manera que, aunque se trate de una cláusula verbal, su tratamiento no es una materia tan solo lingüística. De hecho, el uso de esta expresión recuerda la doctrina Monroe (1823), seguida por la doctrina Truman (1947), que justifican no ya la identificación entre los intereses americanos y los estadounidenses, sino la reducción nominal de todo un continente a uno de los países que lo componen, tal y como se exhibe ya en el nombre de ese país, USA. Así, no es extraño que la expresión *La gran novela americana* se refiera no solo a una publicación de Philip Roth, sino a cualquier novela notable que se centre de algún modo —narrativo, descriptivo o ambos— en la vida estadounidense. En principio, *La novela gráfica americana* participa de la misma consideración. Solo que, en el caso de los hermanos Hernández, esta expresión se torna más inclusiva, en función de la deconstrucción de estereotipos que caracteriza sus obras. Cómic fundamentales de Gilbert como lo son el ciclo de *Palomar* y *Río Veneno* son una demostración geográfica, territorial, de la amplitud que puede abarcar el término *novela gráfica americana*, pues su asunto principal transcurre fuera de Estados Unidos. Pero esta ampliación se halla también presente en el trabajo de Jaime, aunque circunscrito mayormente a una zona de Los Ángeles (Hoppers, en el barrio de Huerta). Queda así deconstruido entre ambos otro estereotipo, el de una América wasp, que cuenta acaso con la negritud, pero limitada

en cualquier caso a la frontera que separa un “nosotros” (y nuestro modelo de vida) de “los otros”.

Más allá del riguroso naturalismo, expresionista en mayor o menor grado, la relación entre novela y política es tan constante como la vinculación antropológica entre ser humano y sociedad. En la citada entrevista entre Gary Roth y los Hernández, aquel le pregunta a Gilbert si hay una actitud política expresada en su trabajo, a lo que este contesta que sí, igual que hay un contenido político en el fenómeno punk, del que a Gilbert le interesa su vaga inclinación por el socialismo¹². Luego matiza el asunto y destaca que “Heartbreak Soup” (la entrevista es de 1989) —y el cómic en general de los Bros, añadido yo— es una metáfora de lo real. Charles Hatfield (*Alternative*), por su parte, estudia las amplias implicaciones políticas de las series de *Palomar* (“Human Diastrophism” en concreto), *Río Veneno* y *Love and Rockets X*, pero también señala que con “Adiós, Palomar mío” y “Luba conquista el mundo”, dos historietas finales de *Palomar*, Gilbert cerró un ciclo y se centró más en la expresión de cosmos privados¹³.

No obstante, la multitud de historietas creadas por los hermanos Hernández son una muestra evidente de la convergencia entre lo público y lo privado. Al fin y al cabo, la deconstrucción de estereotipos es un asunto político.

4.2. *Dinámicas de la visión*

El formato novela gráfica permite abarcar todo tipo de narraciones, tanto puramente lineales, en un extremo, como cien por cien experimentales, en el otro extremo. Pero no se trata aquí de establecer una rotunda distinción entre elementos formales y elementos argumentales: la forma y el contenido son como el haz y el envés de una misma hoja. En la definición de los formatos, ya lo hemos dicho, coexisten aspectos materiales, denotativos, cuantitativos, y aspectos ideológicos, connotativos, cualitativos. La novela gráfica es un formato más, pero, como forma larga que es —igual que el *comic book*—, permite la confluencia en su seno del resto de los formatos... y de corrientes. En relación con la forma de publicación seriada, es corriente encontrar el término *soap opera* (culebrón, seguramente) para calificar las producciones de Los Bros (p. e. Sabin “Underground”). Precisamente en la entrevista con Groth sale a relucir este término, en la conversación con Jaime, y este dice que será o no adecuado según lo que con él se

signifique. En concreto, afirma el historietista: “If soap opera means a story that goes on like real life, then that’s fine” (Sobel y Valenti 54).

En el caso de los Hernández, la novela gráfica (*a priori* —autor—, pero también *a posteriori* —lector—) se encuentra en sus respectivos y variados modos de concretar la narración figurativa. Es esta variedad la que activa en el lector lo que denomino ‘dinámicas de la visión’, pero es una activación que no sería posible sin la previa puesta en marcha de esa misma dinámica por parte de los autores. La novela gráfica de Los Bros, según la entendemos aquí, es el resultado de una comunicación de retinas que se proyectan sobre una variedad de historietas y de series, ocasionalmente agrupadas en función de criterios no solamente editoriales, sino también autorales. Mediante este resultado, los hermanos Hernández justifican de pleno la existencia del cómic... sin salir del cómic, en sentido material y formal.

5 CONCLUSIÓN

Uno de los rasgos continuados (que es a la vez un logro) de los hermanos Hernández estriba en haber encontrado un punto de equilibrio en una de las tensiones que alimentan la producción de cómics, esto es, la tensión entre un enfoque externalista (que atañe a las condiciones materiales y económicas de la producción) frente a otro internalista (que tiene más que ver con la poética de la historieta). La economía y la estética colaboran de pleno cuando la primera favorece a la segunda y viceversa. Por otra parte, al menos en lo que concierne a los Bros, y en el ámbito de la novela gráfica americana, no deja de ser erróneo reducir en este campo los formatos a ser meros transmisores de corrientes, o identificar cada corriente con determinados formatos. La comunicación entre unos y otras —entre los formatos y las corrientes—, la tesis de la simultaneidad, descansa sobre la colaboración de un lector activo que no se limita a recorrer la sucesión de viñetas y de transiciones, ya dispuestas siguiendo una lógica de la aceleración cortoplacista. En el cómic alternativo en general, y, como epítome del mismo, en la obra de los Hernández en particular, se corrobora esta tesis.

Afirma Gary Groth, refiriéndose a los hermanos Hernández: “They are quintaessential cartoonists who distilled the language of cartooning into a strikingly original dramatic maturity” (Sobel y Valenti 177).

REFERENCIAS

- Aldama, Frederick Luis. "US Creators of Color and the Postunderground Graphic Narrative Renaissance". *The Cambridge History of The Graphic Novel*, editado por Jan Baetens, Hugo Frey y Stephen E. Tabachnick. Cambridge University Press, 2018, pp. 303-319.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands / La Frontera*. Capitan Swing, 2016.
- Baetens, Jan y Hugo Frey. *The Graphic Novel. An Introduction*. Cambridge University Press, 2015.
- Beaty, Bart. *Unpopular Culture*. University of Toronto Press, 2007.
- Cohn, Neil. *The Visual Language of Comics*. Bloomsbury Academic, 2013.
- García, Santiago. *La novela gráfica*. Astiberri, 2010.
- Gisbert, Jesús. "Cómic, ciudad fronteriza. El cómic entendido como tercero emergente". *Tebeosfera, tercera época*, no. 26, 2024, https://www.tebeosfera.com/documentos/comic_ciudad_fronteriza_el_comic_entendido_como_tercero_emergente.html.
- Groensteen, Thierry. *La bande dessinée et le temps*. Presses universitaires François-Rabelais, 2022.
- Hatfield, Charles. *Alternative Comics. An Emerging Literature*. University Press of Mississippi, 2005.
- _. "Comic Books". *Comics Studies: A Guide Box*, editado por Charles Hatfield y Bart Beaty. Rutgers University Press, 2020, pp. 25-39.
- Kunka, Andrew J. "Crime Genre Fiction in the Graphic Novel". *The Cambridge History of The Graphic Novel*, editado por Jan Baetens et al. Cambridge University Press, 2018, pp. 457-475.
- McCloud, Scott. *Hacer comics*. Astiberri, 2012.
- Mellier, Denis. "The Origins of Adult Graphic Narratives: Graphic Literature and the Novel, from Laurence Sterne to Gustave Doré (1760-1851)". *The Cambridge History of The Graphic Novel*, editado por Jan Baetens et al. University Press, 2018, pp. 21-38.
- Merino, Ana. *FANTAGRAPHICS creadores del CANON*. Semana Negra, 2003.
- _. "Love and Rockets o la cumbre de la ficción seriada". *Supercómic. Mutaciones de la novela gráfica contemporánea*, editado por Santiago García. Errata Naturae, 2013, pp. 39-52.
- _. Merino, Ana. *Diez ensayos para pensar el cómic*. Universidad de León - Eolas, 2017.
- Molotiu, Andrei. "Cartooning". *Comics Studies: A Guide Box*, editado por Charles Hatfield y Bart Beaty. Rutgers University Press, 2020, pp. 153-171.
- Noys, Benjamin. "No Future: Punk and the Underground Graphic Novel". *The Cambridge History of The Graphic Novel*, editado por Jan Baetens et al. Cambridge University Press, 2018, pp. 235-250.

- Palmer, Oscar. *El cómic alternativo de los '90. La herencia del underground*. La Factoría de Ideas, 2000.
- Sabin, Roger. *Comics, Comix & Graphic Novels*. Phaidon Press Limited, 1996.
- ...“Underground and Alternative Comics”. *Comics Studies: A Guide Box*, editado por Charles Hatfield y Bart Beaty. Rutgers University Press, 2020, pp. 40-52.
- Sobel, Marc y Kristy Valenti. *The Love and Rockets Companion*. Fantagraphics Books, 2013.
- Tensuan, Theresa. “Difference”. *Comics Studies: A Guide Box*, editado por Charles Hatfield y Bart Beaty. Rutgers University Press, 2020, pp. 138-150.
- Weiner, Stephen. “The Development of American Graphic Novel: From Will Eisner to the Present”. *The Graphic Novel*, editado por Stephen E. Tabachnick. Cambridge University Press, 2017, pp. 41-57.
- Williams, Paul. “Jules Feiffer, Creative and Intellectual Ally of the Graphic Novel (and of Other Critical/Editorial Voices)”. *The Cambridge History of The Graphic Novel*, editado por Jan Baetens et al. Cambridge University Press, 2018, pp. 171-187.
- Wolk, Douglas. *Reading Comics. How Graphic Novels Work and What They Mean*. Da Capo Press, 2007.

NOTAS

- 1 La aventura de Mario con Los Bros fue breve, mínima después del número 3 de *Love and Rockets* (1983), pero sumamente valiosa, ya que fue él quien animó a sus hermanos a enviar el primer número de la revista, autoeditado (1981), a la editorial Fantagraphics para su revisión y posible reseña. El resto es historia, pues un Gary Groth deslumbrado les escribió ofreciéndoles su editorial para hacerse cargo de la publicación de *Love and Rockets*, cuya singladura en esa casa se inició en 1982. Tampoco está de más destacar la colaboración de Mario (al guion) y Gilbert (al dibujo) en la miniserie de seis entregas publicada por Dark Horse en 2009 titulada *Citizen Rex*. En cualquier caso, en lo que sigue, bajo la rúbrica ‘los hermanos Hernández’ o ‘Los Bros’ me referiré a Gilbert y Jaime.
- 2 Una magnífica presentación en historieta de los inicios del *comic book* en Estados Unidos, en los años 1930, la ofrece Will Eisner en *The Dreamer (El soñador)*, de 1985.
- 3 En efecto, las dimensiones del primer número de *Zap*, la revista de Robert Crumb que se suele señalar como la marca de inicio del *comix underground*, eran las específicas del *comic book* estadounidense, 7,6 x 10 pulgadas.

- 4 En la clasificación de los lenguajes visuales americanos, calificados todos ellos como *cartoony*, Neil Cohn distingue entre los estilos “kirbyano”, “barksiano” e “independiente” (Cohn).
- 5 En otro lugar (Gisbert) me ocupo de la hibridación nativa entre texto e imagen.
- 6 Una excepción la proporciona “My Love Book”, una historieta de Gilbert considerada autobiográfica por Hatfield (*Alternative*).
- 7 Edición española del libro de Jaime Hernandez *Is This How You See Me?*, publicado en 2019 por Fantagraphics Books.
- 8 *Locas* es un nombre genérico que Jaime Hernández utiliza desde 1981 para referir en particular las relaciones entre Maggie y Hopey. Es también el título con el que la editorial La Cúpula reúne los tres primeros volúmenes recopilatorios de las historietas de Jaime Hernández, cuyas protagonistas principales son las dos amigas citadas.
- 9 En España, la editorial La Cúpula se ocupa de publicar la práctica totalidad de las obras de los hermanos Hernández, normalmente traduciendo los volúmenes en forma de libro recopilados previamente por Fantagraphics. Así, de Gilbert ha publicado *La Cúpula Palomar 1 y Palomar 2*, *Río Veneno*, *Luba* (que reúne *Luba en Norteamérica*, *Tres hijas* y *El libro de Ofelia*), *Nuevas historias del viejo Palomar*, *El día de Julio*, *Hablando del diablo*, *Los timadores*, *Una oportunidad en el infierno*, *Ciudadano Rex*, *Tiempo de canicas* (originalmente publicado por Drawn and Quarterly) y *Yeah!* (de DC). Como excepciones no editadas por La Cúpula señalo *Pereza*, *Grip* y *Los hijos del crepúsculo*, publicadas en nuestro idioma respectivamente por Planeta De Agostini, por Norma y por ECC. De Jaime, La Cúpula ha editado *Locas 1*, *Locas 2* y *Locas 3*, *Penny Century*, *El fantasma de Hoppers*, *La educación de Hopey Glass*, *El retorno de las Ti-Girls – Dios y ciencia*, *Chapuzas de amor*, *Tonta* y *¿Es así como me ves?* Finalmente, la editorial Fulgencio Pimentel ha publicado una recopilación de historietas tempranas de Jaime: *Rocky* y otra de Gilbert: *Errata Stigmata*.
- 10 El catálogo de la editorial Fantagraphics, casa fundadora del canon alternativo (Merino, *Fantagraphics*) —también denominada “la escudería Fantagraphics” (Palmer)— ejemplifica la coexistencia del cómic alternativo con el cómic underground y el cómic clásico.
- 11 La publicación de los dos volúmenes de *Maus*, realizada por entregas en la revista *Raw*, es ajena por completo al entorno de los *comic books*.
- 12 De todas formas, Benjamin Noys expone la crítica efectuada por Roger Sabin al mito del punk como antirracista mediante el seguimiento de los comentarios antisemitas y racistas y las canciones de las bandas de punk (Noys).
- 13 Dejaremos para otra ocasión la deconstrucción de cierta actitud *indy* de la cual Gilbert opina que es una sutil forma de fascismo (Sobel y Valenti 146).