

**GOD SAVE THE SOAP OPERA. DE CÓMO BETO HERNÁNDEZ
CONSTRUYE UN MUNDO Y SE QUEDA A VIVIR EN ÉL
GOD SAVE THE SOAP OPERA. HOW BETO HERNANDEZ BUILDS A
WORLD AND STAYS TO LIVE IN IT.**

Óscar García López
Investigador independiente

ÓSCAR GARCÍA LÓPEZ es doctor en Estudios Literarios por la Universidad Complutense de Madrid con una tesis dedicada al fenómeno de la metalepsis en el cómic. Ha publicado varios artículos en las revistas digitales *Tebeosfera* y *CuCo*, *Cuadernos de Cómic*, ha coordinado y contribuido al libro de ensayos *Watchmen: Radiografías de una explosión* (Modernito Books, 2013) y participado en los libros sobre series de televisión *Los héroes están muertos* (Dolmen, 2014) y *Yo soy más de series* (Esdrújula, 2015).

García López, Óscar. “*God save the soap opera. De cómo Beto Hernández construye un mundo y se queda a vivir en él*”. *Camino Real*, vol.16, no.20, 2025, pp. 39-62.

Recibido: 24 de noviembre de 2024; 2º Revisión: 19 de mayo de 2025; Aceptado: 30 de mayo de 2025.

RESUMEN

La decisión de un autor que elige desarrollar toda su obra narrativa en un mismo mundo ficcional merece ser considerada con cierto interés. Ese es el caso de Beto Hernández, que crea con sus relatos un universo en expansión, tomando como origen de coordenadas el pequeño pueblo latinoamericano de Palomar y a sus personajes. Este ensayo pretende explorar algunas particularidades destacables de ese proceso. Uno de los ejes sobre los que girará apunta a la elección de un marco genérico apropiado, que permita el continuo avance de las historias sin la expectativa de alcanzar un horizonte definitivo, construyendo así una ficción que adquiere el realismo de lo permanentemente *in progress*. Otro señalará la importancia de la genealogía familiar como factor estructurante de esos relatos que se perpetúan en el tiempo, desplegándose sobre una cronología que discurre en paralelo a la del mundo que habitan el autor y los lectores. El hilo que servirá para entretejer estas reflexiones recorrerá el azaroso historial bibliográfico de publicaciones periódicas en las que se ha ido desplegando el universo de Beto Hernández y en algún punto se recurrirá también a la teoría de los mundos posibles en la ficción literaria.

PALABRAS CLAVE: Beto Hernández, *Love and Rockets*, Palomar, ficción *in progress*, saga familiar, teoría de los mundos posibles.

ABSTRACT

The decision of an author who chooses to develop his entire narrative work in the same fictional world deserves to be considered with some interest. That is the case of Beto Hernandez, who has created with his histories an expanding universe, taking the small Latin American town of Palomar and its characters as its origin point. This essay aims to explore some notable particularities of this process. One of the axes on which it will revolve points to the choice of an appropriate generic framework, which may allow the continuous progress of the stories lacking the expectation of reaching a definitive horizon, and thus constructing a fiction that acquires the realism of what is permanently in progress. Another will point out the importance of family genealogy as a structuring factor of those stories that are perpetuated over time, unfolding on a chronology that runs parallel to that of the world inhabited by the author and his readers. The thread that will serve to weave these thoughts will also run through the eventful bibliographical history of publication in which the universe of Beto Hernandez has unfolded and at some point will use as a resource the possible worlds theory developed for literary fiction.

KEYWORDS: Beto Hernandez, *Love and Rockets*, Palomar, fiction in progress, family saga, theory of possible worlds.

La percepción que tenemos de nuestro mundo resulta, inevitablemente, incompleta. No podemos abarcar la globalidad de los componentes que lo integran ni llegar a discernir todo lo que sucede o ya sucedió. Sin embargo, considerado desde la lógica formal, nuestro universo resulta completo, ya que permite atribuir los valores de verdadero o falso a todas las propiedades de las entidades que lo habitan (Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory* 20). Si nos planteamos cualquier pregunta sobre el mundo real podríamos hallar para ella una respuesta, se puede decir que su totalidad existe aunque nosotros no podamos llegar a conocerla. En los universos de ficción esto no sucede. Una demostración a la que han recurrido con frecuencia los valedores de la teoría de los mundos posibles consiste en intentar responder a la siguiente pregunta: ¿cuántos hijos tuvo Lady Macbeth?¹ Cualquier cifra que aventuremos puede ser verdadera o falsa: la respuesta es indecidible. A partir del texto de Shakespeare no es posible esclarecer este dato, ya que no se encuentra en él ninguna referencia específica y no contradictoria al respecto. La ficción resulta incompleta desde esa perspectiva lógica y en esto se parece a nuestras vidas, que no permiten esa experiencia de lo real como una plenitud infinita de detalles que resultaría abrumadora.

Al leer las historias del universo creado por Beto Hernández es posible pensar que se guían por un interrogante similar al planteado por los teóricos de la ficción, pero adaptado a una de sus protagonistas: ¿cuántas hijas tiene Luba? Incluso, según va avanzando su obra y su elenco de personajes se amplía, esa pregunta parece expandirse a toda la estirpe familiar derivando en otra: ¿qué descendencia tienen las hijas y hermanas de Luba? En la búsqueda de una respuesta a estas cuestiones se puede reconocer un heroico afán. El ímpetu de llegar a decidir lo indecidible, el empeño en aproximar la ficción, incompleta por naturaleza, a lo real, a lo completo. Una de las razones por las que un autor puede elegir quedarse a vivir en un solo mundo ficcional, en lugar de crear uno nuevo en cada obra, sería esta: no existe necesidad de construir múltiples universos cuando apenas uno ya resulta inagotable (“I could be bounded in a nutshell, and count myself a king of infinite space”, que diría Hamlet). Pero, considerada de este modo, la elección de Beto Hernández podría asimilarse a algo tan frío y mecánico como el registro metódico de un inventario ilimitado.

Y nada se aleja más de la organicidad y frescura de sus comics que esta idea. La forma en que se eligen y colocan las piezas para llenar los espacios en blanco de un puzle interminable determinan su valor y su belleza. A continuación, se recogen algunas observaciones al respecto.

La edificación de un proyecto narrativo de duración indeterminada exige la elección de un terreno genérico que tolere esa carga. La ausencia de un horizonte alcanzable no es una premisa que encaje con facilidad en cualquier género. Actualmente, no resulta complicado encontrar finales abiertos (que no posean una clausura inequívoca y explícita), pero sí relatos que carezcan de un final. En la novela río —categoría traducida del término francés *roman fleuve* y teorizada asimismo desde la literatura francesa— se ofrece un modelo formal que puede aproximarse a esa concepción ideal de una historia prorrogable indefinidamente. Su identificación como género literario se realiza a partir de un conjunto de obras publicadas en Francia durante la primera mitad del siglo xx, entre las que se suelen señalar como más representativas *Les Thibault* (1922-1939) de Roger Martin du Gard, *Chronique des Pasquier* (1933-1945) de Duhamel, *L'Âme enchantée* (1922-1934) de Romain Rolland y *Les Hommes de bonne volonté* (1932-1946) de Jules Romains (Leblond 21). Su publicación se extiende durante periodos de tiempo extensos y se ofrece en volúmenes que, a diferencia de los seriales, constituyen relatos independientes aunque interrelacionados por el extenso catálogo de personajes que recurren entre una y otra entrega. A esta longitud extrema de la narración y a su dimensión colectiva, que crece alrededor de una saga familiar, pero amplía su radio de influencia a toda la sociedad de una época, habría que sumar como rasgo representativo su carácter realista. Esa pretensión de retratar fielmente la realidad continuaba la tendencia decimonónica, pero entraba en conflicto con las nuevas corrientes modernistas que ponían el foco en la forma de percibirla y expresarla de manera subjetiva. La exigencia fundamental para que este tipo de novela pudiera extenderse a perpetuidad es la ausencia de una trama convencional, la narración se desenvuelve con el paso del tiempo y su efecto sobre los protagonistas. El lector no espera ni busca el desenlace, aunque tarde o temprano el relato deba concluir, y su deseo de regresar a la obra se suscita por el vínculo con esos personajes, por el interés en

saber qué es de ellos, por esa curiosidad hacia el otro que genera la convivencia prolongada. La conexión de este género con el trabajo que realiza Beto Hernández en sus comics es palpable.

Sin embargo, a la hora de hablar de la saga de Luba, su familia y su pueblo Palomar se suele mencionar otra forma narrativa que sigue un rumbo paralelo al de la novela río: la *soap opera*. Se puede entender mejor esta conexión atendiendo a las palabras de Jaime Hernández, hermano de Beto con el que comparte la cabecera *Love and Rockets*, que respondía así al ser preguntado en una entrevista:

GROTH: Do you make a distinction between what you do and soap opera? Sometimes you're accused of doing soap opera and sometimes you're praised for doing soap opera.

JAIME: It depends on what you call soap opera. If soap opera is a never-ending story of life that goes on, then yes, it is a soap opera. But if they're calling it a soap opera because of dopey plots and unbelievable people and stuff like that... (Sobel 54).

Si enfrentamos la novela río a la *soap opera* ambas parecen compartir esa misma intención de convertirse en una historia interminable de la vida, pero en la escala cultural su percepción es muy diferente. La primera, surgida dentro de la literatura, detenta una consideración social que la enmarca dentro de la alta cultura, validada con reconocimientos como el Premio Nobel a Martin du Gard en 1937 “for the artistic power and truth with which he has depicted human conflict as well as some fundamental aspects of contemporary life in his novel-cycle *Les Thibault*” (NobelPrize.org). La segunda, en cambio, nace en Estados Unidos, también en la década de 1930, pero dentro del ámbito de la cultura popular y con un claro predominio en sus temas de lo melodramático y lo doméstico; en un medio como la radio, cuya pretensión principal no es el placer estético sino el entretenimiento; y, lo que es más notable, creada por mujeres para un público de mujeres². En esas décadas previas a la Segunda Guerra Mundial, la novela río y la *soap opera* nacen y conviven en extremos opuestos del Atlántico y ambas pueden entenderse como ecos, ya distantes, de la detonación provocada por el realismo decimonónico, que pierde fuerza según las nuevas corrientes modernistas imponen su renuncia a la pretensión de utilizar la ficción como espejo de lo real. Sin embargo, una parece el

reverso de la otra. En su éxito y pervivencia también parecen opuestas. Pasado su momento de emergencia radiofónica, la *soap opera* supo adaptarse durante los años cincuenta del siglo xx a la introducción del televisor en los hogares de su público y encontró en este nuevo medio un espacio propio y un sector de audiencia fiel, que conserva a día de hoy en las emisiones de muchos canales o en las nuevas plataformas de vídeo bajo demanda. En esa evolución ha mantenido su esencia melodramática y ha ido expandiendo sus centros de producción geográficamente —a Latinoamérica en las últimas décadas del siglo xx o a Turquía en la actualidad—, añadiendo así cierto sabor local que ha contribuido a su permanencia en antena, sin requerir alteraciones sustanciales en su forma, y a sus éxitos entre el público a nivel global. Su longevidad es equiparable a la de otros géneros populares como la novela negra o la ciencia ficción, que eclosionaban al mismo tiempo en las publicaciones *pulp*. En cambio, la novela río no ha mostrado una vitalidad similar como género literario. Entre las obras que pueblan las estanterías del siglo xxi solo se encuentra algún remoto parentesco con esas extensas sagas francesas que pretendían reproducir lo complejo de su realidad contemporánea en ciclos de novela fantástica como *Canción de hielo y fuego* de George R. R. Martin o *Archivo de tormentas* de Brandon Sanderson. A nivel estructural, el andamiaje construido con un extenso elenco de personajes diversos, que permitía ampliar la extensión de un relato marco con múltiples tramas, se ha conservado. Pero en estas obras el interés temático se desplaza hacia el polo opuesto, la atención dedicada a reflejar hasta el mínimo detalle la realidad contemporánea se desvía hacia la creación de nuevos mundos distintos al nuestro, alejados en tiempo y espacio, en los que gana importancia lo épico y maravilloso frente a lo cotidiano. La institucionalización de este proceso creativo se ha visto refrendada con la adquisición de un término que lo define, el anglicismo *worldbuilding*. Quizás este viraje pueda resultar sintomático de una época en la que el concepto de realidad ha perdido solidez y esa disolución conlleve un desinterés en los lectores, que prefieren recalar en estos universos fantásticos elaborados con tanto cuidado.

En un punto intermedio de este viaje aparece *Love and Rockets*. En 1981 se comercializa su primer número, autoeditado por los tres hermanos Mario, Beto y Jaime Hernández, y en 1982 la editorial Fantagraphics comienza su publicación regular en formato de revista.

Unos años antes, en 1978, había empezado a emitirse en televisión la serie *Dallas* y en 1981 arrancarían su longeva carrera en las ondas *Dinastía* y *Falcon Crest*, completando un triunvirato de *soap operas* estadounidenses que triunfarían durante esa década dentro y fuera de las fronteras de su país de producción y a las que darían continuidad sagas igual de exitosas, como *Santa Bárbara* en 1986. En Sudamérica también alcanzaban grandes éxitos de audiencia telenovelas o culebrones —denominación que alude a esa dilatada extensión del relato— como la mexicana *Los ricos también lloran* presentada en 1979 o la venezolana *Cristal* en 1986 y se convertían en “the number one cultural export of Latin America” (Barrera & Bielby, 6). La predilección por este tipo de historias parece impregnar el ambiente narrativo durante la década de los ochenta, llegando a sentirse también en el cómic. Y no solo en el entorno *underground* en el que se movía la serie de los hermanos Hernández, sino alcanzando incluso al género superheroico en la etapa de *Uncanny X-men* guionizada por Chris Claremont. Sin embargo, Beto no cuenta a la *soap opera* entre las influencias creativas de su obra. Preguntado en entrevistas por sus fuentes de inspiración, menciona el cine italiano de Fellini, Buñuel o Vittorio De Sica, a la actriz Sofía Loren —en la que es inevitable reconocer cierto parecido con Luba—, o el cómic *Gasoline Alley* de Frank King, obra con la que comparte esa ambición de perdurar en el tiempo y seguir la vida de sus personajes generación tras generación, pero reubicado en un lugar más exótico (Sobel 58). Reconociendo su enfoque en la familia como esqueleto para articular su universo, no duda en afirmar que hablar de su obra como una *soap opera* le parece empobrecedor (Sobel 116). Se puede estar en desacuerdo con esa opinión.

Lo que resulta incuestionable es cómo la construcción de la obra de Beto Hernández se cimenta sobre el armazón que proporciona la genealogía. Tomando como origen de coordenadas al personaje de Luba, sus historias exploran las ramificaciones que afloran de su dinastía familiar, expandiéndose en todas las direcciones. Primero hacia el pasado, hasta alcanzar a su madre María, protagonista de “Río Veneno”, el arco más extenso e intrincado de los que componen su obra. Luego se desplazarán lateralmente hacia sus hermanas Petra y, sobre todo, Fritz, que irán acaparando cada vez más páginas. Y continuando siempre en línea descendente, sus relatos se prolongan

hasta el día de hoy en la progenie de las tres: en Venus, hija de Petra a la que hemos visto crecer y casarse con su amigo de la infancia Yoshio; en las gemelas Baby y Rosario, fruto de la maternidad subrogada a la que recurrió Fritz; en todas las hijas de Luba — Maricela, Guadalupe, Doralis, Casimira, Socorro, Joselito y Concepción— y en sus dos nietos hasta la fecha, hijos de Guadalupe: Killer, que sigue los pasos de su fallecida tía Doralis como emergente celebridad pop, y Jimmy, segundo varón de la estirpe. La perpetuación de la cadena genética sirve así de motor para la prolongación indefinida de una narración y del universo ficcional que crea. Es difícil pensar en otro recurso que permita alcanzar el mismo fin. La vida de un individuo, por muy rica en experiencias acumuladas que haya podido resultar, se agota inevitablemente. Pero esa vida engrana como un eslabón más en una estructura de orden mayor, ese relato individual precede y sucede a otros con los que está relacionado de la forma más íntima posible al compartir una misma sangre. Contemplar una narrativa que se plantee como inacabable no puede evitar la apelación a lo genético. Así sucede en cualquier mitología e incluso en la construcción de lo historiográfico, el ADN es uno de los impulsores narrativos de mayor efectividad.

Sin embargo, atendiendo a la evolución de los relatos que componen la obra de Beto Hernández, esa predominancia del linaje de Luba a la hora de asumir su protagonismo no ha sido siempre la misma. En una primera etapa, que se podría acotar con bastante exactitud a los primeros cincuenta números publicados en formato revista de la serie *Love and Rockets* (1982-1996), el interés de las historias gira en torno a un espacio de orden superior al familiar: el pueblo de Palomar y las relaciones que entretejen todos sus habitantes. Como afirma Charles Hatfield refiriéndose a ese primer ciclo de historietas:

Gilbert's stories acknowledge, even depend upon, the energy and variousness of communal interaction. More specifically, they emphasize the always complex relationship between personal anxieties and desires and the constraints, opportunities, and frictions of social life (Hatfield 71).

Este arco narrativo está delimitado por dos relatos que comparten el mismo título: “Chelo’s burden”. Entre ambos se establece una

simetría adicional al revelarse en el último las respuestas a ciertos interrogantes planteados en el primero (Hatfield 104). Así se resuelve la misteriosa desaparición de la hermana de Israel durante un eclipse de sol o cuál es la verdadera razón por la que Chelo no puede tener descendencia. La carga que da nombre a las dos historietas es la causante de su vocación como matrona y, en cierto modo, la convierte también en madre simbólica de todos los habitantes del pueblo, al ejercer las responsabilidades de ser primero su bañadora y luego su sheriff. La carga de Chelo es Palomar. Y quizá también, llegado ese momento, lo era de Beto Hernández y se liberó de ella con la publicación de esta historia³. Solo unos números antes ya había dado lo que parecía un primer paso en ese distanciamiento progresivo con la historieta “Farewell, My Palomar...” (*Love and Rockets* vol. 1 no. 42), en la que se organizaba una fiesta de despedida para Pipo y Guadalupe, previa a su viaje a Estados Unidos. Esa misma ruta migratoria irá siendo transitada por todos los personajes que forman la familia de Luba y sus aventuras encontrarán allí un nuevo marco. En ese número cincuenta, que cierra la primera etapa de *Love and Rockets*, Beto completa su divorcio metafórico de Palomar con la destrucción que inflige al pueblo, devastándolo con un catastrófico terremoto que lo arrasa por completo y justifica la reunión de todos los personajes de la serie para asistir en las tareas de salvamento y reconstrucción. Y también para despedirse del lector. No obstante, este traumático adiós deja un hueco a la esperanza: aunque Palomar se ha convertido en un solar, todos sus habitantes perviven inmortalizados como estatuas de piedra que Humberto, el artista castigado a no dibujar por Chelo, sumerge en el río a las afueras del pueblo. Este gesto se puede interpretar también en clave alegórica como una renuncia de Beto a la mayoría de esos personajes. Pero su abandono no es definitivo, ya que seguirán existiendo bajo las aguas del olvido y algún día podrán emerger para retornar a sus historias (y así lo harán). En la conclusión del relato, Luba decide abandonar Palomar y el autor la acompaña. Su atención se centrará ahora en ella y su familia, en la nueva vida que emprenden en California lejos de su pequeño pueblo y el resto de sus habitantes.

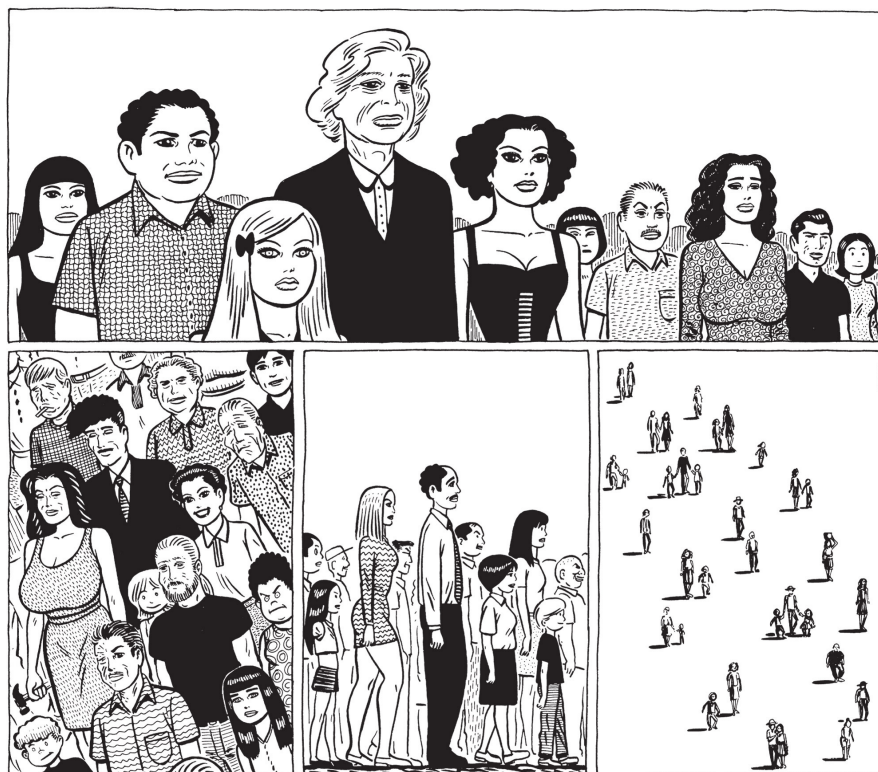


Figura 1. Los habitantes de Palomar avanzan hacia un horizonte incierto.
 “Chelo’s Burden” en *Love and Rockets* no. 50, 1996, p. 43.

Esta última historieta supone un punto de inflexión en la trayectoria del universo narrativo de Beto. Esos primeros cincuenta números de *Love and Rockets* le habían servido para construir un mundo propio y en expansión, rebotante de la misma energía *punk* que desprendía la escena musical californiana que frecuentaba. Todo era posible, todo lo podías hacer tú mismo (a tu manera, como llegó a cantar Sid Vicious versionando a Sinatra). Y esa filosofía también se podía llevar al cómic. Podías introducir la cultura latinoamericana en un medio donde no existía y nadie pensaba que encontraría un lugar; en un mercado del cómic dominado por lo superheróico y lo masculino podías crear un elenco formado por decenas de personajes en el que la fuerza y el interés narrativo procedía de lo femenino; en un sector dominado por la mojigatería impuesta por el *Comic Code* podías representar escenas de sexo con total libertad y en todas sus formas: sexo bisexual,

homosexual, heterosexual, transexual; podías escribir historias cortas de pocas páginas focalizadas en la subjetividad de un solo protagonista que actuaba de narrador, como Heraclio en “For the love of Carmen” (*Love and Rockets* vol. 1 no. 20) y Vicente en “Sugar ‘N’ Spikes” (*Love and Rockets Bonanza!*), o relatos extensos que superaran las cien páginas sin ningún tipo de voz narrativa pero con decenas de personajes, como “Human Diastrophism” (*Love and Rockets* vol. 1 nos. 21-26) o “Poison River” (*Love and Rockets* vol. 1 nos. 29-40). Podías hacer una narrativa totalmente *punk* sin que apareciera en ella un solo personaje con ropa de cuero, remaches metálicos, alfileres y peinado mohicano (en realidad uno sí: Fritz en su adolescencia; pero a efectos de la argumentación en marcha no se la tendrá en cuenta). Podías crear algo entre medias de la novela río y la *soap opera*, fundiendo el prestigio de la alta literatura con la accesibilidad de la radio y televisión más populares. La intensidad eléctrica que desprende este primer ciclo de la obra de Beto Hernández centrado en la vida de los habitantes de Palomar desborda todas sus páginas. Y su conclusión delimita una frontera en su obra a varios niveles.

El pueblo de Palomar se había edificado sobre un territorio mítico, en una región limítrofe por un lado con un territorio interior desértico y por otro con una jungla tropical próxima al mar, lo que permitía su potencial ubicación en cualquier país latinoamericano (Royal 228). La entrada de lo fantástico y lo exótico en esa demarcación etérea no resultaba difícil: los fantasmas de los muertos recientes podían aparecer a la sombra de un árbol a saludar a quien pudiera verlos —Heraclio y luego su hija Guadalupe y su nieta Killer—; las babosas fritas se convertían en un delicioso manjar; los restos arqueológicos de una antigua y misteriosa civilización precolombina podían servir de campo de juegos a los niños; las brujas con pies de pato podían maldecir al pueblo entero y hacerles enfermar o una plaga de monos invadir sus calles; una lluvia de ceniza podía caer sobre el pueblo tras el sacrificio de Tonantzín, que se inmoló prendiéndose fuego en señal de protesta, como si deseara volver a casa tras su muerte. Esa deslocalización se mantiene cuando las historias de Beto cruzan la frontera de Estados Unidos. En ningún momento se menciona la ciudad a la que emigran Luba y su familia, aunque es difícil no identificarla con Los Ángeles. Pero ese espacio urbano resulta más impermeable a la intromisión de lo maravilloso, erige una frontera que separa lo insólito de lo mundano

y, como señala José Manuel Trabado, “cuando los personajes se van de Palomar ese elemento sobrenatural tiende a desaparecer” (Trabado 214). En la historia “Love bites” (*Love and Rockets* vol. 1 no. 16) Heraclio leía un párrafo de *Cien años de soledad* a Carmen para convencerla de que reflejaba sus vidas (“it’s about us, Carmen. About our lives”), reconociendo en ese metacomentario el parentesco de la saga de Palomar con ese realismo mágico latinoamericano representado por García Márquez, que no encuentra la misma cabida en una ciudad estadounidense (Trabado 200-201). Heraclio es uno de los personajes a los que Beto renuncia en la migración de sus historias a Norteamérica, del mismo modo que deja atrás esa etiqueta genérica. Refiriéndose a este movimiento Jennifer Glaser ha afirmado que:

They also move from a Latin American-style magical realist narrative that recalls Gabriel García Márquez’s use of cyclical time in *One Hundred Years of Solitude* (1967) to a more linear, basic realism in the US component of their story (Glaser).

Aunque algunos retazos de esa magia, tan idiosincrática de un mundo premoderno, todavía llegan a filtrarse en esos nuevos relatos enmarcados en un entorno urbano, y se intuyen en la leyenda del mítico cerdo marino que obsesiona a Mark, el exmarido de Fritz, o en la maldición que sufre Fortunato y le hace irresistible sexualmente a cualquier mujer con la que se cruza, llegando a acostarse con casi todos los personajes femeninos de la serie, incluidas Ofelia (pese a su edad), Maricela y Doralis (pese a ser lesbianas) o Boots (pese a ser Boots).

La migración de la familia de Luba a Estados Unidos se completa fuera de esa primera etapa de *Love and Rockets*. Lo hará, en parte, dentro de la miniserie *New Love* (1996-1997) y, principalmente, en la serie de doce episodios *Luba* (1998-2004) y en la que podríamos considerar su *spin-off*, los ocho números de *Luba’s Comic and Stories* (2000-2006). Ese tránsito supone también un cambio de formato en la publicación de la obra de Beto Hernández. Del mayor tamaño de la revista se pasa a la forma estándar del *comic book*. En su viaje a la gran ciudad norteamericana, igual que los personajes se tienen que adaptar a un nuevo idioma y una nueva cultura, el cómic también intenta adecuarse en paralelo a los usos de su vertiente *mainstream*. El deseo de integración que puede vivir una persona migrante parece extenderse del fondo del relato a su forma más externa.

En estas nuevas historietas se da también otro movimiento que puede producirse de forma natural en una migración real. El núcleo de lo social se estrecha, las relaciones que antes podían expandirse hacia la vecindad pasan a concentrarse en la esfera familiar, en un entorno seguro en el que se mantienen vivas las costumbres y el habla autóctonas. Pipo se congratula de haber construido su imperio comercial sin saber una palabra de inglés y Luba tampoco lo acabará aprendiendo. Si entendemos la construcción del ser humano, bien sea real o ficticio, como una edificación de tres niveles a diferente escala: lo individual, lo familiar y lo social; los dos últimos se empiezan a solapar casi por completo. La sociedad se reduce a la familia. Y asociada a esta contorsión se puede identificar un deslizamiento genérico de la historieta. Ese primer ciclo, en el que la narración y sus decenas de personajes orbitaban alrededor de Palomar, parecería encajar mejor en el esquema de una novela río que abre su relato a un mundo completo. Al reducir el número de personajes y construir nuevas tramas, principalmente a partir de sus relaciones sentimentales, esta segunda etapa bascularía hacia una *soap opera* en la que prima lo emocional. El valor del visionado de telenovelas originarias de Sudamérica, desde ese territorio estadounidense en el que recalán las personas migrantes, permite mantener a la población latina importantes vínculos con su cultura, pese a la distancia que los separa de ella (Barrera 13). Por eso, este giro de la serie a lo telenovelesco, asociado al movimiento migratorio de sus protagonistas, se podría interpretar también como una reivindicación de la identidad latina dentro de Estados Unidos o un elemento más en la representación de su complejidad⁴.

Incluso, en el último número de la serie *Luba*, llama la atención el empleo de un recurso propio de la narración seriada al que Beto Hernández no había acudido previamente y al que tampoco regresará después. Igual que al final de cada temporada las *soap operas* suspenden la intriga en su momento álgido, para mantener el interés del espectador hasta la emisión de la siguiente, en las últimas páginas de ese episodio final también asistimos a un *cliffhanger* de este tipo. En esas viñetas compartimos los momentos previos a un accidente de tráfico del vehículo en el que viajan Gato y el hijo de Pipo, el futbolista Sergio, que sucede poco después de que el primero anuncie al segundo que desea recuperar la relación que tuvo con su madre. Y mientras eso sucede Doralis comparte por teléfono un diagnóstico

que no llegamos a conocer, pero que por los síntomas parece un tumor cerebral como el que acabó con su abuela. En ambos casos la intriga queda sin resolver y pasaría más de un año hasta que en el número ocho de *Luba's Comic and Stories* se confirmara el diagnóstico fatal de la hija de Luba y el trágico destino de los ocupantes del coche.



Figura 2. Un *cliffhanger* propio del final de temporada de una *soap opera*.
“Luba” en *Luba* no. 10, 2005, p. 23.

En este giro hacia la *soap opera*, entendida siempre según las palabras de Jaime Hernández como una historia interminable de la vida, se acentúa en la obra de Beto un estilo particular de representación realista que Emmet ha calificado como lo “implausible cotidiano” (16). Esta categoría hace referencia a una narrativa centrada en las relaciones sentimentales entre los personajes mientras conviven en su hogar o en su lugar de trabajo, en la que los temas que desarrolla son ordinarios, pero se ven exacerbados hasta rozar lo increíble. El efecto en las lectoras o espectadoras resulta ambivalente, ya que mantendrían esa percepción de asistir a un retrato fidedigno de lo real, pese a reconocer la inverosimilitud de algunas tramas. Esta contradicción interna se aprecia en las improbables relaciones sentimentales que establecen los personajes. ¿Qué posibilidades existen en la vida real de que una mujer tenga simultáneamente una relación con un futbolista y su madre? Escasas. Sin embargo, en el cómic observamos sin descreimiento alguno el triángulo amoroso que establece

Fritz con Sergio y Pipo, que se romperá con la prematura muerte del joven astro del balón y se prolongará en el matrimonio de las dos mujeres y su posterior divorcio. La vida sentimental de Guadalupe, la hija de Luba, tampoco resulta nada convencional. Tras rechazar a Sergio se casará con Gato, un hombre veintiséis años mayor que ella con el que tendrá un hijo, Jimmy. Tras la muerte simultánea de sus dos pretendientes tendrá otra hija, Killer, fruto de un encuentro amoroso aislado con Héctor y pasados los años, con sus hijos ya mayores, acabará casándose con Steve, un surfero *punk* con gafas y pelo largo que visitó Palomar cuando ella era prácticamente una niña y que ha sido su amigo desde entonces. La propia vida de Luba, construida ya con la materia orgánica del melodrama desde su infancia hasta su llegada a Palomar, adquiere un tinte más desmesurado cuando formaliza su relación amorosa con Khamo, padre hasta el momento de su hija Doralis, tras dejar de ser el apuesto joven que conoció y verse desfigurado por completo al intentar salvar a Tonantzin del fuego en el que se inmoló. Pero, pese a su aspecto físico y a no entender nada de lo que dice —solo su hija Socorro, es capaz de descifrar sus balbuceos—, tendrá dos niñas y un hijo más con él hasta que finalmente, después de conseguir legalizar su situación como inmigrante en Estados Unidos tras un complicado proceso debido a su pasado en el mundo del tráfico de drogas, él será quien la abandone al ver que lo que creía ser amor podía resultar solo conmiseración.



Figura 3. El final de la relación entre Luba y Khamo.
 “Luba” en *Luba* no. 10, 2005, p. 13.

Dentro de un reparto limitado de caracteres, cuando la prolongación del relato se fundamenta en las relaciones sentimentales, el amor se convierte en un juego de combinatoria. Aunque los emparejamientos entre personajes puedan parecer improbables, siempre existe una posibilidad de que se establezcan. Como señala Emmet (21), en esta diversificación sentimental cabe la totalidad del espectro que abarcan las relaciones humanas sean platónicas, románticas o familiares. Sin embargo, frente a sus manifestaciones dentro de la *soap opera* televisiva, en la obra de Beto Hernández encontramos su representación llevada todavía más al límite por ese espíritu *punk* que nunca ha dejado de impulsarla. En ambos casos, la percepción del lector o espectador de ese implausible universo emocional no deriva en el rechazo o la incredulidad, todo lo contrario.

Y mientras en las miniseries *Luba y Luba's Comic and Stories* esa dinámica se mantenía todavía centrada en el personaje de Luba, en paralelo a su publicación se abriría una segunda etapa de la serie original *Love and Rockets* (2001-2007) en la que iría cobrando cada vez más peso el personaje de Rosalba "Fritz" Martínez. En una entrevista que Beto mantuvo con Marc Sobel en 2011 hablaba en estos términos de ese giro:

I'm emphasizing Fritz so much not just because I like drawing her but because I don't know her. I know my other characters, but I don't know her. I've never known her. So I'm compeled to figure her out (...) (Sobel 128).

Un poco más adelante en esa misma entrevista se refería también a Luba de un modo muy distinto: "Luba was Luba from the first frame to the last and I had to follow her path in a naturalistic way. There were very few surprises with Luba after a while (...)" (128). Luba se había construido como una mujer de acción, su relato avanza como una historia de supervivencia y superación. Enfrentada a cualquier situación Luba sale adelante: su dura infancia con Ofelia; su tormentosa adolescencia y su primer matrimonio con el magnate de las drogas Peter Río; su huida a Palomar y el crecimiento exponencial de su familia, que saca adelante con sus trabajos como bañadora, propietaria del cine del pueblo y luego alcaldesa; su afincamiento en Estados Unidos

junto a su familia y la creación de un nuevo negocio de asistencia a los trámites de inmigración; el divorcio de su marido Khamo y el abandono de Ofelia tras haber actuado como madre para ella y abuela para sus hijas; la pérdida de su hija Doralis, enferma de cáncer. Luba sobrevive. Dura como la roca, Luba sigue con su vida y encuentra consuelo, una vez tras otra, en un nuevo amante más joven que ella. Pero en el viaje a través de todas esas peripecias su representación se va completando irremisiblemente, avanza hacia un punto de saturación. Su condición como personaje de ficción se va colmando. Aproximar a Luba a ese grado de completitud no agota el universo de Palomar, lo aproxima a esa cualidad de lo real, lo hace sentir vivo. Además, las cualidades formales de la *soap opera* permiten que los personajes deleguen su protagonismo, como señala Allen:

Just as there is no ultimate moment of resolution, there is no central, indispensable character in open serials to whose fate viewer interest is indissolubly linked. Instead, there is a changing community of characters who move in and out of viewer attention and interest. Any one of them might die, move to another city, or lapse into an irreversible coma without affecting the overall world of the serial (Allen 17).

Elegir la *soap opera* como herramienta para dar forma a un universo narrativo garantiza su seguro de vida, le dota de la maleabilidad imprescindible para su pervivencia a largo plazo (otra razón para que un autor no se vea forzado a desalojarlo). Así, basta con desplazar la mirada a Fritz para poder seguir añadiendo piezas a ese puzle infinito.

Frente a Luba, Fritz es un personaje con una vida menos ajetreada, pero una profundidad psicológica de mayor calado. Con su ceceo suave y agudo como seña de identidad, su relato se construye sobre el paradójico equilibrio entre el éxito en su vida profesional y el fracaso en su vida sentimental. Triunfando primero como psicóloga y luego como actriz de culto en películas de serie B, es incapaz de evitar la toxicidad en todas sus relaciones amorosas. Su adolescencia, en la que se ve convertida en un objeto sexual para encajar en el complicado ecosistema de la escuela secundaria estadounidense y descubre su fetichismo por las armas

de fuego, desembocará en un primer matrimonio con un exitoso gurú de la autoayuda, Mark Herrera, al que reconocerá no haber amado nunca. Tras su divorcio se reencontrará con el amor platónico de su adolescencia, Scott, cantante de un grupo *punk rocker* (que comparte el nombre *Love and Rockets* con el cómic) y acabará casándose con él y convirtiéndose en bajista de su banda. Esa relación se sostendrá únicamente por el interés económico de Scott, que en ningún momento siente ni demuestra ningún tipo de amor por Fritz, y acabará de nuevo en divorcio cuando le descubra acostándose con su novia de la adolescencia. Pero pese a su absoluto desprecio —o debido a él—, Fritz volverá a buscarle en varias ocasiones ofreciéndole de nuevo dinero, drogas y sexo para intentar ganar su amor. Tras un breve tercer matrimonio con un anciano neurólogo, que la deslumbra con su conversación y su búsqueda de la belleza, y en su noche de boda muere de un infarto tras propinarle una brutal paliza cuando iban a acostarse juntos, Fritz se casará una segunda vez con Scott. De nuevo por poco tiempo, ya que él la abandonará huyendo con su dinero. Mientras sus problemas con el alcohol van en aumento, encontrará consuelo en su amiga Pipó, con la que acabará también contrayendo matrimonio hasta divorciarse para recaer una vez más en la relación con Scott. Este círculo vicioso solo concluirá cuando Pipó le convenza para decir a Fritz que la ama, momento en que ella se libera de su dañino hechizo y le rechaza de inmediato, provocando su muerte por fallo cardíaco. La persistencia de ese primer amor idealizado como horizonte de expectativas emocionales en Fritz se rompe después de varias décadas en el instante en que lo alcanza, el objeto deseado pierde el valor con su posesión, su brillo se apaga dejando un oscuro vacío. En este punto de su vida se encuentra ahora mismo Fritz, después de un ajetreado periplo editorial en el que la obra de los hermanos Hernández ha intentado adaptarse a la explosión de la novela gráfica, pasando de publicarse en formato *comic book* a hacerlo en *trade paperback* con el título *Love and Rockets: New Stories* (2008-2016), para acabar recuperando su tamaño original como revista y volviendo a su título sin aditivo alguno en su último avatar: *Love and Rockets* (2016-actualidad). Cómo será la vida amorosa de Fritz en el futuro es algo que tendremos que descubrir a su lado.



Figura 4. El primer amor tóxico de Fritz por Scott.
 “High Soft Lisp” en *Love and Rockets* no. 9, 2003, p. 14.

Pero el personaje de Fritz, además de ofrecer la posibilidad de explorar su compleja psicología, sirve a Beto para expandir su universo ficcional de un modo muy interesante. Lo que para ella son películas de serie B en las que interpreta algún papel, para el lector se convierten en nuevos mundos posibles, en relatos que emergen como ficciones separadas, que pueden funcionar de forma independiente a la narración principal. Fritz se desdobra en múltiples Fritz⁵. Beto emplea de forma recurrente este motivo, la introducción de una película en el cómic, para sumergirse en todo tipo de historias que divergen en temática y tono de las vinculadas a su narrativa de origen. Como medida contra el agotamiento de la ficción no existe recurso más potente que apelar a la metanarración, cualquier mundo puede encontrar cabida en el mundo de Palomar como relato embebido, siempre que utilice a Fritz como portal de entrada (o también, en menor medida, a Dora “Killer” Ventura, su sobrina, hija de Guadalupe y Héctor, que ha seguido sus pasos

emprendiendo una carrera como actriz adolescente). Sin salir de su universo se puede llegar a cualquier otro, no existe necesidad alguna de emprender en cada nuevo relato una mudanza que deje todo atrás.

La vida sigue transcurriendo en el mundo de Beto Hernández y en todos los que contiene. El tiempo avanza y los personajes van envejeciendo y empiezan a ceder el relevo de su protagonismo a nuevas generaciones de la saga familiar. Luba y Fritz dejan paso a Killer, nieta de la primera, y a Baby Fritz y Rosario, hijas de la segunda. Pero a ese avance inexorable del tiempo en el mundo ficcional se puede ofrecer cierta oposición mediante el uso de *flashbacks* o historias retrospectivas. Esos viajes al pasado pueden permitir volver a la infancia o la adolescencia de los personajes para explicar su personalidad actual o desvelar algún hecho clave en la evolución del relato. Pueden incluso permitir el regreso a los tiempos de ese primer Palomar a partir del que fue creciendo todo este universo narrativo, como sucede en la miniserie *New Tales of Old Palomar* (2006-2007). La construcción de todo el universo narrativo de Beto Hernández se consolida gracias a esa imbricación temporal de relatos, que se erige en un recurso fundamental para el autor como señala Hatfield:

By opening such gaps between stories, Hernández was able to sketch in the history of his characters gradually through interpolated flashbacks, a technique that became central to his work (Hatfield 89).

Este tipo de interludios resulta quizás el modo más eficaz de ir completando un mundo, de aportar los detalles que se echen en falta, e ir dotándole de la solidez que construye el entretejido de esa trama temporal compleja. Así se van aportando los ladrillos ausentes a ese edificio de alcance potencialmente infinito y rematando los muros, techos y suelos que lo sostienen. Si la completitud lógica se fundaba en que cualquier proposición sobre los existentes de un mundo podía adquirir definición, concretarse en una respuesta, en un valor verdadero o falso, el empleo de los *flashbacks* (o incluso de los *flashforwards*) permite aproximar la ficción a esa cualidad de lo real. La tarea requeriría de una tenacidad inagotable, pero el autor de una ficción, de cualquiera, de una tan minúscula como un microrrelato, podría dedicar su vida a seguir

completándola y quizás encontrar un particular placer demiúrgico en ir respondiendo a esa sucesión interminable de preguntas que surgen al contar una historia. ¿Cuántos hijos tuvo Lady Macbeth? Shakespeare podría haber zanjado esa cuestión obligando a los teóricos de los mundos posibles a buscar otro ejemplo recurrente, podría haber compuesto otro drama, o varios más, en los que continuar habitando esa Dinamarca medieval y conociendo a sus habitantes. Pero no lo hizo. Prefirió salir de ese mundo e irse a otros. Ciertamente es que el teatro isabelino no facilitaba la fidelidad del espectador ni la serialidad.

La decisión que toma Beto Hernández de quedarse a vivir en un mismo universo ficcional solo puede impulsarla esa pasión desmesurada tan propia de la *soap opera* y tan rara fuera de ella, el amor por unos personajes de los que deseas conocer hasta el último detalle de sus vidas y estar a su lado en todo momento, bueno o malo, mientras las viven. Incluso una vez superado ese comienzo efervescente de una relación en la que todo está por descubrir y todo es posible. El lector y la lectora que han acompañado a Luba, Fritz y al resto de personajes de Beto Hernández durante este tiempo han tenido la suerte de compartir ese amor y disponer de un mundo al que volver para disfrutar del reencuentro con esas amistades imperecederas que crecen y envejecen contigo, perdurando en el tiempo incluso tras ausencias prolongadas. Algo tan inusual lo es mucho más en la ficción. El refugio que esta nos ofrece suele resultar más parecido a un alquiler vacacional que a un segundo hogar para toda la vida. En los tiempos de la aceleración, en la que se impone la novedad y lo efímero, no existe una elección más *punk* que seguir comprometido con el mismo mundo ficcional durante más de cuarenta años. No existe nada más subversivo que haber logrado revertir ese lema que a principios de los ochenta recogía una predicción radical: “No future”. Ha existido y todavía existe un futuro para *Love and Rockets*. En el muro de una de las casas bajas de Palomar un surfista californiano pudo, puede o podrá garabatear algún día con *spray* un *graffiti* que proclame: “*Punk’s not dead*. Larga vida a la *soap opera*”.

REFERENCIAS

- Allen, Robert C., editor. "Introduction" en *To Be Continued... Soap Operas around the world*. Routledge, 1995.
- Barrera, Vivian & Bielby, Denise. "Places, Faces, and Other Familiar Things: The Cultural Experience of Telenovela Viewing among Latinos in the United States". *The Journal of Popular Culture*, vol. 34, no. 4, 2001, pp. 1-18.
- Cox, Jim. *The A to Z of American Radio Soap Operas*. Scarecrow Press, 2009.
- Dolezel, Lubomir. *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. The Johns Hopkins University Press, 1998.
- Emmet, Ilana R. *Never Too Much: The Everyday Implausible in American Daytime Soap Opera Aesthetics, 1930 to Today*. 2022. Northwestern University, tesis doctoral.
- Glaser, Jennifer. "Picturing the Transnational in Palomar: Gilbert Hernández and the Comics of the Borderlands" en *ImageText*, vol. 7, no. 1, 2013, Picturing the Transnational in Palomar: Gilbert Hernandez and the Comics of the Borderlands – ImageTextT. Accedido el 9 de mayo de 2025.
- Hatfield, Charles. *Alternative Comics. An Emerging Literature*. University Press of Mississippi, 2005.
- Hernández, Gilbert. *New Love*. Fantagraphics Books, 1996-1997.
- _. *Luba*. Fantagraphics Books, 1998-2005.
- _. *Luba's Comics and Stories*. Fantagraphics Books, 2000-2006.
- _. *New Tales of Old Palomar*. Fantagraphics Books, 2006-2007.
- _. *Chance in Hell*. Fantagraphics Books, 2007.
- _. *The Troublemakers*. Fantagraphics Books, 2009.
- _. *Love from the Shadows*. Fantagraphics Books, 2011.
- _. *Maria M*. Fantagraphics Books, 2013.
- Hernández, Gilbert, et al. *Love and Rockets vol. 1*. Fantagraphics Books, 1982-1996.
- Hernández, Gilbert y Jaime Hernández. *Love and Rockets Bonanza!* Fantagraphics Books, 1989.
- _. *Love and Rockets vol. 2*. Fantagraphics Books, 2001-2007.
- _. *Love and Rockets: New Stories vol. 3*. Fantagraphics Books, 2008-2016.
- _. *Love and Rockets vol. 4*. Fantagraphics Books, 2016-actualidad.
- Leblond, Aude. *Poétique du Roman-Fleuve de Jean-Christophe à Maumort*. 2010. Université Sorbonne Nouvelle – Paris III, tesis doctoral.
- Martin, Thomas L. *Poiesis and Possible Worlds: A Study in Modality and Literary Theory*. University of Toronto Press, 2004.
- Merino, Ana. *Diez ensayos para pensar el cómic*. Servicio de publicaciones de la Universidad de León, 2017, pp. 135-196.

- Ronen, Ruth. "Completing the Incompleteness of Fictional Entities". *Poetics Today*, vol. 9, no. 3, 1988, pp. 497-514.
- Royal, Derek. "Palomar and Beyond: An interview with Gilbert Hernández". *MELUS*, vol. 32, no. 3, 2007, pp. 221-246.
- Ryan, Marie-Laure. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*. University Bloomington and Indianapolis Press, 1991.
- . "From Possible Worlds to Storyworlds" On the Worldness of Narrative Representation". *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, editado por Alice Bell y Marie-Laure Ryan, University of Nebraska Press, 2019, pp. 62-87.
- Sobel, Marc y Kristy Valenti. *The Love and Rockets Companion. 30 Years (and Counting)*. Fantagraphics Books, 2013.
- "The Nobel Prize in Literature 1937". *NobelPrize.org.*, <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1937/summary/>. Accedido el 10 de Noviembre 2024.
- Trabado Cabado, José Manuel. "Palomar: La frontera de lo insólito en el cómic de Beto Hernández". *Estrategias y figuraciones de lo insólito en la narrativa mexicana (siglos XIX-XXI)*, editado por Javier Ordiz y Natalia Álvarez. Peter Lang, 2014, pp. 197-217.

NOTAS

- 1 La pregunta sobre la descendencia de Lady Macbeth se ha convertido en un lugar común para los teóricos literarios de los mundos posibles, que encuentran en ella un ejemplo idóneo para demostrar la incompletitud lógica característica de la ficción. Entre los autores que han apelado a la efectividad demostrativa de esta cuestión se puede citar a Lubomir Dolezel (22), Marie-Laure Ryan (*Possible Worlds, Artificial intelligence* 22; "From Possible Worlds" 74), Ruth Ronen (497) o Thomas L. Martin (143).
- 2 Entre las pioneras de la *soap opera* como género radiofónico destacan nombres como el de Irna Phillips, que durante su larga carrera realizó tareas de guionista, intérprete y productora y fue responsable entre otras de *Painted Dreams*, emitida en 1930 y considerada la primera *soap opera* canónica, o de *Guiding Light*, que comenzó como serial radiofónico en el canal CBS, entre 1937 y 1956, pero se trasladó a la televisión en 1952 para continuar su emisión hasta 2009. Otro nombre destacable sería el de Elaine Sterne Carrington, que comenzó su carrera como autora de novela y relato corto y recaló en ese emergente formato radiofónico en 1932, triunfando con la serie *Red Adams* y llegando a guionizar seis seriales completos —varios simultáneamente— cuya

emisión se prolongaría durante décadas. Pero los más prolíficos creadores de *soap operas* serían Frank y Anne Hummert que juntos asumirían la dirección y producción de centenares de programas y solo entre 1932 y 1933 serían responsables de tres de las series más exitosas y definitorias del género: *Plain Bill*, *The Romance of Helen Trent* y *Ma Perkins* (Cox 3).

- 3 Así lo reconoce en cierto modo Beto en una entrevista con Marc Sobel: “(...) in the old days I felt straitjacketed, because that’s all I was doing. It doesn’t mean that I felt it was Palomar itself restricting me; it was not being able to goof off with different type of stories” (Sobel 125).
- 4 Ana Merino ha profundizado en varios de los textos recogidos en su *Diez ensayos para pensar el cómic* en la importancia que tienen los hermanos Beto y Jaime Hernández en la aportación de una visión multicultural al ámbito del cómic de la que carecía antes de su llegada y ha destacado el interés de la saga *Love & Rockets X* (1989-1992, *L & R* nos. 31-39) en la representación de lo latino y sus complejidades dentro de Estados Unidos.
- 5 La filmografía de Rosalba “Fritz” Martínez es extensa y ha interpretado papeles tan diversos como prostituta en *Chance in Hell* (2007, publicado como novela gráfica); estafadora en *The Troublemakers* (2009, novela gráfica); camarera en *Love from the Shadows* (2011, novela gráfica); su propia madre en *Maria M.* (2013 y 2019, novela gráfica en dos volúmenes); paseante en la surrealista cinta muda *Hypnotwist* (2009, *L & R: New Stories* no. 2); humanoide con rasgos felinos en *Scarlet by Starlight* (2010, *L & R: New Stories* no. 3); vampira en *King Vampire* (2011, *L & R: New Stories* no. 4); una fusión paródica de su hermana Luba y Tonantzin llamada Bula, que en lugar de un martillo empuña un destornillador, en una película sobre Palomar titulada *Proof that the devil loves you* (2012, *L & R: New Stories* no. 5); hechicera en *The magic voyage of Aladdin* (2015, *L & R: New Stories* nos. 7 y 8); o los *remakes* de la única película oficial que interpretó su madre como actriz, *To lie in darkness*, de la que realizó una primera versión, *Lie in the darkness*, que no pudo completar y años más tarde volvería a rodar retitulándola *Lie down in the dark* (2023, *L & R* vol. 3 no. 14), entre otros diversos papeles. Es muy interesante el interés que demuestra Beto Hernández en convertir algunas de estas películas en *remakes* de sus propias historietas previamente publicadas.