

Precariedad en el cómic español

Análisis de la situación actual
de las autoras y autores en la industria (2024)

ARGH!
ASOCIACIÓN PROFESIONAL
DE GUIONISTAS DE CÓMIC

© 2024

Índice

[Prólogo, por Fernando Llor](#)

[La falta de oportunidades](#)

[La cuestión económica en cifras](#)

[La salud mental agravada](#)

[El embudo, la falta de talento y la inseguridad jurídica](#)

[Las propuestas de mejora](#)

[Entrevistas:](#)

[Marika Vila](#)

[Pepe Gálvez](#)

[Hernán Migoya](#)

[Román Lopez Cabrera](#)

[Rosa Codina](#)

[Epílogo: La siempre oculta realidad, por Álvaro Pons](#)

Participaron en la elaboración: Fernando Llor, Javier Mora, Manu Gutiérrez.

Maquetación: Salva Rubio

Prólogo

Por Fernando Llor

Enero de 2020. Paseo por las calles de Angoulême. Al igual que cada año, se celebra el festival de cómic más importante de Europa. Pero este año es distinto. En una de las plazas más célebres de la villa hay una manifestación.

La pancarta reza «Arte en huelga» y el símbolo que la acompaña es el del simpático gatico, mascota del evento, vapuleado y con el rostro manchado de sangre.

Es una denuncia de los autores y autoras que trabajan en aquel mercado. Aquí, al sur de los Pirineos, trasciende que reclaman que les paguen por las sesiones de firmas. Es una simplificación, una más entre tantas otras. Lo que lanzan es un grito de rabia acompañado de datos impactantes: más de la mitad de la gente que trabaja haciendo cómics en Francia está por debajo del salario mínimo. Dentro de esa gente, hasta un treinta y seis por ciento están bajo el umbral de la pobreza y en riesgo de exclusión social. Pero aquí se pone énfasis e incluso se lanza algún artículo hablando de que piden unas condiciones mínimas por acudir a festivales.

Surgen, como siempre, los lugares comunes: «ya nos gustaría a nosotros estar como en Francia», «ya no es como hace unos años, pero siguen a años luz de nosotros». La realidad demuestra otra cosa. Apenas unos meses antes del festival suenan voces amargas: «Hablar de cómics hablando de autores de éxito es como hablar de los franceses a los que les ha tocado la lotería para hablar de los franceses» declara Denis Bajram a [Libération](#) en un artículo sobre la airada reacción de editoriales importantes ante la petición de remuneración por las firmas.

Cuando termina la manifestación sigo dando un paseo por el pueblo. Me encuentro con el puesto de una de las asociaciones convocantes de los diferentes paros y del resto de acciones reivindicativas. Hago un esfuerzo por tratar de mantener una conversación. Quiero enterarme bien de todo lo que está ocurriendo. Saco en claro una idea nuclear sobre la que gira todo lo demás: están metidos en una burbuja de sobreproducción.

¿Qué es eso de la burbuja de sobreproducción?

Octubre de 2015. Recibo la respuesta de una editora de Le Lombard. Me dice que le gusta mucho el proyecto que le envío y me agradece haberlo hecho. Una línea más abajo me dice que no lo pueden publicar porque están metidos en una burbuja de sobreproducción en todo el mercado francés y necesitan bajar el ritmo de publicaciones antes de que todo salte por los aires.

No entiendo nada. En mi cabeza solo comprendo que no me van a publicar a pesar de que me dicen que les encanta mi trabajo. No hago mucho caso y sigo probando en otras editoriales. Nadie más menciona la burbuja. La palabra se queda dando vueltas en mi cabeza unos días y decido preguntar a la misma editora. Recibo respuesta a finales de febrero de 2016. Me dice que la industria editorial está metida en un círculo vicioso. Cada semana se inundan las librerías con novedades. A la semana siguiente muchas de esas novedades se devuelven. Algunas ni siquiera han salido de las cajas.

La lógica es sacar gran cantidad de títulos buscando un unicornio, tratando de mantener costes. Eso solo se puede hacer reduciendo gastos, imprimiendo menos ejemplares. Si las tiradas son más cortas, los adelantos que perciben los autores son más pequeños. Si las tiradas son más cortas, hay menor exposición de la obra en los puntos de venta. Con menor exposición es más difícil vender, más bien al contrario, se vende menos y eso reduce la posibilidad de que se cubran los adelantos. Las autoras no reciben ingresos por las liquidaciones porque son negativas.

Las librerías se saturan, el incremento de títulos anual es exponencial. No tienen espacio para asumir el aluvión. La circulación de obras es continua, reciben cajas cada día y tienen que retirar lo que ya lleva un tiempo. Ese tiempo cada vez es más corto. La librería, si quiere hacer su trabajo, debe conocer las obras para aconsejar a sus lectores, pero es imposible.

La situación es insostenible, y además genera una huella ecológica considerable. Cualquiera podría pensar que la solución pasa por bajar el ritmo, pero ¿quién lo baja primero? Las editoriales pequeñas tratan de hacerse hueco con un puñado de publicaciones cada año. Intentan cuidar sus títulos, mimarlos, darles algo más de exposición, pero la lógica les pasa por encima y, cuando no hay sitio en el punto de venta, las buenas intenciones acaban saltando por la ventana.

Las medianas señalan a los grandes grupos. Los grandes grupos se señalan unos a otros o directamente niegan que exista problema alguno.

De momento la realidad manda: producir mucho más para seguir manteniendo unos ingresos similares. Por el camino se empobrece a las librerías y se mete en la miseria a las autoras.

El empobrecimiento de la clase autoral se extiende por toda Europa

Abril de 2019. El ministro de cultura Francés, Franck Riester, encarga a Bruno Racine un informe que analice la situación de los creadores y creadoras en las últimas tres décadas. Han recibido gran multitud de peticiones de ayuda y quieren analizar la situación, conocer de primera mano la gravedad de un sector que está enfermo.

El informe [«El autor y el acto de creación»](#) presentado en enero de 2020 es claro y directo: la situación de autores y autoras nunca ha sido especialmente buena, pero en la última década ha empeorado sobremanera y deja perfectamente claras dos premisas: a pesar de que las empresas presentan cada vez mejores resultados, la parte creadora de las obras es cada vez más pobre; y las reformas que se requieren son integrales, no basta con ajustar aquí y allá, el propio mercado cultural necesita una remodelación de arriba abajo que dignifique a toda una parte que ya hace tiempo que no llega a fin de mes.

Las reacciones al conocido desde entonces como el informe Racine no se hacen esperar. Buena parte de los colectivos de creadores y creadoras hacen suyas las 23 recomendaciones que sugiere y se ponen en marcha para hacerlas realidad: se pide un estatuto del artista, una remuneración justa, la incorporación de autores y autoras en todas las instituciones en las que se vaya a hablar sobre su trabajo de alguna forma, mayor protección social o incidir en la negociación colectiva para garantizar siempre unas condiciones mínimas de trabajo.

Mientras tanto aquí se estimula el «sueño francés»

Febrero de 2017. Recibo el correo electrónico de la editorial que publicó mi primer título traducido para el mercado francés. Me dice que ha visitado mi blog y ha descubierto en la pestaña de «proyectos» dos títulos que le interesan. Me ofrece adelantos de 4500 euros por cada uno de ellos. Quiere que sean álbumes de 46 páginas. Esa cantidad triplica el adelanto más alto que había recibido hasta el momento por hacer cómics en España. Triplica. Tres veces más. Se dice pronto, pero conviene pensarlo un momento.

Noviembre de 2014. Sale a la luz mi primer cómic. Nos invitan a presentarlo al Salón del Manga de Barcelona. Es mi primer contacto con ese mundo. Yo era lector, pero nunca había participado en revistas, en fanzines ni en nada similar haciendo tebeos. No sabía nada, no conocía a nadie. En cuestión de días me queda muy claro algo: la única salida es trabajar en Francia, es algo en lo que me insisten una y otra vez, sale en varias conversaciones, hay que «largarse» a Francia a buscarse la vida.

27 meses después me ofrecen esos dos contratos. Estoy cumpliendo la lógica impuesta. La percepción es de que las carreras deben ir hacia arriba, ganar más, vender más, sumar más lectores. Sin embargo lo que me ofrecen no parece gran cosa, pero sigue siendo mucho más de lo que había ganado aquí. La sensación incluye un pensamiento irónico: muchos hablan de que deberíamos intentar parecernos al mercado francés, pero dudo que se refieran a esta forma de parecerse.

En algo empiezan a parecerse las industrias del cómic de todas partes

Marzo de 1932. El gobierno de los Estados Unidos se pone en contacto con Simon Kuznets, un joven economista bielorruso para que desarrolle un sistema con el que se pueda calcular el valor de todos los bienes y servicios que se producen en un país anualmente. Kuznets creó el Producto Nacional Bruto (que más tarde se convertiría en el PIB).

En el mismo momento de lanzarlo advirtió: el PIB mide el valor de mercado de la producción total, pero no le importa si lo que se produce es beneficioso o perjudicial. No distingue entre 100 euros de educación y 100 euros de gas lacrimógeno.

Y lo que es más importante: no tiene en cuenta los costes ecológicos y sociales de la producción. Si talas un bosque para producir madera, el PIB aumenta. Si aumentas la jornada laboral y retrasas la edad de jubilación, el PIB aumenta. Si las visitas hospitalarias aumentan a causa de la contaminación, el PIB aumenta.

Kuznets insistió, el PIB no debía usarse como medida estándar del progreso económico. Nadie le hizo caso nunca.

En las industrias culturales ocurre como en el resto de las industrias. El único baremo que se tiene en cuenta para medir la salud de la industria es el del crecimiento. Es obligatorio crecer cada año. Hay que producir más, facturar más y presentar informes que demuestren un crecimiento continuado. El coste social, ecológico y productivo no se tiene en cuenta porque a la propia industria, como sector, solo le interesa poder decir: «el cómic representa el X por ciento del total del sector del libro» y esa X debe ser cada vez mayor. Cueste lo que cueste.

¿Qué podemos hacer?

La respuesta es sencilla, pero llevarla a cabo es poco menos que una odisea utópica: legislar para organizar un decrecimiento medido del sector. Un decrecimiento que signifique menos títulos, mejor pagados y con mayor permanencia en el punto de venta. Bajar el ritmo para asegurar la supervivencia a largo plazo y, sobre todo, que esa supervivencia signifique la dignificación de aquellos que ya están en la peor situación posible.

Demostrarnos a nosotros mismos como industria que somos capaces de comprender que el crecimiento perpetuo es imposible, pero aún más importante, tampoco es necesario. Siempre será mejor perseguir una autosuficiencia que tiene en cuenta la justicia social, que seguir alimentando una rueda que lleva a la debacle. Una debacle que ya se ha llevado librerías por delante, que provoca que cada año autores y autoras consagrados decidan abandonar y que nos ha metido a todos en unos ritmos absurdos en los que ya nada permanece ni se disfruta.

Y eso es muy peligroso en una industria cultural.

En estas páginas analizaremos la situación actual, hablaremos del pasado, del futuro y, sobre todo, lanzaremos propuestas desde la humildad y también desde una fuerte convicción. Gracias por leernos.

Fernando Llor – Presidente de ARGH!

La falta de oportunidades

En el año 2023, [según cifras de las Tebeográficas de Tebeosfera](#), se publicaron en España 4652 tebeos comerciales. Eso suma casi 13 títulos lanzados al mercado cada día del año.

De todos ellos, tan solo 397, menos de un nueve por ciento del total, fueron primeras ediciones lanzadas directamente para nuestro mercado, o dicho de otro modo, obras nuevas de autoría nacional.

Durante dos años consecutivos, el 22 y el 23, el número de reediciones superó al de nuevos cómics españoles. Todo ello sumado nos devuelve un dato que cuesta digerir: nunca antes, en ningún momento de nuestra historia, se había publicado tan poco cómic español en España. Se lanza mucho cómic japonés (también en cifras históricas), mucho cómic estadounidense, muchas reediciones y poco, muy poco trabajo autóctono.

Esto genera un choque frontal entre dos narrativas que se repiten mucho. La primera de ellas habla de una calidad estratosférica. Se ha llegado a hablar de Edad de Oro en cuanto a la creación e incluso se insiste en que nunca antes ha habido tantas y tan buenas creadoras y creadores. Sin embargo, dentro de ese mismo relato son muy pocas las veces en que se hace referencia detallada acerca de las condiciones económicas y sociales en las que se crean todas esas obras a las que no se tarda mucho en colocar la etiqueta de «maestras». La segunda, siguiendo una lógica mucho más estadística, habla de forma clara y afirma: el cómic español no es rentable. Y casi siempre se apostilla con: «no hay lectores».

Corrigiendo las narrativas

El primer relato puede parecer que elogia la obra nacional, sin embargo, aunque sea de manera inconsciente, contribuye a generar un aura que en nada ayuda a romper la situación. A finales de los noventa y principios de los dos mil se popularizó una frase hecha que parecía hablar bien del cine español. Alguna gente, seguramente desde la inconsciencia, decía aquello de: «no está mal para ser española». De ese modo, a través de un elogio tramposo, se seguía separando el cine de verdad, el bueno, el que tiene capacidad de llegar de forma masiva al público, del cine que se hacía aquí. Ese había que mirarlo con condescendencia, e incluso la crítica añadía un plus de paternalismo.

Que no se entienda mal, cuando se habla de que los cómics nacionales tienen gran calidad y acumulan propuestas interesantes mes tras mes, es evidente que se quiere lanzar un

mensaje en positivo: en España hacemos muy buenos tebeos, puede que los mejores de toda nuestra historia.

El problema es que en este caso no se saben (ni se preguntan) las cifras que rodean a todos esos grandes títulos.

Volvamos un instante a la comparación con el mundo del cine. Resulta sencillo abrir un navegador cualquiera y comprobar cuál ha sido el presupuesto con el que ha contado una película española, cuánto dinero público ha recibido y, fundamental, cuánto dinero ha recaudado. Es más, si se busca a fondo se puede llegar a desgranar cada uno de esos datos hasta un detalle que llega al céntimo.

De ese modo, más allá de si alguien considera que un título es más obra maestra que otro, siempre va a poder comprobar cómo ha sido su rendimiento económico. Es entonces cuando aparece una nueva narrativa ya conocida desde hace décadas: «un éxito de crítica que no tiene el respaldo del público» o también «la crítica no la soporta, pero las salas están llenas cada semana».

En el cómic no tenemos las cifras y por eso se tambalea el *obramaestrismo*. No es que no se pueda calificar cualquier título como tal, es que queda meramente reducido a una cuestión subjetiva. No hay posibilidad de contraste. Es una ecuación en la que la incógnita no puede resolverse jamás. Sin datos que soporten o contradigan la valoración y el análisis crítico, todo queda en una suerte de limbo en el que «la gente que sabe dice que estamos mejor que nunca», pero la realidad, tan tozuda como siempre, demuestra que incluso tomando esa afirmación como cierta, cada año se publica menos cómic español en España.

De ahí que se eche de menos una valoración que no solo se fije en contenido y continente a modo de «qué» o incluso de «por qué», sino que acostumbre también a fijarse y a preguntar sobre el «cómo». Por ejemplo, resulta muy sencillo encontrar entre el *reseñismo* patrio un comentario recurrente: «me he quedado con ganas de más, me hubiese gustado que tuviese más páginas para desarrollar más a fondo X o Y». Algo que suele apuntarse hacia la parte autoral.

Es cierto que ese tipo de anotación olvida la obra y la sustituye por la propia expectativa del que la comenta. Eso ya aleja mucho de un tratamiento formal serio, pero es que además nunca viene acompañado de un «ojalá les hubiesen pagado más y así podrían haber hecho un cómic de 150 páginas en vez de uno de 80».

En cualquier caso eso entra en el campo de lo anecdótico. Lo importante es cómo determinadas etiquetas pueden llegar a lanzar ideas que perpetúan la nefasta consideración que tenemos en España por las clases culturales.

A lo largo de nuestra historia, incluso en aquello que llamamos el Siglo de Oro, hemos dejado morir a nuestros autores y autoras en la indigencia. Los subimos a pedestales, los llenamos de elogios, a veces en vida y a veces a título póstumo, pero la realidad es que o no se habla de esa indigencia o simplemente se toma como un rasgo característico más de la creación artística.

Por ello resulta imprescindible también un cambio en los relatos.

El segundo de ellos, el que nos habla de la falta de rentabilidad de las obras nacionales por una enquistada falta de interés por parte de los lectores, contrasta con una realidad notable y fácil de comprender en cualquier mercado. Cuanta menos exposición hay de cualquier producto en un punto de venta, menos ventas se producen. Si se lanzan 13 títulos nuevos cada día, se reduce drásticamente el tiempo de exposición máximo que cada obra permanece a la vista antes de que aparezcan títulos nuevos buscando hueco.

Pero no solo se reduce el tiempo de visibilidad en las mesas y estanterías de las librerías, también se reduce el tiempo de promoción que la editorial dedica a posicionar sus obras y cualquier estrategia comercial salta por los aires. Estando por encima de 4600 novedades, lo único que queda claro es que tratar de que un título pequeño se abra un hueco resulta imposible.

Eso deja al cómic nacional en una clara situación de desventaja por varios motivos. La mayoría de las tiradas son muy cortas y, a menor exposición, menos ventas, y si hay menos ventas hay más devoluciones.

La falta de oportunidades no llega solo entendiéndola como una dificultad de publicar en nuestro propio mercado en un momento en el que cada vez se publica menos cómic español, también llega hasta las librerías acompañada de menor exposición física y, también, menor esfuerzo promocional. El relato de que nuestros tebeos no son rentables es cierto, pero también oculta una cara B de la que pocas veces se habla. Si una editorial, por querer ajustar al máximo la inversión, imprime 400 ejemplares para tratar de que se abran hueco en un ecosistema de 200 librerías especializadas, las posibilidades de conseguirlo son muy limitadas si atendemos de nuevo al mismo principio de antes: sin exposición no hay venta.

Si a eso sumamos que los esfuerzos promocionales se quedan aislados en períodos muy cortos de tiempo porque enseguida llegan las siguientes novedades, el caldo de cultivo que se genera tiene como consecuencia que se lancen gran cantidad de obras muertas. Títulos que solo generan pérdidas o que, con mucha suerte, consiguen cubrir la inversión editorial.

Y eso, que algunos podrían considerar una buena noticia, sigue estando muy lejos de cubrir la inversión realizada por la parte autoral.

La cuestión económica en cifras

Según datos del [Libro Blanco del Cómic en España elaborado por la Sectorial del Cómic](#), un 63 por ciento de los creadores y creadoras del mundo de los tebeos ingresaron menos de 10 000 euros en el año 2021. Dicho de otro modo, si tenemos en cuenta solo los ingresos provenientes de su trabajo como historietistas, mucho más de la mitad de los creadores y creadoras están [por debajo del umbral de la pobreza](#), es decir, en grave riesgo de exclusión social.

Ese índice, el del umbral de la pobreza, establece la línea bajo la cual es imposible mantener cubiertas todas las necesidades básicas referidas al acceso a la vivienda, a mantener condiciones de salubridad mínimas dentro de la misma o alcanzar unas condiciones nutricionales y sanitarias normales que no provoquen situaciones graves.

Dentro de ese 63 por ciento que queda por debajo del umbral de la pobreza, hay un 33 por ciento, es decir, una tercera parte de todas las autoras y autores de cómic en España, que obtuvieron menos de 1000 euros por su labor. Uno de cada tres.

La repercusión más inmediata que causa este problema es la obligación a pluriemplearse. Una inmensa mayoría de la masa autoral en el tebeo español está obligada a tener varios trabajos si quiere mantener su actividad creativa. Aun así, cuando se produce esa multiplicidad laboral, un 51 por ciento declara que la suma de todos sus ingresos queda por debajo de 20 000 euros al año. La pauperización de la clase artística es muy pronunciada hasta cuando se tiene más de un trabajo.

Esto genera un bucle difícil de romper. Cuando un autor o autora debe dividir su tiempo de trabajo entre diferentes profesiones, el proceso de creación se extiende durante más meses y por tanto la rentabilidad de las obras desciende. La capacidad de dedicar horas a escribir o a dibujar disminuye. Se crea menos y por menos dinero. Eso también dificulta un aspecto primordial: la búsqueda de nuevos proyectos.

Parte del trabajo de la parte creadora de la cadena consiste en estar preparando de forma constante nuevas propuestas editoriales que permitan ir encadenando unos trabajos con otros. Ese tiempo invertido se le saca a los proyectos en marcha y, además, no recibe ningún tipo de compensación económica porque son solo propuestas que además podrían no materializarse nunca.

La parte autoral no recibe un salario por su trabajo

A pesar de que en el Libro Blanco del Cómic se toma como referencia el concepto del [Salario Mínimo Interprofesional](#), no debemos olvidar que en el mundo autoral no existe el

trabajo asalariado y la remuneración llega únicamente a través de una parte porcentual de las ventas.

Por mucho que se utilice ese indicador, a fin de mostrar un dato que pueda ser significativo para quienes desconozcan el sector, la realidad es que no existen salarios para autores y autoras en el mundo del cómic. Se cobra exclusivamente por una cesión de derechos de explotación.

Las obras, por tanto, se crean muchas veces en un régimen de completa desprotección social. Cualquier tipo de problemática que pueda surgir durante su elaboración corre por cuenta y riesgo de creadores y creadoras. Una lesión, un accidente, un trastorno, un virus, una bacteria... Cualquier tipo de problema que pudiese alargar el proceso por una causa de fuerza mayor, queda al margen de ningún amparo social. Las empresas que después explotarán el fruto del trabajo no se hacen cargo de ninguna responsabilidad en ese sentido. La obra se crea por cuenta propia, tanto si la propuesta llega por parte autoral como si llega por parte editorial. De esta situación derivan otros aspectos fundamentales.

¿Cuánto gana la parte autoral por cada hora de trabajo?

Tomando de nuevo datos extraídos del Libro Blanco del Cómic en España podemos comprobar que la mayoría de dibujantes que deben simultanear trabajos en nuestro mercado, es decir, más de un sesenta por ciento del total, invierten más de 10 horas de trabajo por cada página.

Asimismo, en el mismo informe se asegura que la mayor parte de las tiradas realizadas por las editoriales es como máximo de un millar de ejemplares y que el porcentaje de royalties para la autoría se queda en el 10 por ciento.

Además, si nos fijamos en el [informe de Tebesofera referido al año 2022](#), el número de páginas por obra se sitúa mayoritariamente por encima de cien.

Teniendo todas esas cifras se puede lanzar una aproximación sobre una obra de cien páginas con precio de portada 20 euros y una tirada de mil ejemplares. El adelanto, en el caso de que se hiciese sobre el total, sería de 2000 euros a los que habría que restar un 4 por ciento de IVA y un 7 por ciento de IRPF, es decir, 1785,6 euros tras los impuestos.

Dado que una amplia parte de los autores declara que al menos invierten 10 horas para cada una de las páginas, las cien totales, sin contar portada, portadillas, guardas y algún otro dibujo promocional, suponen al menos mil horas de trabajo.

Si volvemos a la simulación planteada en el Libro Blanco que habla del salario de la parte creativa, por cada hora de trabajo reciben 1'78 euros, con la carga añadida de que al ser

personas pluriempleadas es probable que deban invertir al menos 250 medias jornadas de cuatro horas, con todo el desgaste que eso conlleva.

Todo eso cuando solo hay una persona en la parte autoral, si hay más de una se divide la misma cantidad entre todas ellas.

Es cierto que esta cantidad solo corresponde a un pago proporcional. Es decir, si el título después se convierte en un gran éxito de ventas o si se consiguen acuerdos para internacionalizar la obra o adaptarla a algún otro medio, la parte autoral recibirá de nuevo su porcentaje.

Por desgracia, ni en el Libro Blanco del Cómic ni en ningún otro informe similar se pueden consultar las cifras de ventas de los títulos publicados. Sí que se dice que un 52 por ciento de todo el material publicado en España, independientemente de su origen, vende entre 200 y 5000 ejemplares, pero esa horquilla es tan amplia que no permite un análisis en profundidad.

La creación, una parte de economía sumergida

Lo que sí queda claro es que al menos un 39 por ciento de las personas que se dedican a crear cómics en España lo hacen sin darse de alta en el régimen especial de trabajadores autónomos y, por tanto, no cotizan nada por el trabajo realizado. Esto por un lado genera un problema de economía sumergida en los casos en los que ni siquiera se declara la labor de creación y, por otro, se incide de nuevo en la gran desprotección social en la que queda la parte autoral.

Desde el 1 de octubre de 2023, [las medias jornadas computan a efectos de cotización como jornadas completas](#). Es decir, si los autores y autoras de cómic estuviesen contratados a media jornada, cotizarían por esos 250 días que les lleva de media realizar el trabajo.

Lo mismo ocurre con aquellos inscritos en el RETA, cotizan todos los días trabajados, siempre y cuando se mantengan dados de alta durante todo el proceso, con la problemática de que el importe de la cotización corre de su cuenta y no lo asume la empresa.

Sin embargo, ese casi cuarenta por ciento del total de creadores y creadoras de cómic que ni se inscriben como autónomos ni son contratados por las empresas, realizan su labor creativa invirtiendo una media de mil horas por obra sin cotizar ni una sola de todas ellas.

Pero eso no es un problema que surja de una decisión personal, sino que está motivada por varios de los factores de los que hemos ido hablando hasta ahora: pagos muy bajos que impiden afrontar las cuotas de autónomo durante todo el tiempo invertido en la creación de las obras o también situaciones de pluriempleo que son incompatibles con la inscripción en el RETA o que suponen dificultades al declarar todos los ingresos.

La salud mental agravada

A principios del año 2023, Yolanda Díaz, Vicepresidenta Segunda y Ministra de Trabajo del Gobierno de España, presentaba un amplio informe que lleva por título «[Precariedad laboral y salud mental: conocimientos y políticas](#)» en el que se establece la intrincada relación entre las condiciones socioeconómicas de los trabajadores y trabajadoras y las dolencias mentales y emocionales.

Dicho informe deja claro que a mayor precariedad mayor prevalencia de trastornos mentales, siendo el insomnio, la depresión y la ansiedad los más comunes, seguidos por diferentes tipos de trastornos obsesivos compulsivos y de la conducta alimentaria.

En España, la ansiedad y la depresión son los dos principales cuadros clínicos responsables de la carga de enfermedad de los problemas de salud mental en la población mayor de 15 años: el 5,8 por ciento tiene ansiedad crónica (1 de cada 12 mujeres, 1 de cada 28 hombres, 1 de cada 12 personas desempleadas, 1 de cada 23 personas que trabajan y 1 de cada 4 personas incapacitadas para trabajar) y el 5,3 por ciento depresión (1 de cada 14 mujeres, 1 de cada 31 hombres, 1 de cada 13 personas desempleadas, 1 de cada 40 personas que trabajan y 1 de cada 4 personas incapacitadas para trabajar). Habitualmente el sufrimiento psicosocial es delegado a un sistema de atención sanitaria que trata (y tiende a hipermedicalizar) esas condiciones de salud. España es el país que más ansiolíticos consume del mundo por habitante.

Otro factor que deja claro el informe es que hay dos aspectos determinantes que agravan la situación: la inestabilidad y la incertidumbre. La primera se entiende como la incapacidad de obtener una situación de equilibrio económico extendida en el tiempo. La segunda aparece en condiciones similares, pero también cuando estamos pendientes de una empresa o de un tercero para saber si conseguiremos o no conseguiremos un trabajo o, incluso, habiéndolo conseguido, se alargan determinados trámites que impiden llevarlo a cabo.

Volviendo una vez más a los datos recogidos en el Libro Blanco del Cómic en España, un 55 por ciento de los autores y autoras declaran haber sufrido dolencias psicológicas relacionadas con el desempeño de su profesión. De entre los que consideraron tratar ese problema, un 27 por ciento ha recibido terapia y un 19 por ciento quisieron recibirla, pero o bien no pudieron permitírsela por falta de recursos económicos o bien no encontraron el tiempo necesario para tratarse.

Problemas específicos de la industria del cómic española y su relación con la salud mental de la parte autoral

En el apartado anterior ya se expuso que la situación económica de los creadores y creadoras de cómic en España es muy grave. La gran cantidad de horas invertidas en el trabajo, el bajo rendimiento económico, la falta de protección social y cotización, y la obligación del pluriempleo generan un caldo de cultivo muy propicio para la aparición de diferentes dolencias psicológicas y psiquiátricas.

Pero además de todo ello, también hay que sumar una serie de cuestiones habituales que inciden en la inestabilidad y la incertidumbre.

La mayoría de los proyectos publicados en España, cuando se trata de obras españolas, proviene de propuestas llegadas desde los creadores y creadoras, un 38 por ciento del total. Eso significa que deben dedicar una parte del trabajo a poner en marcha nuevos proyectos que pueden ser publicados o quedarse en nada.

Ese tiempo de creación y preparación no solo no está remunerado, sino que además muchas veces va a ser una inversión perdida por no encontrar editorial que quiera publicar el nuevo proyecto. Pero ahí no se acaban los problemas.

Incluso cuando una editorial muestra interés puede suceder que el tiempo de espera entre el momento en que se muestra dicho interés y finalmente se recibe un contrato, se emite una factura y se cobra alguna cantidad, se alargue durante varios meses.

Eso genera inestabilidad y una imposibilidad manifiesta para mantener un control sobre los ingresos, pero además ocasiona una incertidumbre mayúscula.

Los autores y autoras no saben cuándo conseguirán un nuevo contrato para hacer una nueva obra y además, si quieren mantener cierto equilibrio, deben buscarlo mientras están en proceso de hacer otra, lo que termina por añadir más carga de trabajo a una jornada en la que hay que atender a más de una responsabilidad laboral a cambio de ingresos que no permiten salir de una situación precaria.

Sobreproducción y salud mental

En el año 2023 se publicaron en España más de 4600 tebeos comerciales. Una cifra que también se superó el año anterior. Tal cantidad de publicaciones tiene un efecto directo sobre toda la cadena. La rotación de títulos obliga a las distribuidoras a mover más material, a las editoriales a producirlo y a las librerías a venderlo o devolverlo.

El ritmo en el que todo ese ciclo sucede es cada vez más alto y, en el caso de las editoriales más pequeñas, supone una gran cantidad de problemas añadidos. Uno de ellos es el empeoramiento en la capacidad de gestión. Un 62 por ciento de esas empresas están formadas por menos de cuatro trabajadores, es decir, tienen una plantilla muy reducida que debe multiplicar sus esfuerzos para tratar de mantener la cadencia que marca el mercado.

Eso afecta de manera directa a la relación con la parte autoral. La comunicación se ralentiza, los tiempos de espera aumentan en labores burocráticas, pero también en cuestiones técnicas y creativas, generando gran cantidad de tiempos muertos que, una vez más, contribuyen a generar inestabilidad e incertidumbre.

Además de esto, los tiempos de promoción se acortan debido a la gran velocidad a la que deben seguir lanzándose novedades. Las editoriales no pueden realizar campañas de larga duración o deben escoger unos pocos títulos con los que realizarlas.

En ese sentido, creadores y creadoras, observan cómo las mil horas de trabajo invertidas en la creación de la obra quedan relegadas a un olvido temprano y a una desaparición cada vez más rápida del circuito comercial provocando otras sensaciones que relacionan precariedad y salud mental en el informe presentado por la Vicepresidenta Segunda a principios del 23: la falta de cuidados y la falta de reconocimiento por el trabajo realizado.

El embudo, la fuga de talento y la inseguridad jurídica

Entre las diferentes escuelas especializadas en cómic y sin tener en cuenta los centros en los que se oferta el ciclo formativo oficial, cada año se forman en España en torno a 1500 alumnos y alumnas que buscan entrar en el mercado como profesionales. Por contra, el número de nueva obra española desciende año tras año y en 2022 y 2023 supuso menos del 10 por ciento del total de las obras publicadas.

Eso supone una fuerte paradoja: por un lado cada vez hay más jóvenes que quieren buscarse la vida como profesionales de la historieta y por el otro el embudo de entrada en el mercado se vuelve cada vez más estrecho.

En septiembre de 2022, en el marco de la segunda edición de la Madrid Comic Summit se produjo un debate entre diferentes partes implicadas del sector. Durante una de sus intervenciones, un representante de la Plataforma de Editoriales Independientes de Cómic, dijo conocer bien a los autores y autoras y los animaba a seguir buscándose la vida en aquellos mercados en los que se pagan condiciones dignas por su trabajo.

Ese momento, apenas anecdótico, refleja una realidad respaldada por los datos. Yendo de nuevo al Libro Blanco del Cómic en España comprobamos que solo un 36 por ciento de toda la parte autoral ha conseguido ingresar más del SMI durante el año 2021 por su actividad en el mundo del cómic.

De todos ellos, una amplia mayoría han trabajado para el mercado francobelga o para el mercado estadounidense y, cuando han publicado sus obras en España, lo han hecho después de que una editorial haya adquirido la licencia sobre sus obras a un editor extranjero.

Fuga de talento

Cada año se repite una situación similar. Tanto en la entrega de premios del Festival Internacional de Cómic de Angoulême como en la Comic Con de San Diego (en la que se entregan los premios Eisner) suenan gran cantidad de nombres de autores y autoras españolas entre los galardonados. La calidad técnica y artística es incuestionable y se la reconoce en los certámenes más importantes del mundo. Sin embargo, muchas de las obras de esos autores y autoras llegan a publicarse en su país de origen únicamente a través de acuerdos comerciales con editoriales foráneas.

Al mismo tiempo nuestros mayores talentos brillan más allá de nuestras fronteras y dejamos a los jóvenes que no tienen cabida ni oportunidades aquí porque nuestro mercado es cada vez más estrecho y el número de obras de primera edición española disminuye.

Las carreras ya no se forman de manera progresiva con un incremento de visibilidad primero en el mercado nacional para luego tratar de dar el salto a mercados internacionales, sino que ya en las mismas escuelas o en eventos como el mencionado antes se invita a los primeros a probar fortuna directamente más allá de nuestras fronteras. Esto provoca varios problemas.

La pérdida de identidad cultural

Cualquier expresión cultural transmite una perspectiva concreta sobre el momento actual, las condiciones en las que fue creada, el entorno de creadores y creadoras y peculiaridades concretas sobre nuestra sociedad. Así, a lo largo de toda la historia del cómic español, encontramos grandes muestras de obras que trazan un ideario colectivo que permite comprender nuestra idiosincrasia y recuperar una parte de nuestra memoria a través de las historias que compartimos y nos contamos.

Cuando una buena parte de nuestra potencia autoral se deriva hacia otros mercados, también estamos enviando allí las posibilidades de seguir incrementando nuestro patrimonio, es decir, no solo tenemos una clase artística empobrecida, también estamos permitiendo el empobrecimiento global de nuestra propia identidad cultural. Si tenemos menos creadores y creadoras publicando en nuestro mercado, perdemos la posibilidad de enriquecer nuestra sociedad desde la cultura.

Esto implica además que aquellos que se van y todavía están dando sus primeros pasos en otras industrias, acaben adaptándose y moldeando su estilo a los modismos y requerimientos que les marquen desde otras identidades. Gente con un talento descomunal no alcanza el pleno desarrollo de sus capacidades estilísticas dentro de su propio ecosistema, sino que lo

hace siguiendo un camino dirigido bajo una perspectiva en la que muchas veces lo único importante es el factor económico.

El sueño americano y el sueño francés no siempre lo son

A pesar de que se lance la promesa de una mejora económica trabajando para mercados internacionales como el estadounidense y el francobelga, la realidad demuestra que eso solo ocurre en casos contados. Tanto en los Estados Unidos como en Francia existen una inmensa cantidad de sellos editoriales y, al igual que ocurre en España, muchos de ellos son pequeñas empresas con menos de cuatro trabajadores.

Más allá de que las condiciones puedan mejorar con respecto a la media generalizada en el mercado español, no olvidemos que solo van a ser mucho mejores cuando se consigue entrar en determinadas editoriales o compañías y que, por el medio, existe gran cantidad de estadios intermedios en los que ocurre de todo.

Por un lado, también existen los problemas de comunicación que comentábamos en el apartado anterior, pero con el agravante de que esos intercambios se producen en otro idioma. Por otro lado aparece un factor clave que lo inunda todo, la inseguridad jurídica de autores y autoras de cómic es general.

Ya dentro de nuestro país se viven todos los días casos de contratos con cláusulas abusivas o incumplimientos constantes. Un 33 por ciento de los autores y autoras declaran que no reciben informes de liquidación de sus obras con la exactitud y la periodicidad establecidas en la [Ley de Propiedad Intelectual](#).

Cuando estas situaciones se producen, en uno de cada tres casos, apenas se recurre a las denuncias ni a las rescisiones de contratos. Las condiciones económicas son tan bajas que no sale a cuenta reclamar y, además, la situación de pluriempleo y precariedad, apenas dejan tiempo para añadir a la jornada todas las horas y trámites que supone el meterse en litigios.

Esa inseguridad en nuestro mercado se multiplica varias veces cuando el trabajo se realiza para una empresa que tiene su sede en París o, todavía peor, al otro lado del Atlántico. ¿Qué se puede hacer si se tiene un problema de impago con una microempresa que opera desde Boston? Las posibilidades de enfrentar cualquier proceso con garantías son ínfimas.

Por todo ello, la fuga a la que se obliga a la parte autoral de nuestro cómic no solo no garantiza el conseguir una mejora económica que proporcione estabilidad a largo plazo, sino que además la desprotección jurídica es todavía mayor que la existente en nuestro país.

Las propuestas de mejora

Hasta ahora se ha tratado de crear una panorámica extensa acerca de la precariedad en la que viven los autores y autoras de cómic en España. Es un problema muy extendido en el tiempo y que se agrava cada vez más por culpa de la sobreproducción. En paralelo a esa enorme maquinaria que cada vez lanza más y más obras a un mercado saturado, la producción de obras nacionales desciende cada año dejando un panorama desolador que solo ofrece una pérdida de oportunidades manifiesta y la obligación a dirigirse a mercados foráneos en los que se queda expuesto a una mayor desprotección jurídica.

Para tratar de cambiar la situación desde ARGH lanzamos una serie de propuestas dirigidas hacia el sector y también hacia fuera del mismo para tratar entre todos de construir un futuro mejor a corto y medio plazo.

Propuestas hacia el sector

1.- Reducir de forma considerable el número total de lanzamientos anual, protegiendo especialmente a la obra nacional y garantizando una mayor sostenibilidad de toda la cadena que reduzca la gran huella ecológica y social que supone la saturación del mercado.

2.- La puesta en marcha de una mesa de diálogo intersectorial que aborde las problemáticas internas y busque la mejora de las condiciones de las partes más precarizadas.

3.- El incremento del porcentaje de *royalties* habitual hasta el 14 por ciento como base y creciendo en función de las ventas.

4.- La asunción de todos los costes entre editoriales, librerías y eventos, incluyendo desplazamiento, alojamiento y dietas cuando los autores y autoras deban acudir a presentaciones, sesiones de firmas o cualquier otro evento relacionado con la promoción de una obra.

Propuestas relativas al desarrollo del Estatuto del Artista

5.- El reconocimiento de la intermitencia en el trabajo de modo que los períodos de inactividad no signifiquen períodos de desprotección, garantizando la acción protectora de la Seguridad Social. Se debe considerar el tiempo de preparación como parte de la actividad laboral y cubrir la inactividad con prestaciones de paro a partir de un número de días de afiliación.

6.- Establecer una cuota de autónomos progresiva que se suprima por completo cuando los ingresos sean inferiores al SMI y vaya aumentando en el momento que se supere ese baremo.

7.- Supresión del IRPF cuando los ingresos no superen el SMI.

8.- La creación de un epígrafe específico para historietistas en el IAE.

Propuestas legislativas concretas

9.- La trasposición de la DIRECTIVA (UE) 2019/790 del Parlamento Europeo y del Consejo de 17 de abril de 2019 sobre los derechos de autor y derechos afines en el mercado único digital, atendiendo fundamentalmente al derecho de remuneración adecuada y proporcionada haciendo que los autores y autoras reciban un pago justo por cada una de las horas invertidas en la creación de las obras.

10.- Desarrollar el artículo 64 de la Ley de Propiedad Intelectual en su apartado cuarto para establecer en qué condiciones se considera que las editoriales realizan una explotación continua de las obras cedidas y rescindir los contratos cuando no sea así.

11.- Desarrollar el artículo 64 de la Ley de Propiedad Intelectual en su apartado quinto para concretar de qué forma deben presentarse los certificados que determinen la fabricación, distribución y existencias de ejemplares y ampliar las consecuencias de no hacerlo.

Propuestas para instituciones

12.- La puesta en marcha de un sistema de ayudas integral coordinado con las diferentes asociaciones de autores y autoras.

13.- Poner en marcha un organismo de control cuyo único cometido sea velar por la transparencia en el sistema de distribución y que las cifras de ejemplares vendidos de cada obra sean de consulta pública tal y como ocurre en otros sectores culturales como el del cine.

Propuestas para otras asociaciones de autores y autoras

14.- Crear una federación de asociaciones que pueda actuar como representante frente al resto de actores y que garantice una mayor protección jurídica a la parte autoral.

Propuestas para una ampliación de los datos incluidos en el Libro Blanco del cómic en España elaborado por la Sectorial del Cómic

15.- Incluir los datos relativos a la labor de las empresas de distribución y las cifras de ventas de los títulos publicados.

Entrevistas

Además de todo lo expuesto hasta ahora queríamos incorporar una visión un poco más profunda sobre la precariedad en nuestra profesión a lo largo de los últimos años.

Para ello contactamos con una serie de creadores y creadoras a los que preguntamos sobre las dificultades que han atravesado a lo largo de sus carreras y hemos tenido la gran suerte de poder contar con nombres como Pepe Gálvez, Marika Vila, Hernán Migoya, Román López Cabrera y Rosa Codina.

Vaya desde aquí una vez más nuestro agradecimiento por atender nuestra curiosidad y por mostrar tanta honestidad y generosidad en sus respuestas.

Marika Vila

María del Carmen Vila Migueloa, más conocida como Marika Vila (Barcelona, 16 de julio de 1949) es una de las más brillantes ilustradoras e historietistas españolas. Tras estudiar Sociología y Dibujo en la Escuela Massana, empezó a realizar ilustraciones para el mercado exterior a través de la agencia Selecciones Ilustradas y en Norma Editorial. En 1973, y aconsejada por Miguel Fuster, se lanzará también a dibujar historietas románticas. Desde entonces, entró a formar parte del Colectivo de la Historieta, del consejo de redacción de la revista Troya y de los colectivos de autores Astronave Pirata y Equipo Butifarra (capitanado por Alfonso López), con los que publicó varias obras. Colaboró con Totem, Reporter, Siesta, Viva, Entreviú, Práctica, Gimlet, Rambla, El Papus, El Jueves, Gaceta Ilustrada y otras publicaciones. A menudo, en esos trabajos y en otros posteriores, puso de manifiesto su interés por la defensa de los derechos de la mujer en la sociedad española. Simultáneamente, participó en la organización del primer Salón del Cómic de Barcelona. En 2019 ha publicado la novela gráfica Mata Hari.

Desde mediados de los años 80, ha trabajado como técnica editorial en Planeta-DeA-gostini y ha participado en producciones de dibujos animados como Mofli el último koala.

En el año 2000 dirigió el proyecto Iconikas, centrado en la ilustración. En 2009 se Licenció en Humanidades (Pensamiento, Estudios Sociales y Culturales y Arte) y en 2017 defendió su tesis doctoral dirigida por Marta Segarra El cos okupat: iconografies del cos femení com a espai de la transgressió maculina en el còmic. Ha trabajado como profesora en el Máster Género y Comunicación (UAB) y ha sido comisaria de exposiciones como CCCB: FEMINISMES. El cos com a conflicte (2019)/ Museu del Cómic de Sabt Cugat: Amb veu propia: dones cos a cos (2020).

Entre otros galardones, recibió el Premio Ivà 2018 a la mejor historietista profesional, el Premio Homenaje a su trayectoria en el XVIII Salón del Cómic de Getxo (2019), el premio honorífico del Colectivo de Autoras de Cómic 2020, El Premio Splash 2021 'Una vida de viñetas' y el Premi Girocòmic 2022.

¿Una trabajadora incansable como tú puede vivir dignamente de la historieta?

Creo que sí, he vivido dignamente muchos años de la historieta comercial y después apoyada en otras facetas del dibujo como la Ilustración, el diseño o la cartelería, siempre ya planteados desde la autoría, y también, como no, en otras ramas del dibujo (animación, publicidad etc.) Hasta la dedicación actual a la investigación y el análisis teórico.

¿El cómic en España ha sido en algún momento un oficio rentable?

Durante los años setenta hasta final de los 90 se pudo vivir muy holgadamente de la historieta comercial para Europa, América y finalmente para Japón, ya fuera a través de agencias o directamente si habías salido de España y conseguido los contactos, no ocurrió así con la historieta independiente o de autor, en la que algunas veces aun nos costó dinero a los colectivos implicados. Creo que en España nunca ha sido suficientemente pagada ni siquiera considerada seriamente como profesión a no ser desde una perspectiva mucho más amplia que abarca a toda la gama de posibilidades del dibujo. Grafismo, ilustración, diseño, animación, publicidad etc. En la que los autores españoles, con honrosas excepciones, nos hemos apoyado para subsistir.

¿Cuáles han sido los males históricos de la industria del cómic en nuestro país? ¿Qué crees que explicaría su falta de solidez y pervivencia a lo largo del tiempo?

El menosprecio del medio desde los ámbitos culturales y el sostén en el voluntarismo, la inversión fugaz a cortísimo plazo de los generadores de producto comercial, el consumo de refritos y la falta de inversión en creación propia y en la construcción y el mantenimiento de mercados sólidos... etc.

Es decir, la falta de una industria potente que promocióne la creación nacional, más allá del corto plazo, creando así un mercado cultural más fuerte.

¿Este modelo editorial ha tenido en cuenta alguna vez el beneficio de los trabajadores o solo el del editor?

Solo el del editor en el caso comercial, o... ¿quizás en todos?

¿Te has sentido alguna vez el eslabón más débil de la cadena?

Siempre, creer otra cosa rayaría en la ceguera.

Las Agencias de los setenta con las que muchos autores y autoras encontraban mejores precios por página en el extranjero. ¿Realmente mejoraron las condiciones laborales?

Sí, claro. No hay comparación con lo que los dibujantes ganaron en Bruguera, Toray o otras editoriales menores, con lo que pudieron ganar en Selecciones Ilustradas, por ejemplo, pero se debía posiblemente a trabajar para el mercado exterior, a una mayor valoración de los artistas españoles en él, y a las condiciones de éste, de las que no disfrutaban el resto de los profesionales en el mercado español... A ello se sumaba la diferencia salarial debida al cobro en divisas...

Claro que, también Toutain (S.I) y después Rafa Martínez (Norma) representaron la modernización del medio y tuvieron que enfrentarse y adaptarse (aunque con resistencia) a las reivindicaciones de una profesión más fortalecida, o en vías de fortalecerse, en una sociedad cuyo contexto en la transición fue la consecución de derechos. Mejoraron las condiciones y consiguieron abrir las puertas de nuevos mercados cuando España no creó una industria sólida y abandonó el propio mercado. Pero siguieron explotando a sus representados, aunque disminuyó el margen en el que se movían.

En la actualidad, y como muestra del legado de estas agencias, ¿una artista española solo si trabaja para el exterior puede obtener unas condiciones laborales dignas? ¿Hay alternativa a la emigración hacia las grandes industrias internacionales?

Lo tendrán que decir realmente las jóvenes autoras y autores actuales, su opinión tendrá un índice de mayor realidad que mi conocimiento, pero por lo que observo creo que seguimos sustentándonos en las producciones comerciales extranjeras y seguimos teniendo unas necesidades profesionales que nos empujan hacia el mercado exterior ante la falta de producción nacional bien financiada que permita ir construyendo el mercado de lectoras/es para promover la continuación de un diálogo social creativo alejado de la precariedad y el voluntarismo.

Es un secreto a voces que el editor español prefiere que los y las historietistas nacionales publiquen en el exterior antes que en nuestro mercado. Así ahorra costes. ¿Esto es lícito?

En un entorno de libre mercado como el que vivimos claro que es lícito, se ahorran la inversión en producción propia, anulan el riesgo antes de salir al mercado... esas son sus leyes, otra cosa es que sea beneficioso socialmente hablando, la promoción funciona sobre lo ya seguro (reforzando lo conocido) Lo que consumimos nos construye, tanto de forma política como cultural, así que, si no hay consciencia lectora y el mercado produce solamente lo que ya sabe que será popular, entramos en terrenos muy peligrosos y nocivos para el crecimiento cultural.

¿Cómo podría regularse esta situación para que se beneficien los autores y autoras como corresponde?

El objetivo debería ser el beneficio cultural para la expresión de la sociedad y eso no puede tener lugar de forma correcta si se debe a la explotación de los creadores... Creo que podemos darle mil vueltas y marear el tema todo lo que queramos, pero la clave, para mí, está en la falta de una industria fuerte, unos sindicatos profesionales fuertes y un mercado bien construido... ¿Cómo se hace? No sé, no hemos tenido éxito en los múltiples intentos de unión profesional desde la transición, pero es que es bastante inútil luchar contra la falta de inversión para la creación en el medio nacional.

Quizás las subvenciones no son la panacea, aunque otros medios (cine o teatro) las tienen sobradas sin salir de la precariedad, pero las directrices culturales sí que deberían proteger la creación propia y adelantarse también en otros ámbitos que se nutren de nuestra misma profesión (los videojuegos, los mundos virtuales, la animación etc.)

La pérdida del mercado en los quioscos durante los noventa, con la desaparición progresiva de las revistas de cómics infantiles y para adultos, ¿hasta qué punto supuso un desastre para los trabajadores y trabajadoras del cómic?

Supongo que fue una catástrofe, así se vivió a mi alrededor, desde los que publicaban mucho hasta los que vieron perderse las últimas posibilidades de publicación... fue una etapa terrible para todos porque también acabó cayendo el mercado de agencias.

Pero, como siempre, los creadores de esta profesión nos las arreglamos nuevamente para sobrevivir, creando posibilidades donde no las hay, aceptando cualquier tipo de trabajo relacionado y escogiendo, en lo posible, dentro de nuestra propia conciencia laboral. Debe ser

muy fuerte el motor vocacional de este medio porque a partir de entonces y usando las TIC fueron perfeccionándose los fanzines y aparecieron un gran número de ellos de gran calidad para suplir las revistas caídas (las que se vendían en quiosco y pagaban la producción) de ahí a la edición también en gran parte voluntarista de libros de autoría nacional, (prácticamente sin beneficio de entrada).

Haciendo mi investigación en 2009, un editor me dijo que los costes habían bajado muchísimo (TIC) y diversificando en tiradas pequeñas se amortizaba bien el libro de calidad... lo único que tenían que entender los dibujantes era que... ¡debían estar contentos con publicar y asumir el no cobrar!

¿Cómo te afectó en tu caso?

Personalmente, lo que más me había afectado ya hacia algún tiempo es la deriva editorial que empezó a menospreciar la autoría en la confusión del momento del “destape” y (bajo un interés supuesto del mercado por el sexo y la sangre que ellos mismos fomentaban) empezaron a pedirlo a los autores... “Pon más tetas o más acción sangrienta” en el 93 ya hice mi ¡HELP! en CAMBIO EL POLVO POR BRILLO denunciando esta situación, no habíamos luchado y dejado el mercado internacional a causa de los planteamientos comerciales para dibujar guiones con encargos, límites o indicaciones en los que no estuviéramos de acuerdo...

Yo sostenía mi trabajo autoral con el apoyo de la ilustración en mis colaboraciones semanales en EL PERIÓDICO DE CATALUNYA o después en EL PAÍS y otras revistas de opinión, así que seguí con ello y lo amplí todo lo posible con la incursión en publicidad y animación, aceptando todas las propuestas (entre ellas ya había hecho la serie Luna y Duna para la revista Barbie intentando hacer una historieta digna para niñas que contrastara con la propuesta de Mattel) Pasar al espacio editorial como realizadora de Dragon Ball y el resto de colecciones manga que me adjudicó después Planeta es otro ejemplo de cómo seguir en el medio y sobrevivir para poder seguir haciendo las historias que me motivaron cuando pude, cada vez menos, claro. La otra vertiente (siempre apoyada en la ilustración, el diseño y el grafismo ligados a publicaciones) fue el estudio del medio y el análisis que ha llevado a mi tesis doctoral.

Lógicamente si el mercado y la industria hubieran sido otros habría podido desarrollar a largo plazo todas mis propuestas... pero esto siempre será una incógnita. El caso es que las nuevas voces puedan hacerlo

Nuevos formatos como la novela gráfica o el manga, ¿son dignos ejemplos de este capitalismo liberal de andar por casa que domina la historieta española y dónde básicamente se produce el doble y se gana menos que antaño?

El manga es un fenómeno en sí mismo que sería largo de analizar, pero sí, su éxito se basa en la popularidad de sus sinergias con otros medios y en la publicidad y el merchandising con que sus eventos apoyan las ventas (al margen de la calidad, que no entro a juzgar, son las estrategias de mercado de la industria ajena las que lo sostienen y de las que se beneficia la supuesta industria nacional).

Más allá del cambio temático que amplía lectoras, la novela gráfica es otra forma de llamar al álbum clásico que ha permitido la emergencia de editores independientes y la autoedición (gracias a las nuevas tecnologías) factores que han favorecido a la visibilidad de la autoría nacional, de otra forma dudo que hubiera sobrevivido. Pero el tema económico y la sobre explotación siguen ahí...

¿En tu caso has cobrado un precio acorde a tu excelso trabajo?

Creo que nuestro trabajo autoral (hecho sin presupuesto ni fecha y que implica dedicación total en todos los aspectos de la producción) nunca estará bien pagado, a no ser que sea bien promocionado y el editor esté seriamente implicado en generar royalties que nos sean abonados. Pero si entendemos el precio por página en el tope de cada época, desde Seleccionadas hasta la primera edición de Mata Hari en revista (incluida ésta) podría decir que sí, cobré lo que debía, más o menos como mis compañeros, excepto en los trabajos que hice de forma activista como Butifarra o Trocha -Troya, el resto ha oscilado entre el pago emocional (acuerdo activista con la necesidad) y el pago posible en cada momento. De S.I. nunca cobré royalties, hasta los 80, momento en el que recibí inesperadamente un pago único de royalties devengados por mi trabajo anterior (años 70), cuando ya no estaba en contacto con la Agencia (era el momento reivindicativo de la profesión).

Nunca sabré a que respondía, pero apunta a una cura en salud por si hubiera reclamaciones (aunque eran del todo improbables las ventas realizadas por S.I.)

Esta incertidumbre e intranquilidad laboral que parece acompañar a los trabajadores de la historieta en España, ¿hasta qué punto ha podido afectar a tu salud mental?

Como empecé muy joven y la muerte de mi padre me había obligado a enfrentarme a los problemas sola, esta profesión fue una fuente de aprendizaje duro. Ya trabajaba como secretaria y combinaba el estudio y el dibujo con el trabajo reglado y oficial, así que cuando me

dediqué de lleno a este campo (a los 21 años) me organicé de manera parecida, la vorágine de la bohemia nunca me deglutió, aunque la viví y disfruté, navegando por las diferentes movidas y luchando en casi todos los activismos, siempre tuve un plan de supervivencia minimalista y supe organizarme para sobrevivir en los malos momentos. Ser mujer y madre joven implicaba no bajar la guardia y construir escudos...

Creo que mi salud mental ha dado pruebas de fortaleza gracias a salir indemne de mi trayectoria laboral y creativa... ja, ja

¿Tu vida familiar también se ha podido ver afectada?

Mi vida familiar ha estado profundamente marcada por la profesión, pero no más que la de otras mujeres profesionales en otros campos autónomos... Fui madre muy joven, a los 22 años, y desde entonces las noches han sido mi espacio de dibujo seguro, también las tardes, y los ratos entre cunas y cocinas. También el cuidado de mi madre se ha antepuesto a los horarios lógicos de trabajo... pero he salido adelante, mi madre y yo cuidamos una de otra siempre y mi hija y mi nieta son mi orgullo y mi centro de salud. Todo esto no habría sido posible sin la cooperación, ayuda y soporte ciego de mi compañero. Las mujeres en esta profesión han estado y resistido mucho (aunque en la sombra) ya que el trabajo por libre, sin horario y a destajo realizado en casa es el primero que les fue posible realizar sin demasiadas alharacas, sobre todo si no recibían demasiada notoriedad y obedecían las normas del discurso patriarcal... Las noches, las cocinas, las páginas entre meriendas de los críos etc. tienen mucho de que hablar sobre el trabajo histórico de las dibujantes.

¿Se ha respetado en algún momento el derecho a la conciliación familiar en nuestra historieta?

NO, que va. Incluso en alguna ocasión tuve que oír que se prescindiría antes de mí que de otros compañeros porque yo tenía marido ¿...? (supongo que se referían, sin datos, a que alguien me mantenía ¿...?)

¿Hasta qué punto la mujer ha sufrido una mayor discriminación laboral en nuestro medio?

Juzga tu mismo por todo lo dicho anteriormente... El hecho de que siempre que busques en los rincones oscuros de otras épocas encuentres mujeres dibujando o participando de alguna forma en la obra heredada, mientras han permanecido olvidadas, dice algo al respecto. Dibujantes, guionistas, coloristas, ilustradoras de cuentos... siempre relegadas al mundo infan-

til (por menor) han resistido y mantenido el espacio abierto para las vanguardias que rompimos el techo de cristal y que ahora desbordan las nuevas voces...

¿Sus condiciones actuales se han equiparado o aún persiste la vulneración de sus derechos?

Ellas, las nuevas autoras, te dirán aún todas las reivindicaciones que naturalmente quedan por llevar a la práctica. Lo difícil es delimitarlo en una profesión no sindicada, sin normas y dependiente del mercado libre, no del cultural (los hombres tampoco lo tienen bien, pero han tenido voz y decisión desde el principio para construir el canon y sus discursos... incluso la profesión).

La discriminación histórica hacia las lectoras y contra las autoras se hace evidente en este medio al buscar las referencias artísticas y la valoración y posicionamientos en la construcción de mercados. Ellas hoy tienen la palabra.

¿Existe conciencia de clase entre los autores y autoras de tebeos?

Creo que no podemos afirmar que sí. No somos diferentes de otras profesiones... hay de todo. Algunas luchamos desde el principio para generar esa conciencia interseccional de las opresiones, que superpone unas a otras y que debemos visualizar para combatirlas. Porque, no lo dudes, van juntas y no eliminan a una sin la otra... (Género, etnia, clase, edad, identidad ...etc.)

¿Podrá darse en algún momento un sentimiento de solidaridad para reclamar por sus derechos?

En la respuesta anterior va implícita mi opinión al respecto. La solidaridad tan solo será real si visualiza todas las opresiones y las contempla de forma completa.

¿Cuál puede ser a tu parecer la manera más efectiva de lucha?

Las nuevas subjetividades necesitan expresarse, pero sobre todo dialogar y unirse para construir nuevos discursos más amplios, justos e inclusivos basándose en el respeto mutuo y en la interlocución a la búsqueda de objetivos comunes. El nuestro quizás habría de ser construir mercados más equilibrados y conscientes y para ello reclamar la necesaria acción de la política cultural.

¿La presencia de los autores y autoras de cómic en la negociación por el Estatuto del Artista es un paso hacia cierto grado de normalización?

En mi opinión es algo imprescindible, aunque sé que va a necesitar de un fuerte grado de implicación, trabajo y paciencia... (habla mi experiencia) pero habrá que seguir insistiendo, todo menos dejar que “nos actúen...”

¿Una primera medida para fomentar la creatividad y armonización con unas condiciones laborales justas sería establecer una normativa clara y precisa sobre derechos de autor?

¡Evidentemente! Sin más comentario.

Pepe Gálvez

Pepe Gálvez (Fuentes Claras, Teruel, 1950), economista y experto en cómics. Su labor como teórico ha englobado gran número de publicaciones: Krazy Comics, Dentro de la viñeta, De la historieta —de la que dirigió un número—, Avui, Funnies, Slumberland, U, Viñetas, Volumen, Tebeosfera, etc., con especial interés lo escrito para los catálogos de exposición de la Semana Negra de Gijón. También hizo radiodifusión de la historieta en el programa Radio obrera, desde 1982. Ha sido cofundador de varios grupos de trabajo (como Tanta Tinta), colaborador en cursos académicos, comisario de exposiciones sobre cómics y docente en cursos y talleres sobre historieta.

En su faceta de guionista ha trabajado con dibujantes como Arnal Ballester, Javier Olivares, Rubén Pellejero, Joan Mundet, José María Beroy, Guillem Escriche (El partido de la muerte en 2021), Manuel Granell y Sento Llobell (Cava y Calla. Manuel Usabiaga, luchador antifascista en 2022), y, sobre todo, con Alfonso López, para quien ha escrito diversos guiones, entre ellos Asesinato en la mezquita (1996); Color Café (2006); Silencios (2006) y Flechas blancas (2018), ambos volúmenes referidos a la juventud del Capitán Trueno; Miguel Núñez, Mil vidas más (2010), libro con el que ganó junto a López y Joan Mundet el Premi Nacional del Còmic de la Generalitat de Catalunya en 2011; Llegará el invierno (2019); y Ocho horas. El Noi del Sucre y la huelga de la Canadiense (2022). Por último, destaca su participación en la obra colectiva ¡O todos o ninguno! (2021), donde se repasan diversos hitos del sindicato CC. OO.

¿Un trabajador incansable como tú puede vivir dignamente de la historieta? ¿El cómic en España ha sido en algún momento un oficio rentable?

Aunque no hay estudios sobre el tema, por lo que sabemos en la época dorada de los tebeos, años 50, 60 , bastantes dibujantes e incluso miembros de la redacción-guionistas de las editoriales, podían vivir de su trabajo. Lo que no significa que no se les explotase y que no todas las editoriales pagaran igual. Y por otra parte no tenían reconocido su derecho de propiedad sobre su obra. Derecho que se conseguiría en los años ochenta al final de la transición, periodo en el que los que trabajaban para revistas humorísticas podían vivir de su trabajo, pero no todos con contrato y no todas cobrando igual.

¿Cuáles han sido los males históricos de la industria del cómic en nuestro país? ¿Qué crees que explicaría su falta de solidez y pervivencia a lo largo del tiempo?

En nuestro caso, la industria trabajaba par un mercado exclusivamente infantil, y no supo competir con la televisión ni abrirse a un publico adulto suficiente. Hay un momento en la transición donde parece que se consolidaba ese público adulto, pero la crisis de los noventa evidencia que no era así. No se consiguió generar una producción propia con capacidad de fidelizar a un público.

¿Este modelo editorial ha tenido en cuenta alguna vez el beneficio de los trabajadores o solo el del editor? ¿Te has sentido alguna vez el eslabón más débil de la cadena?

El trabajador es por definición el eslabón más débil de la cadena en una industria precaria y la nuestra del cómic lo es, con mucha microempresa y mucha producción externa

Las Agencias de los setenta con las que muchos autores y autoras encontraban mejores precios por página en el extranjero. ¿Realmente mejoraron las condiciones laborales?

Supongo que depende de las agencias. La diferencia de nivel de vida y de precios entre nosotros y los países a los que se dirigía la producción permitía o podía permitir salarios decentes, aunque los beneficios mayores fueran para la Agencia. Otra cosa es el tipo de trabajo sometido a cánones de comercialidad repetitiva y alejada de la creatividad

En la actualidad, y como muestra del legado de estas agencias, ¿un artista español solo si trabaja para el exterior puede obtener unas condiciones laborales dignas? ¿Hay alternativa a la emigración hacia las grandes industrias internacionales?

Somos parte de la mano barata del mercado yanqui, en condiciones en parte parecidas a las de la agencia y la del mercado franco-belga, en tanto que sólo han de pagar derechos de autor. Otra cosa es el autor que publica directamente allí.

Es un secreto a voces que el editor español prefiere que los y las historietistas nacionales publiquen en el exterior antes que en nuestro mercado. Así ahorra costes. ¿Esto es lícito? ¿Cómo podría regularse esta situación para que se beneficien los autores y autoras como corresponde?

Lícito de legal, sí. Es la evidencia de que nos movemos en un sector industrial débil que vive mayoritariamente de la distribución de material producido en otros mercados, y en el que la producción propia se realiza muy mayoritariamente en condiciones de precariedad.

La pérdida del mercado en los quioscos durante los noventa, con la desaparición progresiva de las revistas de cómics infantiles y para adultos, ¿hasta qué punto supuso un desastre para los trabajadores y trabajadoras del cómic? ¿Cómo te afectó en tu caso?

Yo apenas publicaba entonces, era lector y divulgador. El quid de la cuestión es por qué se pasó en pocos años del boom al crack, o sea el porqué de la volatilidad del público y de las insuficiencias de la industria

Nuevos formatos como la novela gráfica o el manga, ¿son dignos ejemplos de este capitalismo liberal de andar por casa que domina la historieta española y dónde básicamente se produce el doble y se gana menos que antaño? ¿En tu caso has cobrado un precio acorde a tu excelso trabajo?

Si tenemos en cuenta las horas trabajadas y la formación previa necesaria para realizar mi trabajo. Para nada cobro un precio acorde a ellas

Esta incertidumbre e intranquilidad laboral que parece acompañar a los trabajadores de la historieta en España, ¿hasta qué punto ha podido afectar a tu salud mental?

En mi caso no. No dependo económicamente de mis ingresos por el cómic.

¿Tu vida familiar también se ha podido ver afectada? ¿Se ha respetado en algún momento el derecho a la conciliación familiar en nuestra historieta?

Lo mismo de la pregunta anterior.

¿Hasta qué punto la mujer ha sufrido una mayor discriminación laboral en nuestro medio?

Discriminación en la retribución y en la consideración a su trabajo. Nuestro medio ha sido no sólo masculino sino que también se ha regido por conductas machistas. Ello ha provocado una infravaloración de su trabajo dentro de una industria que ya de por sí es poco garantista de los derechos de los autores

¿Sus condiciones actuales se han equiparado o aún persiste la vulneración de sus derechos?

Han alcanzado igual nivel de precariedad que los autores masculinos, aunque es cierto que se ha incrementado significativamente el número de autoras y se ha avanzado en el reconocimiento a la aportación de autoras anteriores.

¿Existe conciencia de clase entre los autores y autoras de tebeos?

Mi impresión es que no mucha. Aunque nos condiciona el hecho de establecer una relación individual con la contraparte y de estar inscritos en el régimen de trabajadores autónomos, vendemos creación a cambio de una retribución. Por lo tanto, somos parte del currantado, así lo entendieron las personas que crearon el club Dhin, o las que impulsaron formas autogestionadas de producción. Pero lo cierto es que esas experiencias no han logrado arraigarse en nuestra profesión.

¿Podrá darse en algún momento un sentimiento de solidaridad para reclamar por sus derechos? ¿Cuál puede ser a tu parecer la manera más efectiva de lucha?

Creo que se avanza, pero aún falta mucho. La experiencia francesa indica las ventajas de la organización, de actuar colectivamente.

¿La presencia de los autores y autoras de cómic en la negociación por el Estatuto del Artista es un paso hacia cierto grado de normalización?

Es un paso, la continuidad depende del grado de organización e implicación del conjunto de la profesión. Es muy importante conseguir avances en leyes y normas, pero es mucho más importante tener fuerza para que se apliquen, y para seguir avanzando.

¿Una primera medida para fomentar la creatividad y armonización con unas condiciones laborales justas sería establecer una normativa clara y precisa sobre derechos de autoría?

Un primer paso necesario, urgente y previo, sería conseguir la transparencia y canales de información sobre las ventas.

Hernán Migoya

Hernán Migoya Martínez (Ponferrada, 1971) es un guionista de cómic, de cine y escritor. Criado en Barberá del Vallés, reside en la actualidad en Lima (Perú).

En el ámbito editorial desde 1992 a 1998 dirigió las revistas *El Víbora* y *Kiss Comix*, así como la colección underground *Brut Comix*. Como guionista de cómics, es autor de más de una veintena de álbumes y novelas gráficas de éxito. Entre otras obras podemos destacar: *La salida de la clase* (2001) con Rubén del Rincón (Premio al Mejor Álbum Erótico del Salón Internacional del Cómic de Barcelona); con Manolo Carot, *El hombre con miedo* (2002, Premio al Mejor Guion también en el Salón de Barcelona); *Ari, la salvadora del Universo* (2004, finalista del Premio al Mejor Manga Extranjero otorgado por el Ministerio de Cultura del Japón), *Kung Fu Kiyō* (2009) y *Une Révolution nommée Raspoutine* (2023); con Joan Marín Olimpita (2008) y *Plagio: el secuestro de Melina* (2012); con Santiago Sequeiros *Hazañas eróticas del Cuarentón Hijoputa* (2018); con Bartolomé Seguí, las adaptaciones a cómic de Pepe Carvalho escritas por Manuel Vázquez Montalbán: *Tatuaje* (2017), *La soledad del manager* (2019) y *Los mares del sur* (2021); con Joel Pezo la adaptación de la película peruana *Django: la otra cara* (2019); con Ricardo Montes y junto al periodista Marco Sifuentes *Señorita Laura* (2015, Premio Luces al Mejor Cómic Peruano); con Patricia Breccia *El amante de Lady Frankenstein* (2021). También ha participado guionizando diversos proyectos corales como *Nuevas Hazañas Bélicas* (2012) una veintena de cuadernillos escritos para los dibujantes más destacados del panorama español: Kim, Monteys, Natacha Bustos, Kano, Juanjo Sáez, Cels Piñol, Calpurnio, Keko, Ventura o Seguí, etc., así como la adaptación gráfica de su libro de cuentos *Todas putas* (2014) junto a creadores de renombre como Carla Berrocal, Natacha Bustos, Olga Carmona, Ana Galvañ, y Mamen Moreu, entre otras.

Entre otros, ha obtenido el Premio al Mejor Guion del Salón Internacional del Cómic de Barcelona, y su obra ha sido editada en Estados Unidos, Francia y Alemania. Es el único guionista español que ha publicado en las míticas revistas estadounidenses *Heavy Metal* y *Mome*.

¿Un trabajador incansable como tú puede vivir dignamente de la historietita? ¿El cómic en España ha sido en algún momento un oficio rentable?

Antes de nada, gracias por contar con mi opinión en este meritorio seguimiento que estáis haciendo de la situación de la historietita española. Veamos:

El cómic en España es rentable para cualquier persona que se dedique a los cómics en todo lo que no sea crearlos: editores, redactores, diseñadores, rotulistas. Mucha gente vive con contrato fijo en la industria del cómic, menos los autores, a los que se les paga el sueldo de un mes o dos (con suerte) por dibujar un álbum que requiere un año o más de elaboración. Los artistas no reciben por su obra ni lo que juntan tres pagas extras de un secretario en una editorial. Yo ahora vivo gracias a los editores, pero a los que me dan trabajo de traductor. Gracias sobre todo a los responsables de Norma Editorial, por ejemplo, donde también publico como autor. Pero lo que me da de comer son las traducciones que hago para ellos, no los guiones de los álbumes que ellos me publican. Y en ese sentido soy muy afortunado, poder ser traductor además de guionista y contar con su confianza, porque como guionista es muy difícil ganarte la vida en España si antes no has triunfado en Francia. Los españoles somos así, no tenemos dignidad cultural, porque somos una identidad en decadencia. En Estados Unidos no publican cómics europeos, priman su propia cultura sobre las demás; nosotros primamos la cultura estadounidense sobre la nuestra: por eso se gana mucho más dinero traduciendo sus cómics que escribiendo cómics españoles.

En tres décadas y media de profesión, yo sólo he vivido de los cómics cuando era también coordinador editorial. Como guionista jamás. Pero ya no digo vivir, sino recibir una mínima retribución digna. ¿Cómo he sobrevivido? Escribiendo no sólo guiones de cómic, también de cine (mucho mejor pagados, aunque no se filmen nunca), novelas, cuentos, haciendo gestión cultural y, como digo, traduciendo.

Pero la verdadera clave para vivir de esto es no crear nunca una familia propia: renunciar a tener hijos ni boca alguna que mantener.

¿Cuáles han sido los males históricos de la industria del cómic en nuestro país? ¿Qué crees que explicaría su falta de solidez y pervivencia a lo largo del tiempo?

El odio de los españoles a todo lo que huelga a industria, especialmente en el terreno cultural. Cualquier cómic nuestro que genere demanda del público, que venda bien, que consiga un trato digno a los historietistas, es automáticamente criticado y hostigado hasta su desaparición porque se convierte —para los intelectuales inquisidores que gobiernan desde las tribunas públicas el aspecto moral del sector— en «basura para las masas». La editorial Bruguera

era considerada una fábrica de chorizos y el sentimiento general del sector de cómic era que ojalá dejara de existir pronto para que el cómic español fuera más artístico e independiente del pueblo vulgar. Mira lo que ha pasado con Ibáñez: en cuanto se propuso la idea de presentar su candidatura al Premio Princesa de Asturias surgieron mil voces protestando: «¡Que no, que Ibáñez es un explotador de entintadores y de dibujantes no acreditados! ¡Que plagió a Franquin!»». El listillo español clavándote un puñal para demostrar que él siempre es más listo que los demás. Se muere Ibáñez y ahora todo el mundo llorando por él. Echamos la lagrimita y luego nos vamos a ver la última película de la Marvel, universo creado por ese gran filántropo, humanista y anticapitalista llamado Stan Lee.

¿Este modelo editorial ha tenido en cuenta alguna vez el beneficio de los trabajadores o solo el del editor? ¿Te has sentido alguna vez el eslabón más débil de la cadena?

Hombre, cuando como yo has dedicado más de treinta años de tu vida a intentar incentivar la industria del cómic en tu país, aceptando solamente generar proyectos de producción propia, guionizando para tu país, editando para tu país, apoyando a autores de tu país, hablando de temas relacionados con la cultura de tu país, hasta el punto de que como guionista prefieres publicar antes en España que en Francia para dinamizar el mercado interno... y luego se ríen de ti en la cara porque toda la industria nacional es autosostenible mediante compras de derechos al extranjero (a editoriales extranjeras que sí invierten en la elaboración de la obra de españoles) y mediante subvenciones públicas A LAS EDITORIALES, pues jode.

Las Agencias de los setenta con las que muchos autores y autoras encontraban mejores precios por página en el extranjero. ¿Realmente mejoraron las condiciones laborales?

Hasta donde yo sé, los dibujantes que trabajaban para Selecciones Ilustradas ganaban un pastón y en Bruguera también pagaban muy bien (otra cosa es que se pasaran los derechos de los autores por la axila, pero al menos cumplían con lo principal: una remuneración inicial justa y muchas veces hasta generosa — y merecidísima por otro lado—). Muchos artistas vivieron como rajás de esa industria real. Por eso la debacle económica de los 90 hizo que la mayoría de ellos se retiraran, porque ya estaban acostumbrados a otro tren de vida más cómodo. En las últimas tres décadas de industria de la historieta en España, solamente El Jueves ha sido un ejemplo tangible de trabajo digno. Y un poco nuestra revista Kiss Cómic las dos décadas que duró: pero claro, Kiss Cómic era porno, un género prohibido hoy día, y a nadie

le interesa rescatar el valioso material artístico que apareció allí publicado. De hecho, ya en aquel entonces se vendía muy bien ante la absoluta indiferencia de la prensa especializada en cómic: solamente el divulgador Manuel Darias nos hacía caso, nos reseñaba y concedía premios. Los demás decían: «¡Vende porque es porno, no porque sea cómic!». Pero era cómic. Como ves, el clasismo cultural es algo muy nuestro desde siempre.

En la actualidad, y como muestra del legado de estas agencias, ¿un artista español solo si trabaja para el exterior puede obtener unas condiciones laborales dignas? ¿Hay alternativa a la emigración hacia las grandes industrias internacionales?

En el fondo, el boom del trabajo para agencias extranjeras en los años 60 y el éxodo actual de autores españoles a las industrias USA y francesa son muy similares: España es un país inútil para generar una industria que no sea la del fútbol (fenómeno que entusiasma a tanta gente que logra el milagro de que se haga la vista gorda con todas sus fullерías multimillonarias, atropellos, machistadas, leyes de silencio homofóbicas y mezquindades), pero en cómic tenemos una mano de obra de primera. No solamente barata, sino de una calidad artística sin parangón.

Creo que nuestro sustrato católico nos impide organizar una industria con eficacia. Los protestantes son mucho mejores en eso, porque no tienen un sentimiento de culpa hacia el éxito económico. En España a algún artista le va bien económicamente y ya tienes a todos hablando mal de él. Y no pararán hasta hundirlo. Es un pueblo rastroero, qué le vamos a hacer: queremos a todo el mundo vivo, pero infeliz. Al menos no fomentamos una cultura de las armas ni tenemos masacres en masa como en los Estados Unidos, esa es la parte buena.

Es un secreto a voces que el editor español prefiere que los y las historietistas nacionales publiquen en el exterior antes que en nuestro mercado. Así ahorra costes. ¿Esto es lícito? ¿Cómo podría regularse esta situación para que se beneficien los autores y autoras como corresponde?

Te cuento mi tiro de gracia con la industria española: cuando surgió la oportunidad de emprender el proyecto de álbum UNA REVOLUCIÓN LLAMADA RASPUTÍN, que guioné para el dibujante Manuel Carot, él me dijo que ya tenía por dónde moverlo en Francia para colocarlo en alguna editorial. Yo, por mi deseo estúpido de ayudar a generar industria propia (a eso me he dedicado 30 años, insisto), le dije que por favor lo moviéramos antes por España para publicarlo aquí primero y que, si en España tenía éxito, ya lo venderíamos a Francia o a los países que se interesaran, pero que prefería contribuir a la industria española y

que la obra fuera originada y financiada en nuestro país. Manuel me lo permitió. Así que escribí a tres editores españoles importantes. Los tres me contestaron exactamente lo mismo: el proyecto es TAN pero TAN bueno que no vais a tener problema en publicarlo en Francia... y luego ya compramos nosotros los derechos por mil euros, para la edición española. O sea, parafraseando a Unamuno, ¡QUE INVIERTAN ELLOS! En efecto, lo movimos en Francia y a los dos días Manuel ya lo había colocado en Glénat. ¿Cuánto nos pagaban? Más de 20.000 euros. Es decir, unas cinco veces lo que nos hubieran pagado en cualquier editorial española. ¿Qué le dije a Manuel? “Mátame, Manolo, porque soy un imbécil”. Esta anécdota la sentí como un escupitajo a mis treinta años de trabajo por contribuir a levantar una industria del cómic en España. Y resume lo que saben absolutamente todos los artistas que trabajan en los cómics en España y que no viven del Estado.

¿Y qué pienso entonces de España y de su sector cultural? Que nos merecemos a Putin.

Entiéndeme: yo he visto más cosas en el sector cultural que el Rutger Hauer haciendo de robotín. Menos naves más allá de Orión, he visto de todo. Todo tipo de estafas, quiero decir: productores de cine multiplicando por diez un presupuesto de rodaje y recibiendo gracias a ello el triple del presupuesto real en subvenciones del Ministerio de Cultura, debido a lo cual no necesitan mover la película porque ya se han llevado beneficios (su inversión inicial triplicada automáticamente en cuanto estrenan en una sola sala, sin necesidad de anunciar la película); recibiendo una subvención extra por ser película rodada en un idioma comunitario cuando no ha sido así, tras lo cual ordenan al director que en el festival donde la estrene declare a la prensa que está tan bien doblada al castellano (lengua en la que se rodó originalmente el filme) que parece filmada en ese idioma: pero que no, que está rodada en el idioma por el que se percibieron los 180.000 euros de subvención adicional.

En cómic tres cuartos de lo mismo: he visto editores reeditar eternamente una «primera edición» para no tener que pagar el porcentaje correspondiente a sus autores por ediciones subsiguientes, o publicando la obra en el extranjero sin avisarlos; contratos donde el editor se define como creador de serie, universo y personajes de los verdaderos autores para poder echarlos al segundo álbum; un editor extranjero rogándome como favor personal que mueva en editoriales españolas una obra de cómic de su país y, una vez colocada por mí desinteresadamente en un sello español, me entero de que ha ido llamando a los autores de la obra para cobrarles una comisión ¡en mi nombre!, utilizándome para sonsacarles dinero; editores que saldan obras sin avisar a los autores y sin retribuirles ningún tanto por ciento de esas ventas; vendiendo merchandising de las obras sin permiso de los autores ni, por tanto, porcentaje para ellos...

En fin, podría escribir un libro sobre esas mañas picarescas de algunos editores si no me pareciese deprimente tener que hacerlo.

La pérdida del mercado en los quioscos durante los noventa, con la desaparición progresiva de las revistas de cómics infantiles y para adultos, ¿hasta qué punto supuso un desastre para los trabajadores y trabajadoras del cómic? ¿Cómo te afectó en tu caso?

Bueno, yo tenía contrato fijo en Ediciones La Cúpula y me iba bien, podía haberme quedado allí toda la vida. Pero a mí me aburre trabajar en un mismo sitio más de cinco años. Tras siete allí cerré esa etapa y me despedí. Yo creo que el exceso de proteccionismo en los contratos hace que el trabajador español se vuelva una marmota. Inmovilista. Es un país que lo quiere todo seguro y donde la meritocracia no existe. Y por eso un afilador de lápices vive mejor que un artista. Además, mucho llamamiento a la protesta y el bien común, pero en cuanto alguien quiere vivir sin patrón se le tira del pie abajo para que caiga con los demás sometidos. No hay nada que un líder sindicalista tema más que a un trabajador autónomo. Por eso los autónomos somos la última mierda en España. En España se necesita al patrón: hay que tener patrón para poder odiarlo y quejarse. Pero no queremos vivir sin patrón ni sobre todo que otros lo hagan. Porque nos desmonta el tenderete.

Yo no echo de menos el cómic en los quioscos, más allá de que refleja una nostalgia puntual, o no más de lo que echo de menos el cómic en los diarios, por ejemplo. Pero los tiempos cambian y los medios de ventas son otros. Hoy se puede vender mucho desde una librería especializada y desde una gran superficie, no creo que eso sea un problema.

Nuevos formatos como la novela gráfica o el manga, ¿son dignos ejemplos de este capitalismo liberal de andar por casa que domina la historieta española y dónde básicamente se produce el doble y se gana menos que antaño? ¿En tu caso has cobrado un precio acorde a tu excelso trabajo?

Ja ja ja, ¡cariño, jamás podría cobrar un precio acorde a lo excelso de mi trabajo!

El capitalismo sólo produce si le interesa económicamente, al menos ahí no hay trampa ni cartón. Y el 90% de los autores españoles no interesamos porque no hay público interesado en nosotros. El público se interesa por nosotros si triunfamos en el extranjero y nos sacan en todos los medios porque hemos triunfado en el extranjero. Así que para el editor español no sólo es rentable que inviertan las editoriales extranjeras en nosotros, sino que sabe que el mercado español recibe mejor a Perico de los Palotes si su nombre ha salido antes en un tebeo en inglés o francés. ¿Dónde triunfó BLACKSAD, dónde triunfó Paco Roca, dónde Ana Miralles?

La novela gráfica es simplemente un formato concreto que gusta a su público, que son dos mil lectores de Anagrama, o sea, cada vez más pijos y aburguesados: es un formato acorde con el proceso de aburguesamiento y elitismo que ha vivido el cómic español. El manga es el único cómic que tiene público real en España, pero por suerte todavía no se le considera cultura. O sea, es la única cultura real que todavía ejerce influencia real en un público real.

Esta incertidumbre e intranquilidad laboral que parece acompañar a los trabajadores de la historieta en España, ¿hasta qué punto ha podido afectar a tu salud mental?

Yo creo que un poco de locura siempre está bien en un artista: te ayuda a ser más creativo. Así que eso sí lo agradezco. ¡Gracias por transmitirme tanta precariedad y miedo, industria española del cómic!

¿Tu vida familiar también se ha podido ver afectada? ¿Se ha respetado en algún momento el derecho a la conciliación familiar en nuestra historieta?

No sé lo que es la conciliación familiar: yo siempre me he llevado bien con mis padres y mi hermano, nunca ha habido que conciliar nada. Pero vamos, si yo hubiera tenido hijos o tuviera que mantener una familia, sería un pobre desgraciado trabajando en un periódico, en un banco o de funcionario, como la mayoría de españoles. No me acercaría ni con un palo a los cómics.

¿Hasta qué punto la mujer ha sufrido una mayor discriminación laboral en nuestro medio?

Yo eso no lo sé ni creo que sea quién para arrogarme la competencia de decirlo. Hay compañeras artistas mucho más puestas en ese tema. En mi experiencia personal, nunca he sabido que haya habido discriminación remunerativa en las editoriales en las que yo he trabajado, ni en el staff ni entre el sector artístico. Pero son las trabajadoras y artistas de esas editoriales quienes deben decirlo.

Ahora, donde sí vi mucho machismo es en la crítica de cómics: estos señorones tan comprometidos socialmente, tan serios, pomposos y solemnes echaban una lagrimita cada vez que les tocaba reseñar un cómic western, por ejemplo. Pero no veas el desprecio o desdén o silencio lapidario con que trataban el cómic romántico hecho por dibujantas o el mismo 'Esther y su mundo'. Burla es poco para definir el asco o indiferencia con que se miraba ese género. Y eso por suerte ha cambiado para bien, gracias principalmente al activismo de las asocia-

ciones de autoras en España, que de modo inteligente —y en contra de lo que suele suceder siempre en nuestro país— no han sido clasistas y han abrazado esa cultura popular femenina y la han reivindicado, tanto como el cómic activista o el de autora. Creo que una Purita Campos o una Trini Tinturé o una Carme Barbarà sí han vivido para poder ver esa reivindicación suya y de sus obras. Y eso las feministas españolas del cómic lo han hecho de manera ejemplar y hay que agradecerlo muchísimo, porque el sector masculino hetero sigue en gran medida riéndose de cualquier conato de cómic español popular mientras por las noches duerme abrazado a una figurita del Capitán América.

¿Sus condiciones actuales se han equiparado o aún persiste la vulneración de sus derechos?

Eso lo tienen que decir ellas. Bastante hartas están ya de que los hombres hablemos por ellas. Hay que saber cuándo toca dar un paso atrás y escucharlas de una vez. Y ahora sigue tocando escucharlas y ayudar a mejorar todo.

¿Existe conciencia de clase entre los autores y autoras de tebeos?

Bueno, a mí esto de «conciencia de clase» me suena a terminología de locomotora a vapor, igual de carpetovetónica, sectaria y caduca que los cristianos perseguidos haciendo el símbolo del pez en el suelo para reconocerse entre sí. Es un rollo comisario político similar al del inquisidor católico. Yo soy ateo, creo cultura pagana y no tengo conciencia de clase, salvo cuando me sale el salvaje ante tanto pijo esnob en el sector cultural, pero es un tic irreprimible en mí. Igual que puedes amar a la humanidad porque sí y no porque «Dios te lo ordenó», uno también puede luchar por la justicia para todos los seres humanos, no porque te lo dicte tu «conciencia de clase». Las clases no deberían existir, para empezar: pero quienes dicen tener conciencia de clase suelen ser paradójicamente los primeros a los que les interesa que las clases se mantengan bien definidas, para poder seguir comiendo de ese cuento.

En cuanto a la conciencia de clase en el sector del tebeo: sí, claro que existe, sobre todo una conciencia de clase de postureo. Te la resumo. Todos los autores españoles tienen claro lo que hay que hacer: darle la espalda al tinglado español y conseguir publicar en Francia o en Estados Unidos, donde sí pueden ganar muchísimo dinero porque son industrias reales y al parecer allí la gente lee. O sea, enriquecete en una industria capitalista del Primer Mundo. Luego los acomplejados españoles te van a recibir en tu país con los brazos abiertos, porque si triunfas haciendo cómics mercantiles para el Imperio USA o Francés, eres un héroe nacional y hasta un genio, porque alguien que triunfe allá no puede ser mal autor, porque los principios de ‘¡Bienvenido Mr. Marshall!’ son los que siguen rigiendo aquí. Y cuando te toque ha-

blar de la situación del cómic en España, ponte la máscara de la conciencia de clase y di que el cómic español necesita ayudas del Estado y subvenciones públicas. Y ahí ya todos se desharán en lágrimas y te erigirán una estatua y tú podrás seguir viviendo como Dios dibujando héroes fascistas estadounidenses o aventuritas francesas que no tienen nada que ver con tu tradición cultural. Y para tus compatriotas seguirás siendo un héroe del proletariado en el escaparate público, que a fin de cuentas es lo único que se desea: dar el pego.

Lo que digo: como sociedad somos, tanto progresistas como conservadores, una excrecencia católica y, por tanto, corrupta.

¿Podrá darse en algún momento un sentimiento de solidaridad para reclamar por sus derechos? ¿Cuál puede sería a tu parecer la manera más efectiva de lucha?

No lo sé. Yo siempre he sido escéptico de las asociaciones y sindicatos, porque siempre me huelen a chamusquina y a desvío de fondos. Pero no hace falta ser tan libertario como yo en la vida y hay asociaciones que sí son útiles. Como mínimo, las funciones de ARGH! respecto a ayudar a los historietistas a entender los contratos y las exigencias que pueden hacer como profesionales me parecen muy de agradecer, especialmente para la gente que empieza. Yo soy un individualista de mierda, así que me gustaría que se siguiera pensando en cómics para el mercado, para que no acabe siendo todo tebeos de pornomiseria, como si los del cómic fuéramos los esclavos tontos que legitiman moralmente al corrupto Poder estatal que “dadivosamente” hace cultura sobre gente pobre y buena. Además, yo hago cómics de sexo y violencia, y eso no se subvenciona ni le interesa al Poder.

Pero sí me parece que estaría bien que se exigieran unos mínimos a las editoriales, al menos que traten a los autores con el mismo respeto económico con que tratan a un maquetador o al mozo de almacén. Con eso nos conformamos. Y con todos mis respetos al maquetador y al mozo de almacén, aquí nadie es prescindible.

¿La presencia de los autores y autoras de cómic en la negociación por el Estatuto del Artista es un paso hacia cierto grado de normalización?

Puede ser.

¿Una primera medida para fomentar la creatividad y armonización con unas condiciones laborales justas sería establecer una normativa clara y precisa sobre derechos de autor?

Pero es que los derechos de autor no son el problema principal de los autores de cómic. El problema principal es que no hay lectores de cómic en España. Al menos, no de cómics españoles. Por tanto, nunca sale a cuenta pagar dignamente a los autores, parece. Los librereros viven del cómic, los editores viven (bastante bien) del cómic, hasta el chico del almacén vive del cómic. Los únicos que no viven del cómic son los autores. Y ninguno de esos sectores ha hecho campañas de solidaridad con nuestro gremio para ayudarnos ni se han preocupado si tenemos o no dinero para llegar a fin de mes. Nadie ha dicho “Vamos a hacer una campaña de ADOPTA A UN AUTOR DE CÓMIC”. En cambio nosotros estamos siempre haciendo campañas para las sectores que sí viven del cómic: empezando por ser hombres anuncio de nuestra propia obra, como si todos hubiéramos estudiado una segunda carrera de Automarketing. ¿Dónde están las secciones de promoción de las editoriales, dónde su inversión y su eficacia?

Un paso para nuestra mejora como colectivo es aumentar los derechos de autor, claro que sí. Pero aún más importante, creo, es fomentar la lectura de cómic. Y de TODO CÓMIC: no sólo del subvencionado, de los de “todo el mundo es bueno” y todos estos sermoncillos aleccionadores, porque si hacemos eso, los niños y jóvenes huirán del cómic, ¡porque son cómics predecibles y aburridos! Y pasará como con el cine español en los años 80, cuando Pilar Miró empezó a subvencionar solamente películas con buen fondo moral y buenos sentimientos o con prestigio intelectual, y así hundió la industria porque la gente no tenía buen gusto cinematográfico, parece: por eso acabamos todos asqueados del cine español y preferíamos ver mil veces antes cualquier Conan o Mad Max de serie B foránea a otra peli de personas buenas y solidarias llorando.

¡Tú pon el CARNE DE CAÑÓN de Aroha Travé en las escuelas e institutos y vas a comprobar los miles de niñas y niños que se aficianan a leer tebeos! Hay que ponerles a leer cosas que molen, no muermos.

Si no nos espabilamos, el cómic español acabará siendo también «cultura de cara a la galería».

Si es que no lo es ya.

Román López-Cabrera

Román López-Cabrera (Jacarilla —Alicante—, 1988), es licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Murcia (2012). Aunque ha cultivado otras artes como la poesía (*Puntos Cardenales*, 2020; *Por alusiones*, 2019; *Poseía*, 2018... —quedando, además, finalista, en 2022, del Premio Adonáis—) o la novela (*Calapobre*, 2020), es sobre todo autor de cómics, carrera a la

que lleva dedicándose desde 2012 con obras como *La Confesión* (The RocketMan Project, 2019), *1643: Rocroi* (Cascaborra Ediciones, 2019), *1937: La Toma de Málaga* (Carmona En Viñetas, 2017), *Vallecas. Los años de barro* (Hoy Es Siempre Ediciones, 2022) o *Mad Market* (Cósmica Editorial, 2023) como dibujante, y otras como *Memoria de una Guitarra* (Panini, 2020), o *Miguel Hernández. Piedra Viva* (Cascaborra Ediciones, 2021), o *¡Hay que arreglar lo de Dinamarca!* (Cascaborra Ediciones, 2023) entre otras, como autor integral.

Ha obtenido más de 15 premios en el ámbito del cómic desde 2011, y el 2019 estuvo nominado en la categoría de Mejor entintador en los Premios Carlos Giménez de la Heroes Comic Con Madrid, 2018.

Las cifras del Libro Blanco del Cómic en España hablan de una industria que factura en torno a los 130 millones de euros anuales y representa un diez por ciento de lo que supone toda la industria del libro. Esto supone que suenen voces de optimismo y se hable de crecimiento y sector en auge. ¿Crees que ese crecimiento llega por igual a todas las partes del sector?

No. A mí, personalmente, no ha venido ningún editor o editora a decirme «escucha, como “la industria” factura ahora alrededor de 130 millones y estamos creciendo, voy a darte un adelanto mayor y, además, pagarte las horas invertidas.»

¿Cómo consideras que es tu relación con el mundo del cómic? ¿Es tu primera ocupación? Y, en caso de que así sea, ¿lo es desde el primer momento?

Aunque esporádicamente debo tener que aceptar encargos derivados que me surgen (aunque no me surgen demasiados), que han ido desde portadas de libros autopublicados hasta retratos de perros, mi principal ocupación es el cómic, pero no por poder mantenerme de ello, sino porque mi pareja trae un sueldo a casa cada mes. Un sueldo básico, que no da para vivir holgadamente, pero sí, para poder permitirnos que mis ingresos se limiten a algunos anticipos o algún pago de royalties cuando hay suerte.

Está muy extendido el dicho de que «en España no se puede vivir de hacer cómic». ¿Esa es tu realidad? ¿Puedes vivir de ello?

No, no vivo de ello. Como decía, puedo mantener esta situación porque mi pareja trae un sueldo mensual a casa y podemos permitirnos, sin excesos, el que mis ingresos sean esporádicos y, sobre todo, simbólicos.

Otra cuestión que también se plantea a menudo es la de que los autores tienen que buscar trabajo fuera de nuestras fronteras si quieren recibir ingresos suficientes para subsistir. ¿Has probado a buscar trabajo en el extranjero?

Cuando decidí meterme en el mundo del cómic, yo quería trabajar en MARVEL o DC, dibujar superhéroes. Nunca fue una cuestión de dinero. Por suerte, con los años pude ir publicando mis propios proyectos, y otros en compañía de autores, en mi propio país, y empezar a hacerme una carrera que me hizo irme olvidando del viejo sueño de dibujar a Batman. Sin embargo, tan pronto acabe dos cómics que estoy haciendo al mismo tiempo, muy seguramente volveré a plantearme intentarlo con el mercado americano, a pesar de que llevo desde 2019 encadenando una obra tras otra y de que tengo ofertas para seguir publicando en España, con proyectos tanto propios como con otros compañeros y que podría apetecerme hacer. Sin embargo, estoy llegando a mi límite y necesito, por una vez, cobrar medianamente bien, aunque sea por un tiempo, para no sentir, aunque solo sea durante un tiempo, que la industria se está riendo de mí por cobrar menos de 2.000€ por más de medio año de trabajo.

¿Qué te parece esa situación?

Considero que cualquier autor o autora únicamente debería tener que buscar trabajo en el mercado de otros países porque fuera allí donde pudiera desarrollar plenamente su apetencias e inquietudes. Que quien busque trabajar en Estados Unidos dibujando superhéroes lo haga porque siempre fue su sueño. Que quien quiera acabar en el francobelga sea porque es un mercado más apto para sus sensibilidades y su estilo. No deberíamos tener que hacerlo por cuestiones económicas. ¡Cuántas veces he leído declaraciones de autores, o escuchado confidencias del tipo de «no me gustan los superhéroes, pero al menos me mantengo.»!

¿Te sientes suficientemente protegido por la industria de tu país?

Desde el momento en que alguien tiene que trabajar durante meses sin ingresos ni cobertura de ningún tipo está desprotegido. Si eso debería ser responsabilidad de la industria o de otro sector, se me escapa.

¿Consideras que se respetan todos los derechos que te asisten como creador?

Todos no. Generalmente se cumple lo que se firma en el contrato, se cobra lo pactado, etc. Pero siempre hay ámbitos a los que esos contratos no llegan.

¿Consideras que has vivido situaciones de precariedad a la hora de trabajar dentro de la industria del cómic española?

Por supuesto. Siempre. Desde el momento en que pasas meses de tu vida trabajando sin cobrar y, cuando lo haces, el adelanto apenas te cubre un mes de trabajo estás viviendo una situación de precariedad.

Una cosa que siempre me ha molestado (y en lo que, probablemente, no tengo razón) es cobrar los anticipos a la entrega de la obra, y no durante el proceso, para que, al menos, pueda ir recibiendo cantidades, bien una única al principio, bien pagos fraccionados que permitan pagar algunos gastos; entiendo que la editorial no acostumbra a tomar estos riesgos, porque siempre existe la posibilidad de que el autor se retrase, o acabe no terminando la obra, pero el autor también asume riesgos trabajando durante meses o más de un año sin ingresos por parte de la editorial). Ahora mismo estoy terminando de grabar un disco, y el del estudio cobró una parte a la mitad de grabación, otra al empezar a masterizar las canciones y cobrará nuevamente cuando termine de masterizarlos, lo que le permite ir pagando su cuota de autónomos y no sufrir la incertidumbre de cuándo va a cobrar, ni se meterá prisa en acabarlo todo rápido y mal para poder cobrar el importe a la entrega del proyecto, porque ya ha ido cobrando por etapas.

¿Has tenido algún tipo de trastorno de la salud mental? En caso de que así sea, ¿consideras que tu relación con la industria del cómic española ha tenido algo que ver en la aparición de esos trastornos?

Sí, he tenido ansiedad y estrés en varias ocasiones, generalmente asociadas a fechas de entrega y, en alguna ocasión, debido a verme superado por un proyecto en que entendí que solo me había metido porque era mejor hacerlo y cobrar que no hacer nada, y necesitaba dinero, y a mitad de proyecto me di cuenta de que estaba odiando cada página que me tocaba trabajar de ese proyecto, y que no había más motivación que la de cobrar un dinero que, en absoluto, iba a compensarlo.

¿Qué te gustaría que cambiase en tu relación con la industria del cómic española?

Me gustaría, si nos ponemos a soñar, poder ser autónomo y asegurarme una pensión de jubilación que ya he asumido que no voy a tener; pagar solo en relación a lo que facture y a cuándo lo cobre.

Me gustaría que las editoriales, salvando excepciones, de verdad apostasen por mover tu obra y darle publicidad, en lugar de confiar en que cada autor va a vender solo por su nom-

bre, o simplemente a sus conocidos. Para encargarme yo de la promoción y apenas cobrar, sinceramente, me autoedito.

Como decía antes, me gustaría que se normalizara el poder cobrar los adelantos al principio o de forma fraccionada a lo largo del proceso de creación, en lugar de esperar a cobrar (con suerte) cuando se entrega la obra, o peor, en fecha de publicación de la obra o, como también me ha pasado, X meses después de publicada la obra.

Que las editoriales se comprometiesen a organizar un mínimo de presentaciones, y cuando digo «organizar», me refiero a sin intermediación del autor: buscar sitios, encargarse de la publicidad para intentar que no sean presentaciones por cubrir cupo, sino con verdadero interés en que la gente se entere de que se va a desarrollar y pueda acudir.

Que las editoriales compartan y ayuden a difundir todo lo que la autora haga y publique en relación a la obra (que hay algunas editoriales, que ni etiquetándolas).

Me gustaría mayor empatía por parte de algunas librerías, para no escuchar más eso de «es que si no vas a traer gente no me compensa hacer presentación» y asuman que las presentaciones son *quid pro quo*, y que los autores buscan nutrirse de la clientela de la librería, no solo disponer de un espacio cualquiera en el que hacer presentación.

Me gustaría que las editoriales exhibieran el mismo orgullo por las obras nacionales que publican que el que tienen con las licencias extranjeras.

Rosa Codina

Rosa Codina Codina (Ordal, 1987) es una dibujante de cómic catalana autora de *Rompepistas* (2019), basado en la novela homónima de Kiko Amat. Su obra también ha aparecido en fanzines, carteles y semanarios como La Directa.

En 2021 fue triplemente nominada a los premios del Cómic Barcelona, con dos nominaciones a la categoría en el mejor fanzine y una a la autora revelación. Las dos obras nominadas al mejor fanzine fueron *Grano de pus* (2020), junto con Aroha Travé; y *Cómo hacer un cómic sin tener ni puta idea* (2020), con Javier Marquina como guionista. Por otro lado, con el cómic *Rompepistas* compitió en la categoría a la autora revelación. Posteriormente, *Cómo hacer un cómic sin tener ni puta idea* fue también nominado al Premios del Cómic Aragónés.

Tiempo después, en 2023 y de nuevo junto a Javier Marquina hizo el cómic *Cómo salvar la industria del cómic sin tener ni puta idea* (2023), uno de los títulos más destacados del año en el panorama nacional.

Las cifras del Libro Blanco del Cómic hablan de una industria que factura en torno a los 130 millones de euros anuales y representa un diez por ciento de lo que supone toda la industria del libro. Esto supone que suenen voces de optimismo y se hable de crecimiento y sector en auge. ¿Crees que ese crecimiento llega por igual a todas las partes del sector?

Por supuesto que no. Al menos ese crecimiento yo no lo he notado... será en cómic extranjero.

¿Cómo consideras que es tu relación con el mundo del cómic? ¿Es tu primera ocupación? Y, en caso de que así sea, ¿lo es desde el primer momento?

Mi relación con el cómic es casi siempre buena menos cuando empiezo a hacer números, que es algo que no me gusta pero que es necesario. Hacer cómics podría ser mi ocupación principal ya que es la actividad a la que le dedico más horas al día, pero por desgracia sólo cobro como si fuera una media jornada. Intento ser optimista porque año a año voy cobrando cada vez más, pero aún así no llego al sueldo mínimo. Así que cuando pienso en mi relación con el cómic a veces me siento como con el síndrome de estocolmo, haha.

Está muy extendido el dicho de que «en España no se puede vivir de hacer cómic». ¿Esa es tu realidad? ¿Puedes vivir de ello?

Es que es una lástima pero, menos cuatro pocos (o a no ser que trabajes para francia o usa) es la realidad. En mi caso no me quejo porque lo compagino con clases de dibujo y cómic y siento que no me alejo del gremio.

Otra cuestión que también se plantea a menudo es la de que los autores tienen que buscar trabajo fuera de nuestras fronteras si quieren recibir ingresos suficientes para subsistir. ¿Has probado a buscar trabajo en el extranjero?

Como siempre estoy con un montón de cosas a la vez... sí, hay un proyecto que me gustaría llevarlo fuera. Pero primero tengo que terminar un par de cosas de aquí. A ver. En Francia, por ejemplo, te pagan el doble o el triple que aquí. Aunque claro, ahí hay muchos más lectores...

¿Qué te parece esa situación?

Un día, en la seguridad social (¿o era en hacienda?) me dijeron que mi situación era parecida a la de un inmigrante sin papeles. Creo que sobran las palabras.

¿Te sientes suficientemente protegida por la industria de tu país?

No, claro que no. Para empezar, hay una romantización en esto de hacer cómics. La gente te dice: ¿haces cómics? ¡Qué guay! Después, que nos hagan pagar las cuotas de autónomos como si tuvieramos una empresa y que son las más altas de Europa. Lo de las bajas es como una broma. He trabajado enferma en la cama. Para pedir un préstamo o un alquiler... cuando dices que eres dibujante te resoplan... en fin... que es todo muy guay hasta que empiezan los números...

¿Consideras que se respetan todos los derechos que te asisten como creadora?

Creo que lo respondo en la pregunta anterior...

¿Consideras que has vivido situaciones de precariedad a la hora de trabajar dentro de la industria del cómic española?

Con el tema dinero, sí. También está la inseguridad de si cobrarás, el miedo de si algún día te dejan de leer, el tener siempre unos cuantos planes b por si algo falla, el no poder formar una familia, el no poder tener casa propia si no la compartes con un montón de gente... bueno, la precariedad en estado puro...

¿Has sentido algún tipo de desprecio o de menosprecio por parte de algún sector de la industria?

No, la verdad es que no me puedo quejar, considero que he tenido mucha suerte

¿Has tenido algún tipo de trastorno de la salud mental? En caso de que así sea, ¿consideras que tu relación con la industria del cómic española ha tenido algo que ver en la aparición de esos trastornos?

Sí, sufro de ansiedad generalizada. Pero bueno, tampoco culpo únicamente al cómic. Pero el dinero por desgracia, en este mundo en el que vivimos, pues es importante. Y al no tener seguridad económica te da mucha sensación de incertidumbre. Pero bueno. Es ese sentimiento de no saber si te has equivocado al tirar por este oficio. También he de decir que cuando estoy dibujando se me pasa porque lo disfruto. Al fin y al cabo, nadie me ha obligado a hacer cómic. Y aunque tengamos que reivindicar y hacernos oír... nos flipa nuestro trabajo

¿Qué te gustaría que cambiase en tu relación con la industria del cómic española?

Simplemente tener un sueldo normal. Equiparable con cualquier oficio. Nos hemos estado formando y profesionalizando durante años... trabajamos un montón de horas al día, que menos que un sueldo digno. No creo que ninguna de nosotras queramos ser ricos... solamente poder vivir normal...

La siempre oculta realidad

Por Álvaro Pons

La publicación del *Libro Blanco del Cómic en España* refleja en negro sobre blanco la profunda situación de precariedad en la que viven los autores y autoras de cómic: un 64% de los participantes en la encuesta no llegan a obtener ingresos equivalentes al salario mínimo interprofesional. La noticia no es, por desgracia, ninguna sorpresa: la precariedad laboral de la autoría de historietas ha sido una constante en los últimos 50 años, con apenas algunos periodos de efímera excepción. Sin embargo, ha permanecido casi siempre oculta bajo un tupido tejido de excusas, medias verdades o, directamente, silencio.

La falta de asociacionismo

La primera de las excusas que siempre se ha esgrimido como causante de ese silencio ha sido la propia naturaleza de la profesión de artista de cómic: frente a otras manifestaciones artísticas donde la creación es más coral e implica la constitución de fuertes comunidades que defienden sus derechos, como es el caso por el ejemplo de la creación audiovisual, se ha mantenido el argumento que la solitaria profesión de la creación de historietas favorecía un aislamiento social que, a su vez, impedía conocer la realidad de este colectivo. Y, sin duda, se pueden aportar argumentos que avalen esa soledad: el asociacionismo de la profesión artística en este sector ha sido nulo prácticamente hasta principios del siglo XXI, cuando se constituye la AACE, la primera de las asociaciones autorales de cómic en nuestro país, a la que seguirían el Colectivo de Autoras de Cómic, la Asociación Profesional de Guionistas de Cómic y la Asociación de Autores/as Profesionales de Cómic. Si entendemos que la defensa de derechos laborales profesionales debe articularse a través de la acción corporativa como el mejor medio para obtener unos resultados globales, parece evidente que las posibles acciones de visibilización no comenzaron hasta hace relativamente pocos años.

Pero es difícil sostener este argumento: es cierto que la industria del cómic ha sido profundamente endogámica durante décadas. Durante los años 80, 90 y primeros del siglo XXI, el mercado del cómic era un mundo hermético que conformaba una realidad ajena al resto del universo. Los cómics era producidos por editoriales que solo editaban cómics, eran distribuidos por distribuidoras que solo distribuían cómics, vendidos en librerías que solo vendían cómics y consumidos por lectores, casi siempre masculinos, que solo leían cómics habitualmente. Un ecosistema aislado perfecto, en el que la realidad era una percepción completamente distorsionada que entendía el cómic como un fenómeno ajeno al resto de creaciones

artísticas. Es posible que muchos de los problemas de integración que ha tenido el cómic en el mundo cultural y artístico, como una expresión del mismo nivel y calidad, vinieran de esta autopercepción, de la creación de un gueto en el que la pertenencia parecía un mérito y no un hándicap, pero en ese circuito retroalimentado siempre hubo una nota discordante: los autores y autoras. Frente al gueto sonriente, la precariedad de la autoría obligaba a buscar trabajo fuera de ese círculo cerrado, generalmente en otros ámbitos donde el asociacionismo estaba fuertemente establecido, como por ejemplo la ilustración, el diseño o el audiovisual. Desde los años 90 era común encontrar a los autores y autoras de cómic como miembros de las asociaciones de ilustradores, sociedades de gestión de derechos de autor... Incluso muchas de ellas han sido presididas por personas cuya dedicación casi principal era la historieta, como es el caso de asociaciones como APIC (Associació professional d'Il·lustradors i Il·lustradores de Catalunya) o APIV (Associació professional d'Il·lustradors i Il·lustradores de València), la federación que une a todas estas asociaciones profesionales, FADIP, o el caso de la sociedad de gestión de derechos de artistas visuales, VEGAP. Todos, colectivos comprometidos con la defensa de sus asociados, muy activos ante las instituciones y beligerantes ante los abusos empresariales. Es cierto que el porcentaje de asociacionismo dentro del colectivo profesional del cómic podía ser bajo, pero de ninguna manera era despreciable y, en muchos casos, muy significativo. En ese sentido, el mundo profesional de la historieta se ha sabido siempre inmerso en la precariedad casi estructural en el mundo artístico, donde las posibilidades de poder vivir exclusivamente un trabajo creativo son equivalentes a los resultados que ha proporcionado el libro blanco.

Es decir, que el ermitañismo secular del profesional de la historieta, que sin duda existe, no implicaba su aislamiento del mundo profesional artístico y, mucho menos, la falta de reivindicación de unas condiciones laborales mínimas dentro de su trabajo.

El silencio de la prensa

Otro argumento que se ha puesto sobre la mesa es la falta de conocimiento por parte del gran público de la situación autoral. Y es cierto que así ha sido: el cómic ha estado alejado de la prensa generalista hasta hace relativamente poco, pero la prensa especializada siempre ha reflejado las dificultades de supervivencia de los autores. La gran crisis de los años 90 que explota ese instante de supuesta riqueza que fue el boom de las revistas de cómic para adultos de los años 80 se traduce en muchísimas referencias a la necesidad de los autores y autoras de buscar un exilio laboral para poder a ver obtener unos ingresos mínimamente dignos por su trabajo. La diáspora de la creación de historieta hacia el diseño y la ilustración, así como a la producción directa de cómic para otros mercados se encuentra habitualmente en muchas de

las publicaciones de información de cómic que aparecieron en esa década, incluso en alguna sección de información de las pocas revistas que sobrevivieron al derrumbe del mercado editorial (demostrando una paradójica esquizofrenia al ser las propias empresas las que denunciaban la precariedad de sus empleados).

El siglo XXI comienza con un indudable cambio en la atención mediática hacia el cómic, primero desde la efusión de iniciativas de opinión e información alrededor del cómic en internet, inicialmente al calor del fenómeno blog y posteriormente a través de redes sociales, pero también desde la inclusión del cómic en las secciones culturales de la prensa generalista, tanto impresa como audiovisual, que se convierte ya en constante a partir de la instauración del Premio Nacional de Cómic, un indudable punto de inflexión en la actitud de prensa y público hacia el noveno arte. Y en todos estos casos, si bien es cierto que las dificultades autorales no siempre eran el tema fundamental, no se evitaban. Sirva como ejemplo un famoso artículo de Tereixa Constenla publicado en 2017 por el diario EL PAÍS, “El siglo de oro del cómic español”, que obtuvo una fuerte respuesta desde las redes sociales ante lo que se entendía una imagen distorsionada de la realidad precaria de los autores y autoras. Sin embargo, si se hace el esfuerzo de avanzar más allá del titular, el texto recoge declaraciones de Susanna Martín, Kiko da Silva, Jaime Martín, Pablo Auladell y Conxita Herrero que definen claramente la compleja y difícil situación del lector del cómic, que la autora resume en una frase demoledora: “hay una edad de oro para el lector y una edad de hielo para el autor”. La Edad de Hielo de los autores y autoras de cómic comenzó a ser cada vez más noticia y diferentes polémicas que se han suscitado alrededor del cómic han servido de altavoces eficaces de las dificultades del sector.

Incluso revistas académicas generalistas como ARBOR o Ínsula han dedicado espacio a resaltar las dificultades autorales en artículos sobre la situación del cómic en España, certificado recientemente por monográficos publicados en cabeceras especializadas como Tebeosfera.

Es verdad que la prensa no ha dedicado espacio a los problemas de supervivencia de los creadores y creadoras de cómic, pero no es cierto que se dé una ocultación sistemática. En la prensa generalista no es común ver noticias sobre la fragilidad de la situación laboral de las profesiones artísticas, y cuando aparece suele ser en un espacio proporcional a la importancia económica de los colectivos involucrados: sirva de ejemplo que han aparecido más noticias sobre la huelga de guionistas del audiovisual americano que sobre los problemas del mismo colectivo en España. Y en importancia decreciente se han nombrado los aprietos por los que pasa el colectivo de artistas musicales, el de artistas plásticos, la creación literaria o la creación de historietas.

La verdad oculta: los números

Y si esas excusas no son la realidad que certificaba la ocultación de la precariedad autorral...¿Por qué ha estado aparentemente oculta?

La respuesta es tan sencilla como objetiva: por los números. Por la misma razón que el reciente Libro Blanco nace con una deficiencia fundamental: la falta de datos reales sobre el negocio del cómic en España. Mientras que en otros países como Francia o EEUU las cifras de tiradas y ventas han tenido la sana tradición de ser transparentes y públicas, esos números han sido el secreto mejor guardado de la industria española. Es cierto que algunos estudios, como los que proporciona la Federación de Gremios de Editores de España con sus informes anuales sobre el Comercio Interior del Libro en España dan información sobre el cómic, pero hay un consenso generalizado de que esas cifras no reflejan la realidad del mercado del cómic. De hecho, el Libro Blanco ya indica este hecho y tan solo se atreve a hacer una estimación arriesgada sobre esa realidad, pero que no deja de ser una especulación. La única certeza es que no se conocen las cifras de tiradas y ventas de los cómics en nuestro país: hay editores y, sobre todo, autores y autoras que han proporcionado información, pero esos datos difícilmente pueden permitir hacer un retrato fidedigno de la realidad. Y, sin esos datos, cualquier análisis se queda incompleto: es imposible saber si ese 64% de autores y autoras que no llegan al SMI es congruente con la situación económica del sector o es el resultado de un brutal desequilibrio entre los diferentes actores del tejido industrial del cómic. La falta de transparencia no es, desde luego, una buena señal: es posible que sea el resultado de una tradición que se ha prolongado en el tiempo desde una intención que podría tener sus razones iniciales, pero que hoy no se puede entender desde ningún análisis y mucho menos justificar. Mantener todavía esa opacidad solo puede hacer sospechar que la difícil realidad autorral es el resultado de un asimétrico reparto del riesgo empresarial, que ha roto cualquier lógica al llevar la carga de la parte del inversor a la del creador. Evidentemente, no tiene que ser esa la situación general y son muchas las excepciones de editoriales, generalmente muy pequeñas, que son transparentes en su comportamiento y permiten comprobar que también existe precariedad en ese ámbito.

No se debe dejar de lado que la situación del mundo editorial en este momento, y más tras la pandemia, ha entrado en una situación de alarmante caos: las dificultades para incorporar la presencia de la lectura digital, la omnipresencia audiovisual a través de internet, las cifras de lectura en constante disminución, la multiplicación de novedades hasta la extenuación y agotamiento de un mercado, la competencia de las grandes plataformas de internet o el imprevisible impacto de la IA hacen complejísimo evaluar cualquier futuro dentro de un

mundo donde el cómic se ha incorporado plenamente tras abandonar el gueto endogámico de antaño. Pero el mundo del cómic solo podrá conocer la realidad de su situación desde la absoluta transparencia de sus datos económicos.

La constante invisibilidad de la situación de los autores y autoras de cómic es producto de la imposibilidad de calibrar el alcance indudable de su precariedad sin conocer cuál es la situación del sector desde su realidad económica. Solo desde un compromiso de transparencia informativa del sector se podrá conocer la verdadera situación del auténtico motor de ese sector, la creación, y tomar las medidas consecuentes.