ConSecuencias. *A Journal of Spanish Criticism*. Vol.4 (2023)

A MODO DE PRESENTACIÓN
IRENE MIZRAHI, SONIA PÉREZ-VILLANUEVA
& LEYLA ROUHI _____ 1

BY WAY OF INTRODUCTION
IRENE MIZRAHI, SONIA PÉREZ-VILLANUEVA
& LEYLA ROUHI _____ 3

DEFYING SURVIVORSHIP: MARÍA HERNÁNDEZ MARTÍ AND JAVI DE CASTRO'S *QUE NO, QUE NO ME MUERO: Y SI ME MUERO NO ES EL FIN DEL MUNDO*
DIANA ARAMBURU_____ 5

ANIMACIÓN, MEMORIA Y ACTIVISMO EN *30 AÑOS DE OSCURIDAD* (2011)
JOANA COSTA KNUFINKE_____21

RESEÑA. EVA DE ANDRÉS CASTRO. *UNA ALFOMBRA ROJA PARA ÁFRICA*. *ETNICIDAD Y ESPECTÁCULO EN UN FESTIVAL DE CINE* (MADRID: CSIC, 2022)
ISOLINA BALLESTEROS _____ 34

RACISMO IMPLÍCITO EN 'MARCELO BRITO' Y *LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE* DE CAMILO JOSÉ CELA, IRENE MIZRAHI &
VIKTORYIA LIASHCHYNSKAYA_____37

A MODO DE PRESENTACIÓN

Irene Mizrahi, Sonia Pérez-Villanueva, Leyla Rouhi

Nos complace presentar el cuarto número de *ConSecuencias: A Journal of Spanish Criticism* en el cual seguimos manteniendo nuestra misión de promover investigaciones originales e innovadoras que iluminen una amplia gama de ejemplos de la producción cultural española. En este número ofrecemos interpretaciones originales de una novela gráfica, una película y un texto literario que, esperamos, inspirarán más diálogo continuo entre lxs lectorxs.

Diana Aramburu, en "Defying Survivorship: María Hernández Martí and Javi de Castro's *Que no, que no me muero: y si me muero no es el fin del mundo*," analiza la representación del cáncer de mama en la novela gráfica *Que no, que no me muero* (2016) por María Hernández Martí y el ilustrador Javi de Castro. Aramburu destaca las maneras en las que Lupe, el personaje principal, problematiza los mitos comunes que aparecen en la representación convencional del cáncer de mama. La novela critica en particular aquella tendencia a "ver implacablemente el lado positivo" tal como la ha definido Barbara Ehrendich, tanto como las perspectivas exclusivamente médicas. Según Aramburu, *Que no, que no me muero* rebela contra las narrativas establecidas que favorecen a un optimismo excesivamente alentador y/o solo enfatizan el lado médico del cáncer. Así la novela ofrece un punto de vista distinto, rechazando los marcos prefabricados que se suelen usar por la cultura dominante para contar historias del cáncer.

El artículo "30 años de oscuridad: Animación, Memoria e Historia en el Documental de la Guerra Civil Española" por Joana Costa Knufinke examina detalladamente el documental "30 años de oscuridad", una producción andaluza que se destaca por su formato híbrido de novela gráfica animada y entrevistas convencionales. El trabajo de Joana Costa Knufinke se establece como un aporte significativo a los estudios de memoria histórica, explorando la experiencia de los llamados "topos", individuos que tuvieron que esconderse durante décadas para evitar represalias políticas. El análisis del artículo se adentra en la relación entre memoria e historia, resaltando la importancia de los testimonios personales en la construcción de la narrativa histórica. La autora destaca el papel crucial de obras como "30 años de oscuridad" en el proceso de memorialización histórica ya que "30 años de oscuridad" no solo narra la historia de Manuel Cortés y su familia, sino que también se convierte en un testimonio que trasciende el ámbito individual, contribuyendo a la construcción de una memoria colectiva.

En "Racismo implícito en 'Marcelo Brito' y *La familia de Pascual Duarte* de Camilo José Cela, Irene Mizrahi y Viktoryia Liashchynskaya sostienen que, en ambas obras, Cela les transmite un discurso ajeno a los lectores: el discurso del narrador que le comunica al autor la historia de Marcelo Brito, y el discurso autobiográfico del manuscrito de Pascual Duarte construido por un escritor que se hace pasar por el transcriptor del manuscrito para, a través de estos discursos, denunciar subrepticiamente el racismo institucionalizado por el régimen fascista de Francisco Franco.

Nos complace también presentar una reseña por Isolina Ballesteros de *Una alfombra roja para África. Etnicidad y espectáculo en un festival de cine* (Madrid: CSIC, 2022) de Eva de Andrés Castro.

Nuestro más sincero agradecimiento a nuestros evaluadorxs anónimxs quienes nos guiaron en la selección de los trabajos recibidos, y a Gabriel Feldstein de Boston College por su incansable ayuda con cuestiones técnicas y bibliográficas. Invitamos a nuestrxs lectorxs a permanecer atentxs a la próxima convocatoria de artículos y la continuación de nuestro apasionante trabajo con *ConSecuencias*.

BY WAY OF INTRODUCTION

Irene Mizrahi, Sonia Pérez-Villanueva, Leyla Rouhi

It gives us great pleasure to present the fourth issue of *ConSecuencias: A Journal of Spanish Criticism*. We continue to uphold our mission of promoting innovative and original research that illuminates a wide range of Spanish culture production. In this issue we offer groundbreaking interpretations of graphic novel, film, and literary text that, we hope, will promote continued dialogue among readers.

In "Defying Survivorship: María Hernández Martí and Javi de Castro's *Que no, que no me muero: y si me muero no es el fin del mundo*," Diana Aramburu analyzes the representation of breast cancer in the graphic novel titled *Que no, que no me muero* (2016) by María Hernández Martí and illustrator Javi de Castro. Aramburu shows how the main character, Lupe, problematizes and interrogates some of the common myths and stereotypes that have emerged in mainstream breast cancer culture. In particular, the graphic novel takes issue with what Barbara Ehrenreich has defined as "relentless brightsiding" as well as the cultivation of a gaze that is limited to pathologization. As Aramburu argues, *Que no, que no me muero* rebels against these standard, imposed narratives that favor excess cheerfulness and/or emphasis on pathology. It offers another way of seeing, one that refuses to obey the readymade frameworks provided by mainstream forms of telling cancer stories.

The article "30 Years of Darkness: Animation, Memory, and History in the Documentary of the Spanish Civil War" by Joana Costa Knufinke thoroughly examines the documentary "30 Years of Darkness," an Andalusian production that stands out for its hybrid format of animated graphic novel and conventional interviews. Joana Costa Knufinke's work establishes itself as a significant contribution to the studies of historical memory, exploring the experience of the so-called "moles," individuals who had to hide for decades in Spain during and after the war to avoid political reprisals. The article's analysis delves into the relationship between memory and history, emphasizing the importance of personal testimonies in constructing historical narratives. The author stresses the crucial role of works like "30 Years of Darkness" in the process of historical memorialization, as it not only narrates the story of Manuel Cortés and his family but also becomes a testimony that transcends the individual sphere, contributing to the construction of collective memory.

In "Implicit Racism in Camilo José Cela's 'Marcelo Brito and *La familia de Pascual Duarte*, Irene Mizrahi and Viktoryia Liashchynskaya argue that, in both works, Cela conveys someone else's discourse to his readers: the discourse of the narrator who tells the story of Marcelo Brito to the author, and the autobiographical discourse of Pascual Duarte's manuscript constructed by the anonymous writer who feigns to be only the manuscript's transcriber, in order to surreptitiously denounce the racism hidden under such discourses as reflections of the racism institutionalized by the fascist regime of Francisco Franco.

We are pleased also to present a review of Eva de Andrés Castro's *Una alfombra roja para África. Etnicidad y espectáculo en un festival de cine* (Madrid: CSIC, 2022) by Isolina Ballesteros.

Our warmest thanks go to our anonymous peer reviewers who guided us in the evaluation of the works received, and to Gabriel Feldstein of Boston College who tirelessly helped us with all manner of technical and bibliographical questions. We invite our readers to stay tuned for the next call for papers and the continuation of our exciting work with *ConSecuencias*.

DEFYING SURVIVORSHIP: MARÍA HERNÁNDEZ MARTÍ AND JAVI DE CASTRO'S *QUE NO, QUE NO ME MUERO: Y SI ME MUERO NO ES EL FIN DEL MUNDO*

Diana Aramburu
UC Davis

Critics agree that the resurgence of the comic and the graphic narrative boom in Spain began with Paco Roca's *Arrugas* (*Wrinkles*) in 2007, winner of Spain's National Comics Prize in 2008. Roca's *Arrugas*, which centers on Alzheimer's disease, forms part of the growing literary corpus of graphic medicine, which uses the comic or the longer narrative form of the graphic novel to depict a patient's story of their illness through a combination of written text and visual illustrations. Coincidentally, 2007 also marks the year that Ian Williams created the Graphic Medicine research group, dedicated to the study and dissemination of "comics and graphic novels with medical content" and with a particular interest in graphic pathographies (Czerwiec et. al, 4). When the experience with illness becomes the narrative centerpiece it transforms the work into an illness narrative, a pathography, in which a patient (or someone close to the patient) generally speaks for them(selves). According to Anne Hunsaker Hawkins, pathography takes the "form of autobiography or biography that describes personal experiences of illness, treatment, and sometimes death" (1). For Hunsaker Hawkins, "pathographies are like survival stories" because they serve to restore some sense of order or meaning for the patient "to arrive at an objective relationship both to experience and to the experiencing self", which is ignored in medical patient histories (2). Similar to how Arthur Frank defines illness narratives as counternarratives that reflect the patient's perspective, graphic medical narratives provide a space for patients (and/or their family members) not only to tell their illness story, but also to reclaim their bodies from the medical space as well as from medical-scientific writing (see Diedrich 2). Frank uses the term "wounded storyteller" to describe the narrative voice that characterizes postmodern illness writing (7), a voice that testifies "*through* a wounded body" (2, emphasis in original). Arguably, graphic medicine not only privileges the patient's voice, but also emphasizes the sick body by combining the patient's words or descriptive text with a visual depiction of the sick body, in this way representing both the emotional and physical characteristics of illness and undergoing treatment. As defined in the *Graphic Medicine Manifesto*, "Graphic medicine combines the principles of narrative medicine with an exploration of the visual systems of comic art, interrogating the representation of physical and emotional signs and symptoms within the medium" (1). Graphic medicine, therefore, converts clinical histories, now personalized and subjective, into a visual and literary genre that proposes new ways of understanding how patients interpret and manage their illnesses and their bodies throughout this process.

In Spain, its undeniable that graphic medicine is experiencing an upswing in the editorial market with narratives that are concentrating on breast cancer, autism, bulimia, epilepsy, and bipolar disorder among others (see González Cabeza). For this reason, Mónica Lalanda founded the Medicina gráfica research group in Spain (the Spanish equivalent of Graphic Medicine) to create a database for these works that explains why these narratives are considered graphic medicine while also identifying how they can be used not only by patients, but also by medical professionals to better communicate with their patients.[1] While scholars are taking note of this editorial phenomenon, the analysis of women-centered graphic medicine has been scarcely broached. One area, however, where there has been an increasing amount of scholarly attention is

on breast cancer graphic narratives. Thomas Couser has previously emphasized that "[b]reast cancer is one of a few diseases sufficiently common and of sufficiently wide public interest that it has generated a distinctive autopathographical subgenre, the breast cancer narrative—an autobiographical literature of growing significance" (42). In the breast cancer pathographic genre, there is an attempt to demystify cancer while at the same to politicize the causes of the disease (Couser 57). More significantly, a politicization of the patient also occurs in the breast cancer subgenre because, according to Lisa Diedrich, breast cancer became an "illness event" in the 1980s, similar to AIDS (25). These "illness events" are directly related to a politicization of the illness, and for Diedrich this "politicization of patienthood brings into being various techniques for doing illness in new ways, and that along with these new forms of doing illness come new forms of writing illness" (26). It is precisely a repoliticization of patienthood that has led to the recent boom in graphic medicine, and more specifically, to this boom in breast cancer graphic narratives.

Since its beginning with ground-breaking works like Tucky Fussell's *Mammoir: A Pictorial Odyssey of the Adventures of a Fourth Grade Teacher With Breast Cancer* (2005), Marisa Acocella Marchetto's *Cancer Vixen: A True Story* (2006), and Miriam Engelberg's *Cancer Made Me a Shallower Person: A Memoir in Comics* (2006), breast cancer graphic narratives, whether real or fictionalized, accentuate the trauma of navigating the corporeal changes brought about by breast cancer treatments and the affective experience of negotiating a body that no longer feels like your own. Due to its popularity, the breast cancer graphic narrative has become its own subgenre in graphic medicine.[2] These works give visibility to aspects of the breast cancer experience that mainstream breast cancer culture purposefully overlooks or silences because they do not fit in with the warrior-survivor narrative, which reminds us of Barbara Ehrenreich's theory of the "relentless brightsiding" of breast cancer in "Welcome to Cancerland" (49).[3] In "Welcome to Cancerland", Ehrenreich not only denounces the pink capitalism that has emerged as part of breast cancer's corporatization, its feminized marketization of the disease, but also condemns how "[t]he effect of this relentless brightsiding is to transform breast cancer into a rite of passage—not an injustice or tragedy to rail against, but a normal marker in the life cycle, like menopause or graying hair. Everything in mainstream breast-cancer culture serves, no doubt inadvertently, to tame and normalize the disease" (49). Ehrenreich claims, however, that this constant brightsiding is a cover and that obedience is the real message behind mainstream breast cancer culture (52). Mainstream breast cancer culture, therefore, normalizes cancer by "prettying it up, even presenting it, perversely, as a positive and enviable experience" (53), and breast cancer patients are expected to obediently maintain this façade.

When asked why she wrote her breast cancer graphic narrative in an interview in 2016, María Hernández Martí, author of the breast cancer graphic narrative *Que no, que no me muero: y si me muero no es el fin del mundo* (2016) together with illustrator Javi de Castro, answered, "No fue que quisiera relatar mi experiencia personal ni hacer terapia escribiendo". *Que no, que no me muero* was not born out of the need to heal through writing or to inspire other breast cancer patients by dolling up her experience, but more pragmatically, was Hernández Martí's way to inform her friends and family on how she was doing. What started out as a private blog became something more, as Hernández Martí explains, because "se me fue de las manos. Empecé a encontrar historias que contar en los hospitales, a darles vueltas, y pasé de dar el parte en tres líneas a escribir cuentitos". Although Hernández Martí did not need nor was looking to tell her story, *Que no, que no me muero* was born out of documenting those wounds in the private blog entries turned short stories and then fictionalized through the character of Lupe. While the breast cancer graphic

narrative gives a fictional rendition of the author's breast cancer experience, she clarifies that "Lupe es Lupe y yo soy yo. Escribo ficción, inspirada en cosas que me han pasado, en otras que he visto pasar, etc". Forming part of the breast cancer graphic subgenre in the Spanish-speaking world, *Que no, que no me muero* is one of two breast cancer graphic narratives, the other being Isabel Franc and Susana Martín's *Alicia en un mundo real* (2010), also published in Spain. Similar to *Alicia en un mundo real*, which is based on Franc's breast cancer experience but repackaged as Alicia's graphic illness narrative, through Lupe, Hernández Martí, like Franc has done with her protagonist, "distances herself from her own experience with breast cancer and is able to universalise and politicise it—making it about a community of women and men who have confronted this disease" (Aramburu 3). As breast cancer claims the space that was once yours, converting you into what Susan Sontag refers to as a dual citizen "in the kingdom of the well and in the kingdom of the sick" (3), *Que no, que no me muero*, like *Alicia en un mundo real*, not only brings visibility to this state of dual citizenship, but also represents the process of reclaiming the space of the body from illness.

Following pioneering breast cancer graphic narratives like *Cancer Vixen* (2006) and *Cancer Made Me a Shallower Person* (2006) as well as its Spanish fictional counterpart in *Alicia en un mundo real*, I propose that *Que no, que no me muero*'s Lupe breaks with certain myths and stereotypes that mainstream breast cancer culture has mapped onto the breast cancer patient, specifically targeting the tyranny of positivity and happiness that Ehrenreich references. In this article, I demonstrate how *Que no, que no me muero* with its somber colors and tone intentionally breaks with the forced brightsiding that has become the expected response to the disease and instead visualizes the extent of Lupe's trauma, both physical and mental. According to Hillary Chute, women's graphic narratives are often invested in representing trauma, the unspeakable and the invisible, because "the cross discursive form of comics is apt for expressing that difficult register" (2). Graphic narratives, however, "work to erase the inscription of women in that space [of trauma]", precisely by pushing the limits of the unrepresentable and making readers bear witness to trauma. I argue that *Que no, que no me muero* depicts the traumatic process of needing to revise and create a new "map", to use Frank's term, for yourself because illness has disrupted how you navigate, perceive, and relate to the world around you (3). Through the character of Lupe, *Que no, que no me muero* illustrates the new mapping that must take place as the character both manages the different phases of her breast cancer and the trauma associated with having to create a new story of the self and for yourself, one that includes the possibility of dying. By referencing death in its title, signaling it as a reality that is part of the disease, this breast cancer graphic narrative problematizes and confronts the warrior-survivor myth that is prevalent in the breast cancer establishment.[4] Already, the title announces that is not an uplifting or cheerful fictionalized breast cancer graphic memoir, but one that will be defiant and disobedient of breast cancer culture.

After documenting the process and treatments following Lupe's lumpectomy, *Que no, que no me muero* queers survivorship by actively rejecting not only the breast cancer establishment's tyranny of cheerfulness, but also its category of "survivor". In "The Queer Art of Survival", Lana Lin explains the difference between survivor and survivorship "in cancer world":

> it is all too clear that, in cancer world, there is a distinction between survival and survivorship. . . . Survivorship, it would seem, is not something to which one defaults as a result of surviving treatment. Rather, survivorship is a particular stance vis-à-vis one's ongoing status as a survivor, for survivors do not merely survive, but take on, handle, negotiate, and manage their survivorship.

> Survivorship is a category of experience that has been instrumentalized and politicized. (342)

Lin builds on Ehrenreich's condemnation of the instrumentalization and politicization of survivorship in "Welcome to Cancerland", where survivorship signifies triumphing over breast cancer as a positive-thinking warrior. It is for this reason that Lin questions whether there is "a way to 'queer' survivorship" because as the author explains, "'Survivors' can fail to beat their cancer, fail to maintain optimism, fail to find spiritual transformation in their reconfigured relation to mortality. But given that the language of oncology is constructed around failure—it is the patient who fails the treatment, and not the other way around . . ." (345). Lin's explanation of how queering survivorship can "dismantle the logics of success and failure with which we live and die" reminds us of Halberstam's *The Queer Art of Failure*, where the author explains that "[w]e can also recognize failure as a way of refusing to acquiesce to dominant logics of power and discipline and as a form of critique" (345, 88). This idea of queering survivorship can be mapped onto *Que no, que no me muero*'s use of a cynical antiheroine as its protagonist and narrator. My reading of Hernández Martí and de Castro's work suggests that what Lin terms the "logics of survivorship" are problematized and renegotiated in this fictional breast cancer graphic narrative (345). I claim that an alternate story of survivorship is precisely what is proposed in *Que no, que no me muero*. In the eyes of a culture that relates success to positivity and cheerfulness, Lupe fails at surviving cancer because she continues to be pessimistic and dour and because breast cancer has not led to any sort of profound spiritual transformation for the protagonist.

What is more, I argue that this alternate survivorship forces the reader to witness the vulnerability of the breast cancer patient not only because of Lupe's individual experience or trajectory with the disease, but also because of how breast cancer changes how others approach her and her body. Whereas some breast cancer graphic narratives, like *Alicia en un mundo real*, underscore the personal negotiation with the sick body as a foreign and rebellious entity, *Que no, que no me muero* accentuates how this negotiation is impacted by how those around her respond to or attempt to manage her body—whether those people are her family and friends, strangers she meets at the park, or other patients at doctors' offices. One of the major focal points of this breast cancer graphic narrative is its portrayal of how Lupe manages how her body processes breast cancer and its treatments, both in the private sphere and in the public space. What this means is that Lupe's journey through breast cancer signifies confronting a pathologizing gaze that seeks to diagnose and classify her as either healthy or ill, a pathologizing gaze that undermines her autonomy by objectifying her as a patient. In *The Birth of the Clinic*, Michel Foucault describes the medical gaze as one that can reveal knowledge by deciphering the body's signs: "experience reads at a glance the visible lesions of the organism and the coherence of pathological forms; the illness is articulated exactly on the body, and its logical distribution is carried out at once in terms of anatomical masses. The 'glance' has simply to exercise its right of origin over truth" (2). The clinical eye, therefore, holds power over the patient's body, over the body of the ill that cannot gaze back, whose continued exposure is necessary for the pathological gaze to be executed. Lupe documents the workings of this pathologizing gaze, detailing how others, both within and outside of the medical setting, try to influence or coach her on how she should perceive and experience not only her body as it undergoes transformations due to the breast cancer treatments, but also her survivorship.

Structuring the book using the letters of the alphabet to guide the reader through how Lupe manages the physical and emotional trauma of breast cancer and its treatments, Hernández Martí

and de Castro detail the different stages of the disease, the treatments, and the process of recovery, following in this cursory way the breast cancer master plot described by Couser (43).[5] According to Couser, breast cancer pathographies follow the order of the disease—from the discovery of the lump to diagnosis, the presentation of treatment options, surgery whether it be lumpectomy or mastectomy, treatment by way of radiation, chemotherapy or hormone therapy, the side-effects of the treatment, recovery and some form of resolution or recovery—in their structuring of the illness narrative (42). Similar to how Franc and Martín's breast cancer narrative breaks with this master plot to emphasize the importance of female solidarity and humor and to give visibility to the sick body as one in process (see Aramburu), *Que no, que no me muero* also subverts the master plot structure because as Lupe explains at the end of the book, "Supongo que ahora tendría que hacerles una lista de todo lo que he aprendido que si soy mejor persona, más madura, más agradecida, pero no. Para qué les voy a engañar. Ni siquiera aprendí a liar porros. No, lo único meritorio que he hecho en todo este tiempo es no morirme" (underline in original).[5] Instead of ending on an inspirational note of remission, something that *Alicia en un mundo real* has done, the emphasis at the end of Hernández Martí and de Castro's graphic narrative is that Lupe's journey has centered on not dying rather than on survival or survivorship. In this illness narrative, the protagonist's perspective about life does not change because sickness has not led to what Hunsaker Hawkins refers to as "a kind of death of the 'old self' and rebirth to a new and very different self" (33). *Que no, que no me muero* underscores precisely the opposite—Lupe has not learned anything new because breast cancer has not been a learning or rebirthing experience for her. In this way, Lupe forces her readers and viewers to reexamine breast cancer with a new framework in mind, acknowledging that "'[s]urvivors' can fail . . . to maintain optimism, fail to find spiritual transformation in their reconfigured relation to mortality" as Lin has suggested (345). Lupe has not become a better, more mature, or even a grateful person, for as the protagonist clarifies, she would be lying to us if she said this. *Que no, que no me muero* subverts the breast cancer master plot by renegotiating established frameworks for comprehending survivors' relation to their survivorship.

And yet, *Que no, que no me muero*'s ending is circular in that it references the prologue, which has already established the skeptical tone that prevails in this work. The prologue opens with a flashback to Lupe's childhood when she is wishing, like she does every weekday, that the school bus would not show up and take her to school. Here, de Castro alternates between three muted colors—blue, orange, and green—which are the same colors employed in the final chapter. Lalanda suggests that the use of pastel colors in the illustrations not only draws readers attention to the vignettes, but rather they become their own language of sorts. As the panels depict the young Lupe imagining all the scenarios as to why the school bus might not show up, the sequence continues by detailing the one time the school bus did break down. The panels that follow illustrate how another bus showed up to take her to school, getting her there on time and making sure her wish did not come true. The childhood anecdote gives us insight into Lupe's personality, which is certainly not optimistic, cheerful, or perky. Quite the opposite as the protagonist informs us that "[a]sí perdí la poca fe que traía de fábrica. Y ahora, cuando alguien me dice con una sonrisa maníaca que si el pensamiento positivo, que si las visualizaciones, que si uno desea algo con suficiente fuerza se acaba convirtiendo en realidad, me acuerdo de esa guagua inmunda y digo con odio y educación: Ya, sí, claro". Already, this sequence demonstrates that there is no brightsiding in this fictional breast cancer graphic narrative. Just the opposite, Lupe's story begins with an anecdote that emphasizes a loss of faith in the powers of positive thinking, visualizations, or projecting your desires or wishes.

The protagonist's skepticism is a constant in this narrative as we see further exemplified in the chapter titled "Ballena", when she gives a description of how her doctor has informed her that he needs to use a harpoon, a metallic wire, to mark her tumor for its successful extraction during her upcoming surgery. A nervous Lupe asks the doctor what the harpoon is like to which "[e]l médico, con ese optimismo de la gente a la que nunca le clavan nada, me dijo que muy pequeño y muy finito, poca cosa, mujer". Already in its opening chapters, the superficial positivity and optimism of the individuals Lupe interacts with during her breast cancer process is contrasted with her skepticism and distrust. The narrative again emphasizes her cynical nature by having her reaction to the doctor's observations about the harpoon being both small and very thin remind readers of her response to those that encourage her positive thinking at the end of the prologue: "Ya, sí, claro". Her skepticism of medical professionals and the procedures used to return the patient to health is further underscored when she explains how the harpoon was placed: "Me lo colocaron en el sitio exacto (espero) guiándose a través de ecografías, mamografía y apretones". Even in this description, she expresses her distrust by adding "espero", and the accompanying image further substantiates her incredulity.

Figure 1: Hernández Martí and de Castro, *Que no, que no me muero,* Modernito Books.

Instead of illustrating the harpoon's exact placement, de Castro includes a version of a treasure map with an X marking Lupe's tumor instead of a treasure, perhaps signifying that there is no real certainty that X marks the exact spot, that X indicates the successful extraction of the tumor. In keeping with the protagonist's cynical attitude, the tumor is a twisted form of treasure that lies beneath the surface of her skin waiting to be located and the bounty thereof to wreak its effects on her body. What is more, the harpoon reminds Lupe of Herman Melville's *Moby Dick* (1851), which again emphasizes how death is ever present in this narrative. In his final encounter with Moby Dick, Captain Ahab, who has been searching for the whale to enact his revenge, is finally able to stab and injure Moby Dick with a harpoon, who, in turn, attacks and destroys the ship, sending all the crewmen to their death. As he is about to strike Moby Dick again, Ahab gets caught in the harpoon line, and the whale drags him away to his death at sea. Thus, the harpoon is used against Ahab, and his quest for revenge fails. According to traditional interpretations of the novel, Ahab's existential quest is doomed to fail as part of the pessimism and gloom that prevails in the novel, since it emphasizes the dark forces of nature over which man has no control. Like Ahab who is powerless when faced with natural forces that endanger his survival, Lupe experiences the loss of control and agency over her body because of cancer (Lupe's white whale). Using the reference to the harpoon and the symbolism behind it in *Moby Dick*, Lupe reminds her readers of her skepticism that the harpoon will mark the death of her cancer and not her own death as it did for Ahab.

Similar to the breast cancer graphic narratives published before it, *Que no, que no me muero* also portrays the patient's negotiation with a disobedient body. In *The Cancer Journals*, Audre Lorde describes her reactions to her body's betrayal: "I had grown angry at my right breast because I felt as if it had in some unexpected way betrayed me, as if it had become already separate from me and had turned against me by creating this tumor which might be malignant. My beloved breast had suddenly departed from the rules we had agreed upon to function by all these years" (33). Reminiscent of *The Cancer Journals*, *Que no, que no me muero* depicts a body that continues rebelling during and because of the treatments for the disease, further alienating the body from the self. For example, in "Estrógenos" Lupe is at a store buying hand-held fans because at thirty-eight years old, she now suffers from the effects of early menopause. She explains that "la quimio me estropeó los ovarios y me dejó sin estrógenos, con lo que tengo el termostato mal", which causes intense hot flashes. She recognizes that she her body's betrayal will continue after chemotherapy because "[e]l oncólogo me va a recetar medicación para mantenerme así cinco años más, porque estar sin estrógenos reduce el riesgo de recaída. Pero también me jode la vida bastante. Aparte de los sofocos, me produce insomnio, y ansiedad, y depresión". The medication to help prevent her cancer's recurrence also promotes the active disobedience of her body, a body that constantly turns against her by first causing the hot flashes and insomnia and then her anxiety and depression.[6]

Lupe continues with these reflections in "Florescente", where after receiving a massage, she realizes that "se me quedaron las cejas en la camilla. Estampaditas, simétricas, color topo sobre blanco". While she initially reacts with humor, she then realizes that will have to go out in public without eyebrows. Asking the masseur whether he has anything with which she can draw some fake eyebrows, he answers that the only thing he does have is a yellow marker to which Lupe responds, "mierda". The active rebelliousness of her body post-treatments is central to the graphic narrative as various chapters stage her body's transformations. Following this episode where she must negotiate her lack of eyebrows, in the sequence, "Manzanilla", she illustrates how her breast is now a dark pink after radiation: "Llevo cuatro y ya tengo la teta de color rosa. . . . No un rosa suave, pacífico, como de carne de bebé o de cochinillo; no, rosa-rosa, rosa como el hocico de la Pantera Rosa". Lupe loses control over her body, which she can no longer effectively administer as her dark pink breast continues to change colors as she notes in "Ultranada", in a sequence that represents her interaction with the radiologist.

Figure 2: Hernández Martí and de Castro, *Que no, que no me muero*, Modernito Books.

Alternating between different shades of pink in the panel's background, the sequence begins with the radiologist, who stands out in her blue scrubs, asking, "A ver, ¿cómo tienes eso?". Lupe clarifies that the "eso" refers to her breast, which problematizes how the radiologist does not even use the word breast when speaking to her patient. From the beginning, the radiologist disregards Lupe's relationship with her breast, not giving it importance, and thus, defamiliarizing her breast as an "eso" that does not belong to her. The next vignette, illustrated as if it were an X-ray, shows the radiologist crouching to examine Lupe's breast as she points out further distressing changes such as the red dots or the areas of her breast that are now brown. The radiologist confirms that these are normal reactions to radiation therapy, and adds, in a nonchalant way, in the next vignette that her breast will soon turn black, later comparing it to being burned by boiling hot oil or even an iron, and that she should not worry. Even though the radiologist informs her that new breast skin will appear in the next panel, Lupe's reaction is to wish for the growth of a new breast at the end of this sequence. This desire confirms the detachment or the alienation she feels from her current breast, one that keeps betraying her as it continues to undergo unexpected transformations. In fact, the radiologist encourages Lupe's disassociation from her body because she is also disassociated from the body as she focuses on diagnosing and treating disease using medical imaging. As the radiologist's desensitized reaction draws attention to the normal changes of a breast undergoing radiation, it deemphasizes Lupe's individual and subjective experience, and underscores that she has no control over the transformations that her body will undergo. Thus, first the radiologist and later Lupe reframe the post-cancerous breast as a stranger to the self.

In the sequence "Quimioterapia", Lupe interprets the effects of her chemotherapy regime as further evidence of her body's betrayal and disobedience, since she remarks, "Me pica todo. Me salen manchas rojas por la cara y por el cuello . . . Cuando me froto los ojos, se me vienen abajo las pocas cejas y pestañas que me quedan. Hace media hora tenía nueve pestañas: ahora, seis. Parezco una muñeca de los chinos. Total, da igual. En dos meses, las tendré nuevas". Similar to the previous episode with the radiologist, this sequence also underscores how her body's continual transformations contribute to the alienation she feels from her body. Lupe no longer recognizes this body in process, a body that changes from thirty minutes ago when she had at least nine eyelashes versus the six that she has now after rubbing her eyes. What this signifies is that Lupe cannot rely on the current state of her body because it is in between the before and after of chemotherapy, and her doctors do not really seem to care about how this affects her. The protagonist, therefore, is constantly reading her body for signs of it being the body she knew prior to her illness. What she encounters, however, is the opposite—a body that is both a stranger to her and whose signs of illness or recovery she must continually decipher and manage.

In addition to the rebelliousness of her body, Lupe must also confront a pathologizing gaze from those around her, whether they are strangers or her own family and friends, because they seek to diagnose her, or at least determine whether she is healthy or sick. Foucault suggests in *The Birth of the Clinic* that the medical gaze reads the patient's body to interpret the signs of disease by contrasting it with its knowledge of the signs of health. Put differently, the clinical eye looks to make the body speak—to make its illness visible and distinguishable from a healthy body. According to Diedrich, "Health care, in other words, is a form of discipline in which the cared-for body is a hyper-managed, ever analyzable, and, thus, 'docile' and 'intelligible' body" (12). And yet, in *Que no, que no me muero*, Lupe finds herself confronting a pathologizing gaze that

constantly reminds her of the potential deadliness of her disease. One of her first encounters after being diagnosed and undergoing a lumpectomy occurs when she walks her dog in the early morning, and exchanges pleasantries with her neighbor in a scene titled "Entierros". What begins like a pleasant interaction turns into a reminder that breast cancer kills when he explains that he thought of Lupe because "[f]ui al entierro de una señora que se murió de eso mismo que tienes tú" to which Lupe responds, "Pero yo de momento no me voy a morir". Realizing his error, her neighbor then offers encouragement, emphasizing that she should stay both positive and hopeful. Colored in black, the scene reminds Lupe of breast cancer's threat, her death, and condemns our social reactions toward breast cancer patients—on the one hand, offering encouragement while on the other, reminding patients of the threat of death. The breast cancer graphic narrative exposes that we are socially and emotionally ill-equipped when confronted with disease, especially cancer. Our pathologizing gaze is not sensitive to the trauma of breast cancer, and does not acknowledge, as Iris Young points out, that "for many, if not most, women, breasts are an important aspect of identity. While their feelings about their breasts often have been multiple and ambivalent, nevertheless they are a central element in their bodily self-image" (93-94).

Like the episode with her neighbor in "Entierros", the protagonist experiences a comparable reaction from a woman in the radiation waiting room. Even though Lupe has headphones on and is reading a book, the woman, a stranger who could either be a patient or a patient's mother, strikes up a conversation, asking, "¿Y lo tuyo fue de pecho también? Hay mucho de eso. ¿Y te lo quitaron todo o un trozo sólo? ¿Un trozo? Pues mejor te lo hubieron quitado todo, ¿no?". As her son chastises her for bothering Lupe, the woman continues, suggesting that perhaps she should have undergone a mastectomy or the cancer will recur, and turning back to her son, she reminds him that his cousin Gloria, who appeared to have been cured, eventually died. Although Lupe never answers the woman, the stranger offers a final piece of unwanted advice, "Yo de ti iba al médico y le decía que me quitara el resto. Total, para lo que te va a servir…". Like in the previous "Entierros" sequence, this work investigates social reactions to breast cancer and problematizes how breast cancer patients are constantly negotiating not only their own feelings about the disease, but also those of the public who remind Lupe that breast cancer could be a potential death sentence, in this case because she did not undergo a mastectomy. More significantly, the pathologizing gaze does not allow Lupe to be a visible subject that is not a breast cancer patient. In fact, these episodes represent how she is reduced to a body part, more specifically to the cancerous breast. The pathologizing gaze continues to (re)frame Lupe as a patient by emphasizing the in-between state of her body, between health and illness as she is constantly reminded of the possibility of a breast cancer recurrence.

In the episode, "Idiota", her encounter with an old friend emphasizes how she must negotiate others' emotions toward her breast cancer. During this sequence illustrated in different shades of green except for Lupe's headscarf which is orange and thus calls attention to her chemotherapy treatment, Lupe informs her friend of her diagnosis:

Figure 3: Hernández Martí and de Castro, *Que no, que no me muero*, Modernito Books.

Different from the previous sequences, there is more of an exchange or dialogue between Lupe and her friend because while she emphasizes that her prognosis is good her friend responds hysterically, underscoring how the news affects him personally: "Es horrible! ¡Eres muy joven todavía! … ¡Ay! ¡No puedo con esto! ¡Es demasiado! ¡Todo son malas noticias!". As the sequence problematizes her friend's response by zooming in on the heightening of his facial reactions, Lupe, in turn, appears calm and composed as her facial expression does not change throughout the panel, but also assertive in not allowing the pathologizing gaze to define her. She refuses to be categorized as a sick and near-death patient, and instead, reaffirms that her cancer was discovered early, that her prognosis is positive, and that she is not about to die. The sequence is critical of the friend's pathologizing gaze that not only objectifies Lupe as a breast cancer patient, but that also selfishly disregards her affective experience, both of her diagnosis and of undergoing breast cancer treatments. In the end, however, Lupe reclaims her affective agency by humorously asserting, "Sí, mira, tú qué cosa, sí, lo estoy pasando mal" to which the friend responds, "Soy idiota". At the end of this sequence, her friend, who has not considered Lupe's feelings about her illness, realizes, and then admits that he has acted like an idiot, a reference to the title of this episode, which underscores how socially and emotionally ill-equipped we are when confronted with breast cancer.

Whereas the graphic narrative problematizes how most people react to her breast cancer, her partner, described as "el señor muy alto y muy serio" is a source of constant support as the narrative underscores how he helps Lupe think about her disease. From suggesting that she get a tattoo to discussing Lupe's Viking funeral, her partner not only provides some comic relief, countering the label he is given as serious, but he is also the one character that the narrative does not criticize because he does not pathologize Lupe. Instead of merely viewing her through the lens of breast cancer, his gaze does not objectify her or contribute to her vulnerability as a patient. Unlike the previous exchanges discussed, "el señor muy alto y muy serio" does not reduce her to her cancerous breast. Instead, he views her as a subject, and reminds Lupe of her agency

throughout her breast cancer experience.

These humorous exchanges with her partner further emphasize humor's subversive power in this breast cancer graphic narrative. Although we witness her hardships as she undergoes the breast cancer treatments, we also experience Lupe's humorous defiance in how she negotiates others' reactions toward her body, a body that has been marked by chemotherapy and radiation. The sequence titled "Reacciones" underscores how people respond to Lupe's decision to no longer wear a scarf to conceal her bald head.

LAS REACCIONES DE LAS PERSONAS ANTE UNA CABEZA (todavía bastante) PELONA Y RESPLANDECIENTE
1
...
2
Hay que ver, con lo bien que te quedaba a ti el turbante.
la vecina
Vaaa

cancer patients are expected to cheerfully battle their disease like superheroes and hide their cancer, especially the aftereffects of the breast cancer treatments. Sontag argues that "[a]s death is now an offensively meaningless event, so that disease widely considered a synonym for death is experienced as something to hide" (8). And yet, instead of hiding her cancer or the effects of her chemotherapy regime like mainstream breast cancer culture's warrior, Lupe sarcastically signals that what makes her a superhero is being able to survive her day-to-day activities: "El mero hecho de que cada mañana me levante, me vista, me embadurne de protector solar factor 100000 y salga a la calle a pasear a la perra se considera muestra de gran valor, fortaleza de ánimo y naturaleza luchadora". Furthermore, Lupe explains, "Si además voy a la oficina del paro, hago la compra y preparo el almuerzo, paso a la categoría de súper-heroína galáctica". The narrative provides an alternate definition of what it means to "survive" breast cancer, thus complicating the breast cancer establishment's classification and depiction of a breast cancer "survivor". By undoing the warrior myth, Hernández Martí and de Castro allow for other versions of breast cancer "survivorship" by giving visibility to a protagonist who is not obedient of breast cancer culture and fails to abide by its norms, including hiding the aftereffects of her breast cancer treatments.

Toward the end of the graphic narrative, we encounter a protagonist, who has overcome the breast cancer treatments as her hair and eyebrows have now grown back and is now at the beauty salon to dye her greying hair. In a flashback scene, however, she remembers her visit to the beauty salon six months ago, where she asked her hairdresser to shave her head since she was losing her hair due to chemotherapy. It is then that she discovers a red mole on her scalp, perhaps a result of her treatment and one that she cannot conceal. This red mole, which she refers to as a *garrapata* because it has embedded itself in her scalp, is a physical scar and reminder of the trauma her body has undergone. Just like a tick that embeds itself in its host's body, nourishing itself from its blood, cancer and the resulting trauma of having to redefine herself as a cancer patient, has not only embedded itself in Lupe, but continues to feed off her when she recognizes the lasting physical and mental effects that the treatments have had on her. Lupe's red mole not only marks her as a patient, but it also represents how cancer continues to make her body unrecognizable to her, a recurring trauma for the protagonist. In the present sequence she asks her hairdresser to dye her hair back to its natural color, but it results in a reddish, brick-like color. While others in the salon comment, "Vaya cambio, estás guapísima, irreconcible", Lupe, on the other hand, wonders, "Por qué pensará la gente que eso es un cumplido". Even at this point in her breast cancer experience, Lupe struggles with the scars and unpredictability of her body's response to the trauma of breast cancer, and she emphasizes how her survivorship entails familiarizing herself with this new body, this body in process, which is still a stranger to her.

Que no, que no me muero ends by emphasizing the continued estrangement from her body, even though this sequence titled "Zoom" takes place four years later. Lupe describes walking by storefronts and shaking her head to watch her hair flow as part of her reflection. While watching her flowing hair makes her laugh, "luego veo el resto de mi persona y se me quita la risa y no me creo que sea yo". Lupe underlines that she does not recognize herself "[p]orque estoy muy gorda. Casi quince kilos gorda. Por el tratamiento hormonal. . . Todavía me quedan dos años de no caber en ningún lado, sudar y sofocarme". Although her radiation and chemotherapy are over, she must endure the hormone therapy treatment that continues to transform her body as she has no control over the effects of the medication. And yet, she keeps forcing herself to take them every night because "[n]o quiero volver a enfermarme". Still, she confirms that the physical changes are not the worst of it:

> Lo peor no es tener las tetas más o menos asimétricas, ni el sobrepeso, ni los sudores, ni el miedo de que de un día de repente empiece todo otra vez, tampoco es la gente que te dice tonterías de autoayuda. Lo peor es la cabeza, ¿saben? (y nadie te avisa)
> Casi todos los días me levanto cansada y triste, y casi todas las tardes me pongo ansiosa y, esté donde esté, quiero estar en otros sitios. Esto también se debe al tratamiento hormonal.
> No puedo mirar como miraba antes, no veo las cosas que veía antes.
> Todo parece más oscuro, más inútil, más amargo.

Here, Lupe accentuates that the mental and emotional trauma that result from the hormonal treatment are indeed far worse than the list of physical changes that have occurred. Worse still, she emphasizes that her perspective is no longer the same as before because like her body, her perspective also feels othered and alien to her. Therefore, Lupe must familiarize herself not only with a strange and rebellious body, but must also negotiate a worldview, a perspective dominated by darkness, ineffectiveness, and bitterness. The breast cancer graphic narrative positions Lupe as a dark and bitter survivor not to criticize her method of "survival", but to demonstrate an othering of survivorship through a queering of the traditional breast cancer master plot described by Couser.

Part of the emerging market of the breast cancer graphic subgenre, *Que no, que no me muero* offers new subversive possibilities for understanding the stages of the disease through a politicization of breast cancer patients' visibility and experience. Like its breast cancer graphic narrative predecessors, in Hernández Martí and de Castro's work the breast remains a central character to emphasize the initial feelings of betrayal and later, the continued rebelliousness of a body that becomes a stranger to the self. *Que no, que no me muero*, however, not only focuses its attention on how Lupe must negotiate her breast cancer experience as in-between bodies, but also on how she must manage a pathologizing gaze that is constantly (re)categorizing her as a patient. Like Franc and Martín's *Alicia en un mundo real*, this breast cancer graphic narrative queers the protagonists' survivorship by staging the body in process, but this queering also occurs in response to how others attempt to inform and administer Lupe's breast cancer experience.

Although an alternate survivorship signifies recognizing the self's estrangement from the body, in *Que no, que no me muero* survivorship also entails accepting that remission is not necessarily a cause for celebration as Lupe no longer views the world in the same way. Lupe signals that even though "[l]os últimos cuatro años fueron un cursillo intensivo de vejez y vulnerabilidad", cancer has not made her a more grateful or more mature person because she did not even learn how to roll a proper joint. Ending on a skeptical but humorous note that is reminiscent of the prologue, *Que no, que no me muero* also disrupts the myths that inform illness narratives, such as the battle, voyage, or rebirth myths, as Lupe suggests that breast cancer has not signified her rebirth or that her remission means that she has won the battle over her cancer. With Lupe as its breast cancer antihero, *Que no, que no me muero* challenges and debunks the breast cancer warrior promoted by the cancer establishment and rejects the "pinkwashing" and "brightsiding" of breast cancer by proposing an alternate view of surviving breast cancer. As Lupe defiantly reminds us throughout this graphic narrative, surviving breast cancer simply means that she has not died from the disease, but as the second half of the title rebelliously clarifies, "y si me muero no es el fin del mundo".

NOTES

[1.] As the Medicina gráfica group clarifies on their site, "Los componentes de este grupo somos todos profesionales directamente relacionados con la sanidad . . . y tenemos en común la pasión por el cómic, la novela gráfica y el uso de imágenes en el mundo sanitario, en todas sus posibles vertientes". See Inés González Cabeza's *Imágenes de la enfermedad en el cómic actual* for a study on the rise of graphic medical narratives in Spain.

[2.] The breast cancer graphic subgenre continues to be increasingly popular in the Anglophone world. More recent works include: *The Story of My Tits* (2015) by Jennifer Hayden and *In-Between Days: A Memoir About Living with Cancer* (2016) by Teva Harrison as well as *Kimiko Does Cancer: A Graphic Memoir* (2022) by Kimiko Tobimatsu.

[3.] Ehrenreich develops these ideas in her book *Bright-sided* where she seeks to explain the ideology of positivity that predominates and is linked to late capitalism.

[4.] Here, I build on Lana Lin's term, "cancer establishment" to refer to the breast cancer establishment specifically (342). Monica Lalanda, in her review of *Que no, que no me muero* for *Medicina gráfica*, references this breast cancer graphic narrative's separation from the breast cancer establishment by underlining that "[e]l tono y el contenido lo separan de la tan frecuente filosofía del lazo rosa. Trata con desnudez sentimientos de miedo, de incertidumbre, de desconcierto tanto los propios como los de quienes le rodean".

[5.] There are no page numbers in this graphic novel. Instead, it is divided by the letters of the alphabet. When mentioning a particular scene or sequence, I will mention the title of the sequence to indicate where this can be found in the text.

[6] Although it is outside of the scope of this article, it is worth noting the developing field in Spanish comics studies regarding mental health.

Received July 7th., 2023.
Accepted November 20th, 2023.

WORKS CITED

Acocella Marchetto, Marisa. *Cancer Vixen: A True Story.* New York: Pantheon, 2006.

Aramburu, Diana. "A Journey *through* Breast Cancer: Exploring the Body in Process in Isabel Franc and Susanna Martín's Graphic Breast Cancer Narrative." *Life Writing* 16.3 (October 2018): 397-412. doi.org/10.1080/14484528.2018.1522231

Chute, Hillary. *Graphic Women*: *Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia University Press, 2010.

Couser, G. Thomas. *Recovering Bodies: Illness, Disability, and Life-Writing*. Madison: University of Wisconsin Press, 1997.

Czerwiec, MK, Ian Williams, Susan Merrill Squier, Michael J. Green, Kimberly R. Myers, and Scottt T. Smith. "Introduction." *Graphic Medicine Manifesto*, edited by Czerwiec, MK, Ian Williams, Susan Merrill Squier, Michael J. Green, Kimberly R. Myers, and Scottt T. Smith, The Pennsylvania State University Press, 2015, pp. 1-20.

Diedrich, Lisa. *Treatments: Language, Politics, and the Culture of Illness*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007.

Ehrenreich, Barbara. *Bright-sided: How the Relentless Promotion of Positive Thinking Has Undermined America*. New York: Metropolitan Books, 2009.

---. "Welcome to Cancerland: A Mammogram Leads to a Cult of Pink Kitsch." *Harpers Magazine* (Nov 2001): 43-53.

Engelberg, Miriam. *Cancer Made Me a Shallower Person: A Memoir in Comics.* New York: Harper Collins, 2006.

Franc, Isabel and Susanna Martín. *Alicia en un mundo real. Segunda edición*. Barcelona: Norma Editorial, 2011.

Frank, Arthur W. *Wounded Storyteller: Body, Illness, and Ethics, Second Edition*. Chicago: University of Chicago Press, 2013.

Foucault, Michel. *The Birth of the Clinic: An Archealogy of Medical Perception*, translated by A.M. Sheridan. New York: Routledge, 2003.

González Cabeza, Inés. *Imágenes de la enfermedad en el cómic actual.* León: Universidad de Leon y Eolas Ediciones, 2017.

Halberstam, Jack. *The Queer Art of Failure*. Durham: Duke University Press 2011.

Hernández Martí, María Hernández and Javi de Castro. *Que no, que no me muero: y si me muero no es el fin del mundo*. Madrid: Modernito Books, 2016.

Hunsaker Hawkins, Anne. *Reconstructing Illness: Studies in Pathography*. West Lafayette: Purdue University Press, 1999.

Jiménez, Jesús. "'Qué no, que no me muero', el humor y la sinceridad contra el cáncer." *rtve.es*, 12 April 2016, https://www.rtve.es/noticias/20160412/no-no-muero-humor-sinceridad-contra-cancer/1335343.shtml

Lalanda, Mónica. "Qué no, que no me muero." *medicinagrafica.blog*, 30 July 2017, https://medicinagrafica.blog/2017/07/30/que-no-que-no-me-muero/

Lorde, Audre. *The Cancer Journals*. *Second Edition.* San Francisco: Spinster Ink, 1980.

Lin, Lana. "The Queer Art of Survival." *WSQ: Women's Studies Quarterly*, 44.1 & 2, Spring/Summer 2016, pp. 341-346. doi: https://doi.org/10.1353/wsq.2016.0000

Medicina Gráfica, "Quiénes somos." *medicinagráfica.wordpress.com*, https://medicinagrafica.wordpress.com/quienes-somos/

Sontag, Susan. *Illness as Metaphor*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1978.

Young, Iris Marion. *On Female Body Experience: "Throwing Like a Girl" and Other Essays*. New York: Oxford University Press, 2005.

ANIMACIÓN, MEMORIA Y ACTIVISMO EN *30 AÑOS DE OSCURIDAD* (2011)[1]

Joana Costa Knufinke
Investigadora independiente

Introducción

La guerra civil española empezó el 17 de julio de 1936 con el alzamiento militar desde Marruecos del bando nacional liderado por los generales Francisco Franco y Emilio Mola. Su objetivo era derrocar el gobierno democrático de la Segunda República española que en aquel momento estaba presidido por Manuel Azaña. Desarrollada en territorio español, esta terrible guerra duró casi tres años que devastaron el país, dejaron más de 500.000 víctimas mortales y 500.000 refugiados. Al finalizar la contienda, el bando ganador del general Franco estableció una dictadura militar totalitaria. Este fue un período de represión y censura que se prolongó hasta la muerte del dictador el 20 de noviembre de 1975. Varios largometrajes españoles recuerdan o se ambientan en estos acontecimientos traumáticos de la historia española utilizando géneros cinematográficos distintos. En la ficción encontramos, entre muchos otros, *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006), *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010), *Incerta glòria* (Agustí Villaronga, 2017), *Mientras dure la guerra* (Alejandro Amenábar, 2019) y *La Trinchera infinita* (Aitor Arregi, Jon Garaño y José Mari Goenaga, 2019). En el ámbito del documental *El último aviador* (Francesc Betriu, 2010), *El silencio de otros* (Almudena Carracedo y Robert Bahar, 2018), *Fusilados* (Lucas Moro y Manuel Rossell, 2020) y *Palabras para un fin del mundo* (Manuel Menchón, 2020) son ejemplos de los últimos años. En este mismo género contamos también con *30 años de oscuridad* (2011), dirigido por Manuel H. Martín. Se trata de un documental parcialmente animado sobre los denominados "topos" de la dictadura: aquellos cientos de personas, en su mayoría hombres, que para evitar represalias políticas decidieron esconderse en sus casas durante la guerra civil española y después de que esta acabara en 1939. El largometraje, de producción andaluza, se centra en la figura de Manuel Cortés. Barbero de profesión, Manuel había sido alcalde de Mijas (pequeño pueblo en la provincia de Málaga) durante la Segunda República española y en el momento del alzamiento militar en Marruecos. Al acabar la guerra, Manuel volvió a su pueblo y, para evitar ser asesinado por la Guardia Civil, que constantemente rastreaba todas las casas en busca de disidentes, decidió esconderse en casa de su padre detrás de una antigua alacena. Así empezó un confinamiento que duró 30 años, como indica el título del documental, *30 años de oscuridad*. En 1969, Manuel finalmente pudo salir de su casa tras el Decreto Ley de Indulto promulgado por el gobierno del dictador Francisco Franco por el cual se ponía fin a las responsabilidades penales derivadas de la guerra civil española. La noticia de la aparición de Manuel Cortés tuvo apenas cobertura en los medios de comunicación españoles, aunque sí recibió cierta atención de la prensa internacional.

Antes del estreno del documental en 2011, habían aparecido dos libros sobre el tema de los denominados "topos". El primero fue *In Hiding* de Rober Fraser, que se publicó en inglés en 1972. Este título recoge el testimonio directo de Manuel Cortés, su mujer y su hija sobre el antes, el durante y el después del confinamiento de Manuel. Aspirante a novelista de origen británico, Fraser se mudó al pueblo de Mijas en 1957, dónde vivió una larga temporada. En 1969 leyó en *The Times* la noticia de la aparición, después de 30 años, del alcalde socialista de Mijas. Decidió entrevistarlos a él y a su familia y, de su testimonio oral, nació el libro *In Hiding*. Más tarde, Fraser publicó *Blood of Spain,* una recopilación de más de 300 entrevistas a vencedores y vencidos (excluyendo a dirigentes políticos) de la guerra civil española, que transcribió y ordenó de forma cronológica. Gracias a estas dos obras, Ronald Fraser es conocido hoy, como indica Casanova, como "el pionero de la recolección de la historia oral de la guerra civil española" (222-223). El segundo libro que había aparecido sobre el tema fue *Los Topos* de Jesús Torbado y Manuel Leguineche, que se publicó en 1977, dos años después del fin de la dictadura. En él se recogen los testimonios de unos veinte "topos" españoles, entre ellos Manuel Cortés. Estos dos libros fueron la fuente de inspiración principal para el guion del documental *30 años de oscuridad*, que

el año de su estreno fue nominado al Goya al mejor documental del año. Su impacto fue modesto y su recaudación en las taquillas limitada, pero inspiró el largometraje de ficción *La trinchera infinita* (2019) que relata la vida en encierro de un "topo" cuya historia coincide, en parte, con la del exalcalde de Mijas. Este largometraje fue galardonado con los premios Goya a la mejor actriz y al mejor sonido (entre 15 nominaciones), ganó varios otros premios de prestigio y obtuvo un gran éxito comercial. Asimismo, en 2022 se estrenó *33 años de oscuridad* de Luis Colombo, un largometraje histórico basado en hechos reales que relata la vida en confinamiento de Saturnino el cojo, otro de los denominados "topos". El productor de *30 años*, nos explica en una entrevista que, antes del estreno del documental, la temática de "los topos" "tenía sólo unas 350 entradas en Google, mientras que siete años más tarde tenía unos 3 millones" (Canalsur, 6:00).[2] De este modo, el documental, estrenado el año 2011, dio a conocer al público general unos hechos muy silenciados acaecidos durante la guerra civil española y la dictadura. En el campo académico, el documental *30 años* ha sido estudiado, junto a otros documentales de animación, en el artículo de 2013 *¿La memoria encontrada o la memoria inventada?* de Inmaculada Sánchez Alarcón y Alejandro Jerez Zambrana y en la tesis de 2016 "(Re)animating History" de Jennifer Nagtegaal.

Viendo la poca atención que ha recibido el documental *30 años de oscuridad* en los textos académicos a pesar de su importancia en la reivindicación de la memoria de los "topos", pensamos que es esencial contribuir al análisis de este largometraje con el objetivo de darle el espacio que merece en la historia del cine de memoria histórica española. Asimismo, su formato híbrido, que combina características de los documentales clásicos con la animación, también aumenta la necesidad de que sea estudiado, dada la proliferación de películas de animación sobre temas políticos y sociales que se están haciendo en todo el mundo

En este artículo analizaré las distintas funciones que cumple la parte animada de este documental. Al hacerlo, voy a iluminar, en primer lugar, cómo el filme contribuye a la reivindicación de los testimonios y de la memoria como parte esencial de la construcción historicista. En segundo lugar, expondré cómo el documental se integra en el diálogo de la post-memoria de la guerra civil española y de la dictadura, entendiendo la post-memoria como la transmisión de memorias traumáticas a subsecuentes generaciones. Para acabar, analizaré qué estrategias se han usado en el filme para hacer accesible la "memorialización" histórica promovida y para generar compromiso en la audiencia.

Una trama en cuatro partes

Para empezar, es importante describir la estructura del montaje del documental. Éste está formado por cuatro partes que se intercalan y se entretejen mientras avanza el largometraje.

En primer lugar, el filme nos muestra entrevistas convencionales a expertos, muy propias del género documental. Estos son o bien personas conocedoras de la historia de Manuel, o bien expertos en el período histórico en el que se desarrolla la trama. Ronald Fraser, autor del libro *In Hiding*, y Jesús Torbado, coautor junto a Manuel Leguineche del libro *Los Topos*, son los expertos entrevistados en la historia de Manuel. Encarnación Barraquero, profesora de historia de la universidad de Málaga, y Juan Gallo, comisario de la Memoria Histórica de la Junta de Andalucía, son dos de los varios expertos entrevistados en la época histórica que nos ofrecen información contextual. Por otro lado, el documental incluye una entrevista a la nieta del propio Manuel Cortés, María de la Peña, un testigo directo de parte de los hechos acontecidos. María nació en el pueblo de Mijas hacia 1960, cuando su abuelo ya llevaba más de veinte años escondido en casa.

La segunda de las cuatro partes que forman el documental es la animada, que pone en escena el hilo narrativo de la película. Se subdivide en dos partes: los dibujos y la animación propiamente dicha que genera la sensación de movimiento en los dibujos. Es en esta parte del documental donde conocemos a Manuel Cortés y a su mujer, Juliana, que mediante sus narraciones en off en primera persona cuentan acontecimientos significativos de sus vidas antes y durante el confinamiento de Manuel. La narración fue adaptada con cierta libertad por el guionista del largometraje, Jorge Laplace, principalmente a partir

de los testimonios de los propios protagonistas aparecidos en los libros de Fraser y de Torbado y Leguineche, publicados ambos casi cuarenta años antes. En una entrevista concedida a "Sentido Común" el director Manuel H. Martín cuenta su intención de basar el documental en testimonios directos de los protagonistas y, en menor medida, en otros documentos. Este material, añade Martín, se usó en un guion previo, que luego "se acabó de definir, como es habitual, en la sala de montaje" (Sentido común, 2013). La duplicidad de voces testimoniales, ofrecidas por Manuel y por Juliana, enriquece la perspectiva del documental. En tercer lugar, el documental muestra imágenes de archivo, que refuerzan la información contextual ofrecida por los expertos entrevistados. En ellas aparecen, entre otros, agricultores cosechando el esparto (6:00), soldados republicanos luchando en las trincheras (18:07), soldados aliados liberando Alemania al finalizar la Segunda Guerra Mundial (54:17) o la visita de Dwight D. Eisenhower a España en 1959 (1:05:50).

Para acabar, en tres ocasiones se usan mapas creados *ad hoc* que también contextualizan y sitúan la acción. En ocasiones, en el documental aparecen intertítulos en letra blanca sobre fondo negro, con fechas y acontecimientos claves: el inicio y el fin de la Guerra Civil y la proclamación del indulto que permitió la libertad de Manuel, entre otros.

La narración de los hechos está organizada de forma cronológica. Además de los intertítulos, la trama avanza gracias a, por un lado, las respuestas de los entrevistados y, por el otro, las narraciones en off del protagonista, Manuel Cortés, y su mujer, Juliana. La trama sólo nos ofrece una excepción a esta organización cronológica: la apertura después de los títulos de crédito. En ella vemos por primera vez la parte animada en pantalla. Nos sitúa en la boda de la hija de Manuel, cuando él ya lleva más de dos décadas escondido. "Por primera vez en muchos años la casa estaba llena de gente disfrutando, bebiendo, bailando en el patio", nos anuncia su voz en off sobre música de fiesta. De pronto la música cambia y suenan notas de suspense: "(…) todos excepto mi mujer y mi hija." La escena acaba con Juliana gritando a una invitada que se acerca al escondite de Manuel: "¡No entres ahí!". La invitada se asusta igual que nosotros, los espectadores. Estas escenas iniciales nos introducen al ambiente de suspense que dominará una gran parte de la película. Este ambiente se consigue mediante la incorporación de elementos fundamentales de la narrativa de suspense o *thriller*, que se plasman en el ritmo trepidante y el peligro constante al que están expuestos los protagonistas. Todo ello se acompaña de primeros planos, de sonidos impactantes y/o de iluminación tenue que enfatizan el sentimiento de miedo en los personajes que, a su vez, se transfiere a la audiencia. Por ejemplo, cuando la Guardia Civil registra la casa del padre de Manuel donde él está escondido (30:12), cuando la familia se cambia de casa (46:40), cuando planifican su fuga a Suramérica (frustrada más tarde) con la ayuda de un primo bien posicionado en la Falange[3], el único partido permitido en España durante la dictadura franquista (58:40), o cuando se incendia la casa con Manuel dentro (1:10:20). Estas secuencias de suspense se intercalan con otras emotivas y poéticas, de ritmo más lento, como la representación de las largas horas que Manuel pasa en su escondite (57:00), el efecto que tiene sobre Manuel la monotonía del encierro (1:02:00) o la muerte de su primera nieta, hermana mayor de María de la Peña (1:03:00). En contraposición, en estas secuencias emotivas dominan los planos generales y/o la música melodramática, que generan compasión y empatía en la audiencia.

Memorias e "historia"

Las voces en off de Juliana y Manuel, narradas por los actores andaluces Juan Diego y Ana Fernández, hacen hincapié en sus sentimientos, emociones y experiencias personales. Por su carácter testimonial, las voces en off, junto a las viñetas que las representan, simbolizan la memoria individual de los acontecimientos. Como indica Paloma Aguilar, la memoria individual, cuando se comparte en el seno familiar o de un grupo social, se convierte en memoria colectiva. La memoria colectiva de un episodio particular dura el mismo tiempo que la vida de la generación que la experimentó. Cuando ya no quedan supervivientes de un acontecimiento, pasamos a hablar de la memoria institucional o histórica, que Aguilar define como "la memoria de relatos que han llegado al sujeto a través de generaciones de antepasados o testigos de los acontecimientos". Con ella, los sujetos recuerdan una experiencia ajena.

La memoria histórica es normalmente la dominante en el espacio público, y uno de sus objetivos (o efectos), sobre todo en el contexto de la guerra civil española y la posterior dictadura, es "la reparación moral de los represaliados" (29-93). Tanto la memoria individual, como la colectiva y la histórica, por su mera condición de memoria, están condicionadas por su propio antónimo: el olvido. Lo que no se recuerda se olvida. Asimismo, por ser memorias, no son estáticas, sino que se reinterpretan cada vez que se evocan desde el presente. Y todas ellas, por su condición de memoria, se contraponen y a su vez complementan la "historia".

Pierre Nora, en su estudio hoy ya canónico de 1989 titulado *Between Memory and History*, nos indica la interrelación de los términos "memoria" e "historia" cuando afirma que "lo que hoy llamamos memoria no es memoria, sino ya historia. Lo que consideramos destellos de la memoria son, de hecho, su consumo final en las llamas de la historia. La búsqueda de la memoria es la búsqueda de la propia historia" (13).[4] En España, la historia y la memoria (así como la post-memoria que discutiremos más adelante) de la guerra civil española y del franquismo han sido objetos de estudio frecuentes en el campo académico, especialmente desde el comienzo de la exhumación de las fosas comunes en el año 2000 y a raíz de la aprobación de la Ley de Memoria Histórica de 2007. Todos estos estudios teóricos recientes no están sujetos a los procesos de censura y manipulación propios del período franquista. Entre ellos está el texto citado anteriormente de Paloma Aguilar. En él la autora indica, citando a Fraser, que "la historia oral no sustituye a la historiografía tradicional, sino que la complementa y llena sus intersticios" (29-93).

En *30 años*, la "historia" se materializa en las entrevistas con expertos y en las imágenes de archivo. De este modo, en el diálogo entre animación y narración en *off*, por una parte, y entrevistas a expertos e imágenes de archivo por la otra, el documental articula la diferencia entre memoria e historia y reivindica el papel fundamental de los testimonios en la construcción historicista. En palabras de José Colmeiro, autor de la introducción de la edición de 2020 del libro *Los Topos*, la fuerza de los testimonios "reside en el intenso poder evocador de las pequeñas historias frente a la aséptica insipidez de la gran Historia, el imperativo ético que conlleva rehabilitar las memorias de las víctimas, y su importante papel en la transmisión de la memoria histórica" (Leguineche et al., introducción).

Volviendo a la estructura del documental, a pesar de estar formado por partes tan distintas, este logra transmitir una sensación de unidad entre todas ellas, en primer lugar, gracias al uso del color. Las imágenes de archivo son todas en blanco y negro. Los colores de tono sepia son los que predominan en la animación de las escenas de día. Los grises y negros dominan en las escenas de noche. Asimismo, todos los entrevistados están sentados en sillas, quietos y colocados sobre fondos sepia y negro. El predominio en todas las partes del documental de los tonos sepia, blanco y negro, que reproducen los tonos cromáticos propios de las fotografías antiguas y que, según Jennifer Nagtegaal, también nos recuerdan a la estética de una "casa encantada" (89-95) habitada por el fantasma de Manuel Cortés, dan una sensación de continuidad a la película.[5] Otro elemento que refuerza la continuidad son las transiciones entre las distintas partes que, en muchas ocasiones, se logran utilizando elementos animados de la ilustración que invaden el espacio "real" del documental. Por ejemplo, en una ocasión, un tanque ilustrado atraviesa la pantalla de derecha a izquierda, llevándose la ilustración por delante y dando lugar a la imagen de Encarnación Barraquero, una de las entrevistadas (27:00). En otra ocasión, la ilustración de un carro tirado por caballos pasa por encima de Ronald Fraser para dar lugar a una viñeta de Juliana (39:50). Uno de los ejemplos más notables ocurre cuando empieza a caer nieve sobre Jesús Torbado mientras, poco a poco, el entrevistado va desapareciendo y aparece una casa cubierta de nieve (51:37). Estas transiciones dan unidad a las distintas partes del documental, refuerzan de nuevo simbólicamente el objetivo común de la memoria y la historia y muestran su interdependencia.

Una novela gráfica animada documental

La mayoría de los materiales promocionales del largometraje usan el término "novela gráfica animada documental" para describir el género de este largometraje. La novela gráfica, también conocida

como comic o narrativa gráfica, es un género narrativo tradicionalmente asociado al público infantil pero que ha gozado de mucha popularidad en las últimas décadas entre el público adulto, sobre todo en su franja más joven. Por este motivo, la elección de este género tiene la función fundamental de acercar la historia contada a nuevos públicos. La definición del término "novela gráfica" no está exenta de controversia. Según Adam Geczy y Jonathan McBurnie, autores del libro *Litcomix: Literary Theory and the Graphic Novel*, los teóricos y académicos coinciden en que la novela gráfica es un género narrativo dónde la palabra y la imagen tienen una función principal en la historia narrada. Curiosamente, la crítica literaria sobre novela gráfica en papel toma sus orígenes de la teoría literaria cinematográfica. En *30 años*, vemos que la novela gráfica animada posee la característica más comúnmente otorgada al género, pero con algunos matices. La parte animada hace uso tanto de la imagen como de la palabra, pero la palabra, en lugar de estar escrita en el interior de la viñeta como en la novela gráfica en papel (o como lo estaba en los intertítulos del cine mudo), nos llega a través del sonido con la narración en off de los protagonistas. Además, el texto de las novelas gráficas en papel (o de los intertítulos del cine mudo), tiende a ser limitado con el objetivo de adaptarse al espacio de la viñeta o de la pantalla. En contraposición, la única limitación a la duración de la narración en off que acompaña a nuestras viñetas es la preferencia del guionista y el director y las limitaciones temporales de la duración del documental. Al tomar la narración en off parte de la carga de la función explicativa, las ilustraciones pueden centrarse en ejecutar su rol de función expresiva. Geczy y McBurnie también apuntan que el género de la novela gráfica se caracteriza por estar abierto a la experimentación y por saber aprovechar las posibilidades técnicas y de distribución ofrecidas por las nuevas tecnologías digitales. En la producción de la novela gráfica de *30 años de oscuridad* se han aprovechado las posibilidades brindadas por la revolución digital para crear digitalmente la animación de los dibujos.

De todos modos, la animación propiamente dicha usada en *30 años* es muy austera. La mayor parte de los dibujos son estáticos y la cámara se mueve frente a ellos para generar la sensación de movimiento. En la mayoría de las secuencias, solo un elemento de la ilustración está animado: el fuego de una hoguera que arde (15:16), un tren que entra en un túnel (20:12), lluvia (20:40), una cortina que se cierra (49:14). Además del ahorro en la producción que esta estrategia de animación supone, esta técnica tiene también la función simbólica de reproducir la sensación de inmovilidad y quietud a la que está sometido el protagonista, encerrado detrás de una pared, viviendo como un "topo."

La animación ha sido también ampliamente usada en el género documental de la guerra civil española y la dictadura, por ejemplo, en los cortometrajes *Zepo* (César Díaz Meléndez, 2014) y *El olvido* (Xenia Gray y Cristina Vaello, 2018). *30 años de oscuridad* fue el primer largometraje documental de animación sobre esta faceta de la historia española. *Josep* (2020), un documental de Aurel que reconstruye de forma libre el exilio del ilustrador catalán Josep Bartolí, fue el segundo. En este filme, las ilustraciones originales de Bartolí se usaron como punto de partida de la animación del documental, creada por su director, Aurel. Este tratamiento visual genera un interesante diálogo entre el pasado (representado por los dibujos originales de Bartolí) y el presente (que se manifiesta en la animación de Aurel). María Lorenzo Hernández, en su artículo sobre este filme, defiende que la animación "limitada" o "selectiva" de *Josep* "junto con una dirección artística muy austera (…) refuerzan el carácter de *memoria* sobre el de mera reconstrucción historicista, aportando identidad visual al filme y a la vez simplificando el proceso de producción" (135). Si los creadores de *Josep* hubieran usado una ilustración detallada, rica y rigurosa en lugar del estilo "limitado" y "austero" que emplearon basado en los dibujos de Bartolí, el filme se hubiera distanciado de su carácter de memoria y se habría acercado a una narración histórica. Del mismo modo, podemos denominar la animación de *30 años de oscuridad*, como "limitada" y "austera", características que refuerzan también aquí el carácter de memoria de la parte animada del documental. Pero, por otro lado, el carácter realista de las ilustraciones de *30 años* no sólo identifica al espectador con el drama humano del que es testimonio, sino que también lo acercan, simbólicamente, a todas las imágenes, las de archivo y las de los entrevistados. Estas dos estrategias, aparentemente contradictorias, unifican de nuevo memoria e historia en el documental.

A falta de materiales de archivo…

Uno de los usos más extendidos de la animación en los documentales es suplir la falta de materiales de archivo para ilustrar las historias narradas. En el caso de *30 años de oscuridad*, esta es una de las funciones más esenciales de la parte animada, pues no queda casi ningún material de archivo de la historia de Manuel Cortés narrada en pantalla. La voz en off de su esposa Juliana, en el filme, nos cuenta cómo quemó todas las fotografías que tenía de su marido para evitar que sus rasgos fueran recordados por la Guardia Civil y, en última instancia, evitar que Manuel fuera detenido y ejecutado. Esta es también la causa de la falta de fotografías de nuestro protagonista tomadas antes de los hechos acontecidos. A pesar de que Juliana toma estas precauciones, una vecina guarda una fotografía de Manuel, que entrega a las autoridades (23:38).

30 años de oscuridad, además de ser un documental que reproduce la tensión entre la memoria y la historia, se puede clasificar también como una obra de la post-memoria. Mariane Hirsch, quién acuñó el término en 1992, define la post-memoria como una "estructura de transmisión inter- y trans-generacional de experiencias y conocimiento traumático" (106).[6] Laia Quílez en su artículo *Memorias Protésicas* define la post-memoria como un testimonio histórico aportado ya no por quién vivió una historia traumática, sino por quienes heredan el relato. Hirsch añade que la post-memoria se puede aplicar a "experiencias que (…) no hayamos tenido nosotros mismos pero que nos moldean e influyen en quiénes somos" (Mémoires en jeu, 4:00).[7] En este sentido, la académica de origen judío distingue entre la post-memoria familiar (cuando concierne a experiencias de antepasados directos) y la post-memoria afiliativa (cuando nos afiliamos con memorias pasadas sin haberlas recibido por herencia.)

Como indica Paloma Aguilar, en España la transición fue dominada políticamente por una generación que no había luchado en la Guerra Civil, guiada por la idea de evitar la repetición del conflicto. Esto llevó al olvido y a la negación de la memoria bajo el auspicio del denominado "Pacto del Olvido". Paradójicamente, este período fue seguido por el "culto a la memoria" que caracteriza hoy en día a las sociedades occidentales. En España, tras la promulgación de la Ley de la Memoria Histórica en 2007, el culto a la memoria se tradujo en una necesidad cultural de volver a explorar la historia de los vencidos de la guerra civil española. Esta necesidad surgió de una nueva generación que no había vivido el trauma de la Guerra Civil ni el de la dictadura en primera persona. Citando a Karl Manheim, Aguilar añade que esta generación y, en general, todas las generaciones, compartían y comparten un tiempo y un espacio histórico comunes que las predispone a tener "una forma propia de pensamiento y experiencia y un tipo específico de acción históricamente relevante" (32). Por su parte, Laia Quílez apunta también como una de las causas de este auge "la paulatina e inevitable desaparición de los supervivientes directos del horror" (389). Volviendo a *30 años de oscuridad*, podemos afirmar que el documental se enmarca en el movimiento cultural de la post-memoria, ya que son las nuevas generaciones las que cuentan una memoria que no han vivido en primera persona. Por un lado, vemos elementos de post-memoria afiliativa: Manuel H. Martín, el director del documental, nació cinco años después de finalizar la dictadura franquista y estrenó el documental en 2011, veinte años después del fallecimiento de Manuel Cortés. Por otro lado, encontramos elementos propios de la post-memoria familiar: la inclusión de la entrevista a María de la Peña, nieta de Manuel, que nació cuando su abuelo llevaba más de veinte años de confinamiento.

Como hemos visto, varios documentales españoles exploran los acontecimientos de la Guerra Civil y de la dictadura desde la post-memoria. Según Quílez, la distancia ofrecida por la post-memoria les permite a las obras artísticas ofrecer una mirada políticamente más crítica que la de los propios supervivientes de los eventos contados (388). Marian Hirsch nos explica que "la conexión de la post-memoria con el pasado no está mediada por el recuerdo de los hechos, sino por inversión imaginativa, proyección y creación" (107).[8] Paralelamente, volviendo a la animación del documental, el dibujo es,

como indica Hernández citando a Emilio Martí, una herramienta interpretativa por definición, en la que es imprescindible usar la imaginación para recrear la realidad.

En el género del documental de animación, el dibujo toma la realidad como materia prima y la transforma con la inversión imaginativa, proyección y creación propias de la post-memoria. El resultado, continuando con el paralelismo con la post-memoria, no es una copia idéntica de la realidad ni del acontecimiento ocurrido, pero se aproxima a ella por su "fuerza afectiva" (Hirsch, 109).[9] De este modo, la animación de la película se inscribe también en el diálogo de la post-memoria.

Anabelle Honess Roe categoriza la animación de los documentales según la función que esta cumpla en el conjunto de la obra. Coincido con Jennifer Nagtegaal que, en *30 años*, la animación ejerce una función doble según la terminología de Roe. Por un lado, cumple una función "mimética", en la que "la animación ilustra algo que sería muy difícil, o imposible, de mostrar con la alternativa convencional de acción en vivo[10]". Al mismo tiempo, la animación en *30 años* desarrolla una función evocativa, el objetivo de la cual es:

> evocar lo experiencial en forma de ideas, sentimientos y sensibilidades. Al visualizar estos aspectos invisibles de la vida, a menudo en un estilo abstracto o simbólico, la animación (…) nos permite imaginar el mundo desde la perspectiva de otra persona. (…) Este tipo de animación puede facilitar la conciencia, la comprensión y la compasión de la audiencia por los protagonistas, que pueden vivir una realidad muy distinta de la suya (25).[11]

La fuerza afectiva

Son varios los elementos performativos y aspectos de la película que desencadenan los momentos de intensidad afectiva. Como he expuesto más arriba, las ilustraciones del documental son uno de ellos. Se trata de ilustraciones, por una parte, de carácter realista y, por otra, de carácter muy expresivo: nos transmiten los sentimientos que están experimentando los protagonistas. Paralelamente, con el uso frecuente de primeros planos podemos ver, de muy cerca, sus expresiones faciales. Estas características nos invitan a ponernos en su piel, a sentir con ellos sus emociones. Por ejemplo, sentimos el miedo constante de Manuel y Juliana a ser descubiertos por la Guardia Civil, la felicidad de Manuel al poder jugar con su hija después de estar más de un año encerrado (36:01) y su pena cuando su primera nieta muere de leucemia (1:03:38). Los creadores de *30 años* han explicado en las redes sociales su intención de acercarse a la trama con una técnica de animación no convencional que les permitiese la navegación por las viñetas, para dar la sensación al espectador de encontrarse dentro de ellas y, lo más importante, dentro de la historia. Asimismo, las voces en *off*, al acompañar la animación, son también parte importante de la fuerza afectiva del documental. Gracias a ellas sabemos no sólo qué les pasa a nuestros protagonistas (vehículo narrativo), sino cómo se sienten (vehículo dramático). Por otra parte, las ilustraciones también crean una atmósfera de relajación y distensión, que facilitan la emoción del espectador y hacen una historia triste y dura más digerible y accesible a todos los públicos. Si hubiéramos conocido la historia de Manuel en un telediario o en un periódico online, es probable que el afecto que hubiéramos sentido fuera menor. Sentir que estamos dentro de la historia, poder reflejarnos e identificarnos con los protagonistas y hacerlo en una atmósfera adecuada son estrategias que potencian el afecto.

Los dibujos de Manuel y Juliana están parcialmente inspirados en los actores que dan la voz en *off* a los personajes, Ana Fernández y Juan Diego. Ambos se sometieron a varias sesiones fotográficas, el resultado de las cuales fue usado como inspiración principal para realizar la representación ilustrada de Manuel y Juliana. Esta inspiración en actores vivos para recrear personajes históricos, junto al uso de sus voces en *off*, anclan el documental al tiempo presente. Esto refuerza en los espectadores la idea de que la historia que están viendo tiene relevancia también en el momento en que se visualiza el documental.

Otro elemento fundamental que fomenta el afecto en la película es el sonido de la parte animada. Más allá de la narración en *off*, el documental usa efectos de sonido realistas que acompañan las imágenes: truenos y lluvia, la radio, coches al pasar y un largo etcétera. En algunas ocasiones, el sonido se usa para dar, metafóricamente, movilidad a las imágenes. Por ejemplo, durante el reencuentro de Manuel y su hija mencionado más arriba, en pantalla vemos una ilustración estática de los dos protagonistas, sentados en el suelo y jugando. Pero el sonido que nos llega es el de una niña riendo, conectándonos aún más con la ilustración y mandándonos el mensaje de que Manuel y su hija pasaron juntos, jugando y riendo, un largo tiempo.

El uso de la música, toda ella extradiegética, es también clave en el documental, ya que acompaña e intensifica constantemente la trama y las emociones de los protagonistas. Tal y como nos indican los creadores del documental, el uso de la animación les dio la opción de tener una música más cercana a la ficción, en la que se pudieron añadir elementos de misterio, drama y emoción que fomentan la sensación del espectador de no saber qué va a pasar con los personajes, o cómo va a acabar la historia. Esta música, creada *ad hoc* para el documental por Pablo Cervantes, se intercala con tres canciones de época de Angelillo, conocido cantante de coplas y flamenco que simpatizó con la causa republicana y que se exilió a Argentina al finalizar la Guerra Civil. La primera que aparece, sobre los títulos de apertura de la película, es *Soy un pobre presidiario* (1935). Esta canción expresa las frustraciones y anhelos de una persona en prisión. La letra dice:

> Soy un pobre preso que perdió la ilusión.
> No me digas cosas por favor.
> Soy un pajarillo que nació para cantar
> y por eso quiero la libertad.

Con el uso de esta canción, no sólo nos ambientamos en la época en la que se sitúa la acción, sino que, de forma subliminal, se nos anuncia que Manuel es también un preso que quiere la libertad, a pesar de ser un preso en su propia casa. Al acabar la película, escuchamos la canción *La hija de Juan Simón* (1927) también de Angelillo, que relata la historia de la salida de prisión de Juan Simón y el sufrimiento por la muerte de su hija. La canción empieza así: "Cuando acabé mi condena me vi muy solo y perdido", e invita a un claro paralelismo con la salida de "prisión" (su casa) de nuestro protagonista.

Todas estas estrategias afectivas vehiculadas a través de las ilustraciones, el sonido y la música potencian que el espectador se identifique con la historia triste e injusta que se cometió en el pasado y que se está cometiendo en pantalla. En palabras de Mieke Bal, "el afecto activa a los espectadores." (181). A pesar de que la historia tuvo lugar en el pasado, Mieke Bal expone que el afecto ocurre en el tiempo presente y es en el presente que la fuerza afectiva del arte activa a los espectadores (185). En *30 años de oscuridad*, la activación de nuestro afecto nos llena de compasión por Manuel Cortés y su familia, nos produce indignación y nos genera compromiso. Desde un ángulo más amplo, el documental nos invita a reflexionar sobre la represión que ejerció la dictadura sobre la ciudadanía, nos hace querer cambiar las cosas y nos invita a la memorialización histórica de los hechos. La reivindicación de la memoria es, para muchos, una forma de hacer justicia.

Activismo en la producción y la exhibición

Como hemos visto, *30 años de oscuridad* es un documental activista que fomenta el cambio cultural y social. La naturaleza afectiva del documental conecta con su carácter activista en la etapa de la producción. Pero el director y los productores utilizaron otras estrategias en las fases de distribución y exhibición con el mismo objetivo: el de contribuir a generar impacto y motivar a la audiencia al compromiso y a la acción cívica. En primer lugar, se creó una página web (hoy ya no operativa) para promocionar la película y se dio presencia al documental en las redes sociales de Facebook, Twitter y Youtube. En segundo lugar, se elaboraron al menos dos guías didácticas para estudiantes disponibles

online gratuitamente. Estas promueven la reflexión sobre las situaciones enormemente injustas vividas por los "topos" y su rol de víctimas durante la dictadura. Se ha introducido también el estudio del documental y de su temática en los currículos de varios institutos de secundaria españoles. En el terreno de la distribución, *30 años de oscuridad* se estrenó en varias salas de cine y fue nominado al Goya al mejor documental en el año 2012. Hoy en día, es accesible a través de Filmin, una de las plataformas de suscripción de películas más populares en España. Gracias a esto, el contenido puede llegar a millares de personas en *streaming*. El impacto del documental culminó con la inspiración de la película *La trinchera infinita* (2019), tal como hemos explicado anteriormente.

La vivencia de Manuel Cortés durante la Guerra Civil y la dictadura franquista inspiró su testimonio y encontró un primer público en el libro *In Hiding* de Fraser, que fijó en un medio escrito la memoria oral de Manuel y su familia. Este, junto a otros documentos, muchos años más tarde inspiró el documental *30 años de oscuridad*, y el documental inspiró la película *La trinchera infinita*. Como indica Fina Birulés, cada vez que se transmite una memoria, alguien la deja y alguien la recibe. Se trata de una relación bilateral que implica a ambas partes. "Lo que haga con la memoria quién la recibe es imprevisible" (39:00). En esta cadena de creación, la historia de Manuel ha pasado de la memoria individual a la memoria histórica. Con el proceso de memorialización histórica se han creado documentos que contribuyen a la construcción historicista de nuestro pasado. También ha quedado asegurado que las vidas de estos protagonistas, sus testimonios, "no sean ignoradas y que se restablezca la dignidad de su memoria" (Leguineche et al., introducción). Las inscribimos así en la "historia."

A un nivel más simbólico, tanto el documental *30 años de oscuridad* como la película *La trinchera infinita* "desentierran" a los "topos" del olvido y se solidarizan con las exhumaciones de cadáveres en España empezadas el año 2000. El día de la primera salida de Manuel a la calle, al final de la película, el día que deja de ser un "topo", es probablemente uno de los momentos más emotivos del documental. Han pasado treinta años y las ilustraciones de Manuel y Juliana muestran ahora los signos de la edad: sus caras tienen arrugas y sus cuerpos dejan ver una pequeña joroba. Después de ofrecernos un plano medio de Juliana, la cámara se mueve y nos damos cuenta de que estamos viendo con los ojos de Manuel (1:21:12). Manuel baja poco a poco las escaleras hacia el piso inferior de la casa, atraviesa la cocina y se dirige a la entrada por el pasillo. Antes de salir, mira las fotografías de familia colgadas en la pared a su izquierda y ve su propio reflejo en el cristal que enmarca una fotografía de su padre junto a la hija de Manuel, tomada casi 30 años atrás. Su voz en off, justo en ese momento, dice "estaba muerto de miedo". Este pequeño detalle nos recuerda que han pasado treinta años, todos ellos dominados por el miedo. Los ojos de Manuel se dirigen hacia la puerta de la casa y, acto seguido, vemos su mano en el pomo, abriendo la puerta. Una fuerte luz blanca lo ciega tanto a él como al espectador. La luz simboliza el fin de la oscuridad. Después, la supuesta cámara da un paso atrás y vemos la silueta de Manuel, de espaldas delante de la puerta, a contraluz. La música melodramática intensifica aún más la emoción de la toma. En el siguiente plano, después de un intertítulo que nos anuncia la fecha en que las autoridades de Málaga comunicaron a Manuel que ya era un ciudadano libre (12 de abril de 1969), empieza la canción de Angelillo mencionada más arriba. Acto seguido vemos la ilustración estática de Manuel y Juliana caminando por la calle de Mijas cogidos del brazo. La ilustración se difumina y se convierte, poco a poco, en un video de archivo de la pareja, paseando juntos por la calle, en la misma posición. Este detalle funde de nuevo la parte ilustrada de nuestro documental con el material de archivo. Esta unión final no solo recuerda a los espectadores que la historia que acaban de ver es real, sino que nos reitera simbólicamente, una vez más, que los testimonios de Manuel y Juliana, representados por la animación y sus narraciones en off, son ahora material de archivo y han pasado así, a través de este documental, a formar parte de la "historia."

Conclusión

Como hemos visto, el uso de la parte animada en el documental *30 años de oscuridad* vehicula objetivos múltiples. Esta reproduce la sensación de inmovilidad y quietud a la que está sometido el

protagonista, unifica el documental con el resto de las partes que lo conforman, suple la falta de materiales de archivo, refuerza el carácter de memoria y de post-memoria del filme, vehicula su fuerza afectiva y acerca los acontecimientos históricos a nuevos públicos. Asimismo, la parte animada refuerza el objetivo activista del documental, generando compromiso en la audiencia. Este compromiso es patente tanto en la producción de la obra, como en la distribución y la exhibición. *30 años* es también un filme que ha tenido un papel clave para dar a conocer la memoria de Manuel Cortés y su familia, una memoria que refleja la de todos los otros "topos", tanto aquellos cuyas memorias han llegado hasta nuestros días, como también aquellos "topos" desconocidos cuyas memorias se perdieron con sus vidas. Este documental, al desenterrar voces acalladas hasta ahora de la Guerra Civil y del franquismo, se integra en el movimiento del cine de la memoria histórica española y cumple su objetivo triple: verdad histórica, reparación y justicia para las víctimas. Se fomenta así el cambio cultural y social.

Las heridas de la guerra civil española no están cerradas y la memoria de los vencidos de la guerra es un tema que aún necesita reflexión y estudio. Prueba de ello son tanto la continua emergencia de narrativas del trauma en el cine y en otros medios culturales españoles, como la politización de la memoria. Esta se evidencia con la reciente promulgación de otra ley de memoria histórica, la Ley de Memoria Democrática (2022), por parte del gobierno del socialista Pedro Sánchez, y con las amenazas de los partidos de la derecha española (PP y Vox) de revocarla si llegan al poder.

Más allá de las circunstancias específicas de la guerra civil española, *30 años de oscuridad* es también una historia universal sobre el miedo y la supervivencia humana durante una guerra, un tema que desafortunadamente está a la orden del día. Su mensaje puede ser tomado también como una advertencia a los sufrimientos y a las injusticias que conlleva una guerra y un llamamiento a que, esta memoria y esta historia, no se vuelvan a repetir nunca.

NOTAS

[1]Agradezco a Isolina Ballesteros, profesora del departamento de Latin American, Iberian, and Latino Cultures de CUNY, sus comentarios y la atenta lectura del ensayo.
[2] Dado que el título del documental *30 años de oscuridad* es largo, la autora ha optado por simplificarlo en algunas ocasiones para conservar la agilidad del texto.
[3] El nombre oficial de "La Falange" es "Falange Española Tradicionalista y de las Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista", partido en el que Franco unificó todas las fuerzas políticas que colaboraron a que ganara la guerra.
[4] Del original: "What we call memory today is therefore not memory but already history. What we take to be flare-ups of memory are in fact its final consumption in the flames of history. The quest for memory is the search for one's history."
[5] "Casa encantada" del original, "haunted house"
[6] Del original: "structure of inter- and trans-generational transmission of traumatic knowledge and experience."
[7] Del original: "experiences that we might not ourselves have had but that shape us and inflect who we are."
[8] Del original: "Postmemory's connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation."
[9] Del original: "affective force"
[10] Del original: "the animation illustrates something that would be very hard, or impossible, to show with the conventional live-action alternative."
[11] Del original: "evoke the experiential in the form of ideas, feelings and sensibilities. By visualizing these invisible aspects of life, often in an abstract or symbolic style, animation that functions in this evocative way allows us to imagine the world from someone else's perspective. (…) In these instances, animation is used as an aide imagination that can facilitate awareness, understanding and compassion from the audience for a subject position potentially far removed from its own."

OBRAS CITADAS

Aguilar, Paloma. *Políticas de la memoria y memorias de la política.* Alianza Editorial, 2008.

Bal, Mieke. "Affectively Effective: Affect as an Artistic-Political Strategy." *How to Do Things with Affects*, 34. Brill, 2008 Disponible en: https://doi.org/10.1163/9789004397712_011. Consultado el 1 de septiembre de 2023.

Birulés, Fina. *Memòria, responsabilitat i transmissió*. "Subjectivitat, culpa i responsabilitat" [Audio]. Institut d'Humanitats de Barcelona, 2017. Disponible en: https://www.instituthumanitats.org/ca/cursos/memoria-responsabilitat-i-transmissio. Consultado el 1 de septiembre de 2023.

Canalsur. "Una del cine... | Tertulia sobre 30 años de oscuridad." [Video]. YouTube, 2018. 40:04. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=VGxnjyH5deM Consultado el 19 de noviembre de 2023.

Casanova, Julián. "*Así se recuerda lo que sucedió*: La historia oral de Ronald Fraser." *Ayer*, no. 90, 2013, p219–29, 2013 Disponible en: https://www.jstor.org/stable/23530063. Consultado el 1 de septiembre de 2023.

Fraser, Ronald. *Escondido. El calvario de Manuel Cortés*. Crítica, 2006. (Primera edición: 1972)

Geczy, Adam., & McBurnie, Jonathan. *Litcomix: Literary Theory and the Graphic Novel*. Rutgers University Press, 2023. Disponible en: https://doi.org/10.36019/9781978828681. Consultado el 1 de septiembre de 2023.

Hernández, María Lorenzo. "Josep, de Aurel. La animación del exilio republicano español." Toma Uno. Núm. 9, 2022. Disponible en: https://doi.org/10.55442/tomauno.n9.2021.35783. Consultado el 1 de septiembre de 2023.

Hirsch, Marianne. "The Generation of Postmemory." *On Writing with Photography*, edited by Karen Beckman et altri, University of Minnesota Press, 2013, pp. 202–30. Disponible en: http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctt2jcd13.13. Consultado el 20 de noviembre de 2023.

Leguineche, Manuel, Torbado, Jesús. *Los topos*. [Ebook]. Capitán Swing Libros, 2020. (Primera edición: 1977)

Mémoires en jeu / Memories at stake. "Hirsch Marianne POSTMEMORY definition". [Video]. YouTube, 2015. 14:02. Disponible en:https://www.youtube.com/watch?v=e0XdO1EEGdk. Consultado el 19 de noviembre de 2023.

Nagtegaal, Jennifer. "(Re)Animating History: Animated Documentaries in Contemporary Hispanic Cinema." T. University of British Columbia, 2016. Electronic Theses and Dissertations (ETDs) 2008+. Disponible en:

https://open.library.ubc.ca/collections/ubctheses/24/items/1.0340535. Consultado el 15 de noviembre de 2023.

Nora, Pierre. "Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire." *Representations*, no. 26, 1989, pp. 7–24. Disponible en: https://doi.org/10.2307/2928520 Consultado el 10 de noviembre de 2023.

Quílez Esteve, Laia. "Memorias protésicas: Posmemoria y cine documental en la España contemporánea." *Historia y Comunicación Social*, 18. 2014. Disponible en: https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.43974. Consultado el 1 de septiembre de 2023.

Roe, Annabelle Honess. *Animated documentary*. Palgrave Macmillan, 2013.

Sentido común. "Entrevista a Manuel H. Martín." [Video]. YouTube, 2013. 12:31. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=K0AHk8XubEE. Consultado el 1 de septiembre de 2023.

FILMOGRAFÍA PRINCIPAL

Arregi, A. et al. (Directores). *La trinchera infinita* [Película]. Irusoin Moriarti Productions, 2019.
Aurel. (Director). *Josep* [Película]. Les Films d'Ici Méditerranée, 2020.
Martín, M. (Director). *30 años de oscuridad* [Película]. La Claqueta, 2011.

Received September 5th, 2023.
Accepted November 11th, 2023.

UNA ALFOMBRA ROJA PARA ÁFRICA. ETNICIDAD Y ESPECTÁCULO EN UN FESTIVAL DE CINE DE EVA DE ANDRÉS CASTRO.

MADRID: CONSEJO SUPERIOR DE INVESTIGACIONES CIENTÍFICAS, 2022,
139 pp.,
ISBN: 978-84-00-11014-7

Isolina Ballesteros
Baruch College y Centro Graduado, CUNY

La tendencia a considerar la producción cinematográfica de diferentes países africanos bajo la categoría general de "cine africano" tiene una larga trayectoria, tanto en el continente africano como en Europa y Estados Unidos. Los primeros festivales de cine africano que tuvieron lugar en África— FESPACO (Festival Panafricano de Cine y Televisión de Uagadugú), establecido en el año 1969, y las Jornadas Cinematográficas de Cartago, Túnez, en 1966— se crearon con el objetivo de dar a conocer la producción cinematográfica hecha en el continente en consonancia con la ideología panafricana que sustentó las independencias de los países colonizados y los proyectos de identidad nacional. Estos festivales han continuado su andadura a lo largo del siglo XX y principios del XXI y junto a ellos han surgido otros, tanto en África como en el mundo occidental, que reúnen anual o bianualmente el cine hecho en África y por africanos. Entre los más establecidos se encuentran el Festival de Cine Africano de Colonia, Alemania, desde 1992; Festival de Cine Africano de Nueva York, desde 1993; Afrika Filmfestival, Lovaina, Bélgica, desde 1995; Africa in Motion, Edinburgo, desde 2005; Film Africa London, bienal desde el 2011; Festival de Cine Africano de Luxor, desde 2012; AFSC: L'Afrique Fait son cinema, Paris, desde 2018. Dentro del panorama de festivales de cine africano en el contexto europeo y occidental, el Festival de Cine de Tarifa (FCAT), que se inició en el 2004, se considera, según la afirmación reiterada de sus organizadores, "el referente español de la imagen sobre África". El libro de Eva de Andrés Castro, *Una alfombra roja para África. Etnicidad y espectáculo en un festival de cine*, parte de esa aseveración y plantea y cuestiona los aspectos más relevantes relativos a los "procesos de legitimación de la construcción identitaria presentados por el Festival", entre los cuales se cuentan, "ser un puente de diálogo con África" y "romper los estereotipos sobre el continente que ofrecen los medios de comunicación".

El libro, de gran formato y numerosas ilustraciones de gran calidad, consta de introducción, cinco capítulos y un epílogo. Los anexos proveen un listado muy útil de las películas incluidas y premiadas en todos los festivales hasta el 2020. Se trata de un estudio ameno y exhaustivo que incluye análisis rigurosos del elemento performativo, la puesta en escena, la cartelería y la página web del festival, y considera las voces de todos los implicados: organizadores, expertos y consumidores.

En el primer capítulo, "La festivalización de la cultura", De Andrés hace un repaso de los primeros festivales de cine africano, dentro y fuera de África, y de su propósito en la formación y representación de identidad, y provee una detallada descripción de la trayectoria del Festival de Tarifa, las políticas de apoyo institucional y las ciudades donde se ha celebrado.

En el segundo capítulo De Andrés se/nos pregunta ¿De qué hablamos cuando hablamos de África? La pregunta es relevante y el FCAT asegura tener la respuesta. De Andrés nos recuerda que la imagen de África, aún hoy en día, sigue siendo estereotipada, infantilizada y asociada por los medios de comunicación con el hambre, la pobreza, las luchas tribales, el integrismo religioso, la corrupción de sus gobernantes y la migración. El FCAT declara su voluntad de alejarse del estereotipo y el paternalismo y de usar la plataforma del festival para educar y sensibilizar a la

sociedad española. A este respecto, De Andrés establece la clara distinción entre lo que la gran mayoría del público asocia con el África "auténtica" e "identificable" y la intención de los organizadores del festival de mostrar el África real, contemporánea, urbana e inmersa en constante cambio. Por medio del análisis de los criterios de selección, promoción y cartelería a lo largo de su historia, De Andrés muestra que el festival "no siempre ha conseguido sustraerse a los estereotipos más comunes sobre el continente" y que frecuentemente la selección temática se ubica dentro del discurso de la solidaridad, que sigue fomentando el estereotipo de un África necesitada de amparo y del que FCAT se quiere demarcar. Un apartado particularmente interesante en este capítulo es el análisis visual de la cartelería a lo largo de la historia del festival y la forma en que la imagen gráfica ha buscado encontrar el término medio entre las tradiciones autóctonas y el exotismo orientalista y se ha desmarcado de los estereotipos coloristas, ofreciendo, a cambio, imágenes pertenecientes al mundo del cine o de entornos urbanos sin referentes culturales o geográficos, y representaciones abstractas y personales de lo africano.

El tercer capítulo presenta un análisis geopolítico de la posición de Tarifa en el espacio de la Frontera Sur, la cual fue una de las razones para que fuera seleccionada como sede del festival. De Andrés señala la contradicción aparente (usando el término de Foucault, heterotopía) en la doble posición de Tarifa: bastión de la Europa fortaleza, por un lado, y espacio que alberga la cultura africana que la frontera quiere dejar fuera, por otro. Aunque el festival quiere atraer a un público sensible a otras realidades culturales, el hecho es que en general no consigue interesar a los tarifeños quienes a menudo consideran que se hace de espaldas a lo local. Esta "heterotopía" se expande en el cuarto capítulo donde De Andrés hace referencia a los debates sobre la función del festival, que alternan entre aquellos que lo critican por ser un "círculo cerrado", endogámico y minoritario, un espacio de otredad "irreal" o "de película" que no se acomoda a la imagen que las ONG y "los conocedores" tienen de África, o, los que, por el contrario, aclaman su voluntad de proporcionar un lugar de conocimiento y promoción de la cultura africana.

El contenido del quinto capítulo, "¿Existe el cine africano?", cuestiona la categorización del cine africano siempre por referencia al cine occidental, la cual presupone una unidad que ignora la diversidad de países que constituyen el continente y las diferencias entre los cineastas, más allá de su nacionalidad. De Andrés propone otras posibles definiciones que evaden la autoría asociada exclusivamente al territorio nacional, ya que muchos de los directores africanos residen fuera de África y sus películas son coproducciones con países europeos y americanos. Para establecer las diferencias, De Andrés dedica un apartado al cine de Nollywood, la industria cinematográfica nigeriana, una de las industrias cinematográficas más grandes del mundo junto a Hollywood y Bollywood, que produce alrededor de 2.500 títulos al año. A pesar de su elevada producción y su tremenda popularidad en el continente africano y de contar con un establecido *star system*, el cine de Nollywood suele quedar fuera del circuito de festivales por ser considerado rudimentario y de baja calidad. La autora apunta la paradoja inherente al hecho de que el cine más consumido dentro de África resulta "demasiado africano" e "intraducible" en los países occidentales que albergan los festivales de cine africano. Lo que se muestra en estos festivales es el "África cognoscible" que a menudo excluye las representaciones compartidas y consumidas por los africanos en África.

En el Epílogo, De Andrés resume sucintamente los debates en torno a la existencia y definición de los festivales de cine africano, en general, y del FCAT, en particular, y los resultados de su análisis riguroso (y crítico) sobre la historia y desarrollo del FCAT.

El excelente estudio de De Andrés no solo es relevante para dar a conocer la trayectoria del FCAT y su lugar en el universo de festivales de cine africano y en el panorama español, sino también acertado en su planteamiento de aspectos inherentes a la categorización y

homogeneización de una amplia variedad de productos cinematográficos que pertenecen a todo un continente. Raramente encontraremos festivales internacionales establecidos bajo la etiqueta de "cine europeo" o "cine asiático". ¿A quién se le ocurriría meter en el mismo criterio de selección películas francesas e italianas, o japonesas y coreanas? Otro ejemplo de homogeneización de la diversidad cinematográfica que viene a la mente es el cine latinoamericano, que en muchas circunstancias sufre de la misma indistinción asociada a su herencia colonial y a algunos de los mismos estereotipos que afectan al cine africano: pobreza, corrupción, migración. El estudio de De Andrés aporta un análisis riguroso y crítico del FCAT y sus procesos de alterización de la compleja realidad africana y de homogeneización de la diversidad del cine producido en el continente; cuestiona sus criterios de selección de películas, a menudo arbitrarios, y expone en detalle la complicada relación entre la organización del festival— y su misión de sensibilizar al público español— y las instituciones y audiencias locales.