

Cortejoso de Andrés, Ana. "Transgresión literaria y cultura *radikal* en *Payasos en la lavadora*, de Álex de la Iglesia"



**"Transgresión literaria y cultura *radikal* en *Payasos en la lavadora*, de Álex de la Iglesia"**

Ana Cortejoso de Andrés  
The Pennsylvania State University

**Resumen:** Dentro del ambiente de desencanto y decepción política propio de la década española de los noventa, la narrativa de la Generación X surge como una respuesta estética enfocada particularmente en la juventud y sus hábitos más *radikales* como por ejemplo son el consumo masivo de los medios de comunicación, la música punk-rock y la dependencia de sustancias como las drogas y el alcohol. Todos estos temas tan populares en muchas obras de José Ángel Mañas, Ray Loriga o Lucía Etxebarria aparecen también en *Payasos en la lavadora* (1997), primera novela del cineasta vasco, Álex de la Iglesia. Sin embargo, a diferencia de sus compañeras generacionales, la particularidad de esta novela consiste en que la referencia a la cultura global se realiza por medio de la integración de rasgos propios del cómic y la novela gráfica y sobre todo, a través de la parodia y deformación carnavalesca de los mismos. En este proceso de transformación grotesca de la realidad, De la Iglesia incluirá otro de los rasgos distintivos de su producción fílmica como es la inserción de la tradición y el folclore vascos. De esta forma, el presente artículo examina cómo *Payasos en la lavadora* presenta la fusión paródica de elementos aparentemente tan dispares como son la cultura *underground* de los cómics con la tradición vasca a través de la representación de las fiestas de la Semana Grande bilbaína. Por medio del análisis de todos estos elementos se comprobará cómo *Payasos en la lavadora* no sólo se separa de sus compañeras generacionales, sino que también entra en diálogo directo con "el universo De la Iglesia" y otras creaciones fílmicas del director debido a su énfasis en los elementos más grotescos, cutres y cómicos de la realidad española contemporánea.

**Palabras clave:** Álex de la Iglesia, *Payasos en la lavadora*, cultura *radikal*, cómic, novela gráfica, País Vasco.

Cortejoso de Andrés, Ana. "Transgresión literaria y cultura *radikal* en *Payasos en la lavadora*, de Álex de la Iglesia" Revista Liberia #3 (2015) <<http://www.revistaliberia.org/3-2015>>

En 1997 y tras varios trabajos cinematográficos, Álex de la Iglesia publica su primera novela, *Payasos en la lavadora*. En ella, el lector se adentra en los espacios más recónditos de la escena bilbaína de la mano de su protagonista, Juan Carlos Satrústegi, joven paranoico y poeta mediocre que planea asesinar a un crítico literario del que ha recibido una reseña desfavorable de su primer libro, titulado *A tomar por culo*. Sin embargo, antes de llegar a la ceremonia en la que estará presente este crítico, Satrústegi tendrá que pasar toda la semana tratando de sobrevivir en un Bilbao sitiado por la locura de las fiestas de la Semana Grande, luchando dentro de un círculo de celebración carnavalesca en el que el alcohol, las drogas y los conciertos de rock deforman al personaje y su escenario hasta llegar a convertirlo en un auténtico Apocalipsis terrenal. Al igual que en otras novelas pertenecientes a la narrativa de la Generación X, el texto de De la Iglesia ahonda en el retrato de una juventud desorientada y sin valores, distorsionada por su dependencia en las drogas, el alcohol y los medios de comunicación.<sup>1</sup> No obstante, en contraste con estas obras anteriores la historia de *Payasos en la lavadora* se inserta dentro de un contexto temporal y geográfico específico como es la festividad de la Semana Grande bilbaína, aspecto que la distancia de todas sus compañeras generacionales.

Como en muchas películas de De la Iglesia, la representación de la celebración y el folclore vascos de esta novela aparecerá repleta de rasgos esperpénticos e hiperbólicos que si bien enfatizan su vertiente más tradicional y auténtica también

potencian su discordancia con los nuevos modelos de consumo extranjeros provenientes de medios como la publicidad, los dibujos animados y, particularmente, el cómic. En este sentido, *Payasos en la lavadora* expone una sociedad hiperreal y delirante reconvertida en un espectáculo moderno tal y como fue descrito por Guy Debord, para quien la "relación social entre las personas [ha sido] mediatizada por las imágenes" (38). Por todo ello, en las líneas que siguen propongo un análisis de *Payasos en la lavadora* en el que se relacione su crítica sociopolítica enfocada en la realidad española de los noventa con los atributos específicos de la producción de Álex de la Iglesia, así como con su sello identificativo de autor posmoderno.<sup>2</sup> La caracterización de Satrústegi como un héroe que representa grotescamente los hábitos y características más comunes de la juventud del momento permite al director vasco ejemplificar el desencanto y la confusión imperantes en la cultura española debido al enfrentamiento entre tradición y globalización. A su vez, la elección de un contexto local y específico como es la Semana Grande bilbaína contrasta con la amenaza de la cultura popular extranjera, la cual se particulariza a través de varios rasgos provenientes del cómic y la novela gráfica.

Como se verá a continuación, la parodia de las características más representativas del cómic testimonial y la novela gráfica internacional que tiene lugar en *Payasos en la lavadora* a través de la carnavalización y degradación de algunos de sus aspectos más llamativos como son los superpoderes, la vestimenta o el comportamiento modélico

del protagonista no sólo se relaciona con la radicalización de la cultura oficial española y de la tradición artística del País Vasco, sino también con el clima de descontento y decepción existente en toda la geografía española a partir de los años noventa. De esta forma, la confrontación que resulta entre el folclore de la Semana Grande y la invasión de aspectos procedentes de la cultura visual extranjera más subversiva refleja la experimentación artística y la facilidad de complementar rasgos estéticos de diversos ámbitos culturales por parte del cineasta vasco, al mismo tiempo que confirma su postura de crítica corrosiva y cuestionamiento social tan característica en todas sus demás producciones fílmicas o literarias. La versión distorsionada, cutre y carnavalesca del poeta maldito encarnada por Satrústegi se convierte en un auténtico reflejo de la deformación de una identidad española en ciernes de desvanecimiento dada su situación de crisis e invasión social y artística ante el mercado de la globalización mundial.

### **Del desencanto social a la subversión literaria *radikal***

Desde su aparición en el ámbito literario español de mediados de los noventa, la novela de la Generación X se caracterizó por su ruptura con respecto a la narrativa tradicional anterior, lo que estuvo estrechamente ligado a los cambios sociales, políticos y económicos que se empezaron a dar en España específicamente a partir del año 1992.<sup>3</sup> Tras casi quince años de gobierno por parte del Partido Socialista (PSOE) y varios altercados que contribuyeron a su caída como fueron la crisis económica de

1993, los escándalos de corrupción política o las polémicas en torno a los dos grupos terroristas ETA y GAL, los españoles de esta época se caracterizaron por un estado de decepción e indiferencia política y social especialmente llamativo entre los jóvenes.<sup>4</sup> De ahí que no sorprendiera que, pese al cambio político que prometía la victoria en las urnas del Partido Popular (PP) en mayo de 1996, la mayoría de los españoles no tuviera grandes expectativas de mejora o progreso. En el caso particular del País Vasco, el cambio de gobierno de 1996 contribuyó a fomentar la ampliación de la potestad por parte del gobierno autonómico, representado por el Partido Nacionalista Vasco (PNV).<sup>5</sup> El aumento de poderes locales reforzó e incrementó el espíritu nacionalista vasco, en auge desde la finalización del Franquismo y los primeros años de la Transición. Esta vena regionalista aumentó especialmente entre los jóvenes, quienes comenzaron a cultivar una cultura *radikal* influenciada por la estética *underground*, el punk-rock, las drogas, el alcohol y los movimientos obreros provenientes de otros puntos de Europa como Inglaterra o Alemania (Kasmir 54). De esta actitud desafiante y provocadora propia de muchos colectivos de jóvenes *radikales* surgieron también unos objetos, prácticas y espacios culturales concretos entre los cuales Luis Sáenz de Viguera Erkiaga destaca "los cascos históricos, *gaztetxes*, bares, que junto a radios libres, fanzines y komix formarían la infraestructura alternativa" (114).

Dentro de este ambiente de popularidad de la cultura *radikal* en el País Vasco no sorprende que el propio gobierno autonómico de Euskadi también se acercara a estas

prácticas y se valiera de las mismas para propagar y promocionar el espíritu nacionalista y la actitud crítica hacia el gobierno central. Como Juan Manuel Díaz de Guereñu defiende, una de las vías por las cuales el gobierno vasco decidió difundir y potenciar esta actitud de oposición propia de la cultura *radikal* fue el lanzamiento bimestral de una revista de cómics en lengua euskera titulada *Habeko Mik* (11). Esta publicación local siguió la tendencia de otras revistas de cómics especialmente populares dentro de la escena *underground* española como fueron *El Víbora*, *Cairo*, *El Pápus* o *El Jueves*, esta última todavía existente hoy en día. La popularidad de este género fue tal que el propio Álex de la Iglesia trabajó en su juventud como dibujante para varias revistas y fanzines de cómics especializadas en temas vascos como *La Comictiva*, o en historietas que aparecían en periódicos locales como *La Gaceta del Norte* de Bilbao. Quizás es por esta razón que la influencia del cómic y del género gráfico ha estado siempre presente en muchas de las creaciones más populares de De la Iglesia como por ejemplo sucede en sus largometrajes *Acción mutante* (1993), *El día de la bestia* (1997), *La comunidad* (2000), o en la novela que se analiza a continuación.<sup>6</sup>

Dado este panorama general, no es de extrañar que *Payasos en la lavadora* se inserte dentro de esta tendencia *radikal* de oposición al gobierno estatal y revalorización de las raíces vascas en conjunción con una cultura *undeground* globalizada y representada a través de rasgos típicos del cómic y la novela gráfica de adultos.<sup>7</sup> Concretamente, *Payasos en la lavadora* sigue una de las tendencias más

populares dentro del género gráfico alternativo, la cual ha sido bautizada por Ana Merino como "cómic testimonial" debido a su tono realista y sus lazos más o menos directos con la autobiografía del propio creador (2). De acuerdo con esta investigadora, desde la aparición de textos considerados ya canónicos dentro del género como son *Maus* o *Persépolis*, en la escena gráfica más alternativa han ido surgiendo una línea de obras cuyo contenido se enfoca particularmente en la recuperación de la memoria y del pasado histórico de un colectivo o nación con la finalidad de "incorporate both testimonial and documentary forms, offering the possibility of representing subaltern subjects who in and of themselves form a part of the construction of the text" (70).

Esta vertiente testimonial propia de los cómics y las novelas gráficas más alternativos y *underground* es la que aparece también en *Payasos en la lavadora*. No obstante, la originalidad de la novela de Álex de la Iglesia no se debe únicamente a la incorporación de muchas de las características procedentes del cómic testimonial, sino a la deformación y parodia de las mismas y en cómo, a través de este proceso, el propio texto entra en relación con algunos de los motivos más representativos del cómic convencional y de la cultura popular vasca.<sup>8</sup> De este modo, *Payasos en la lavadora* ofrece una crítica social y política que se aleja de la nostalgia típica del cómic testimonial para acercarse a la estética *cutre* tan particular y distintiva de la mayoría de producciones del creador.<sup>9</sup>

## **Cuando el testimonio se convierte en alucinación**

El primero de los rasgos que indudablemente acerca *Payasos en la lavadora* al cómic y la novela gráfica es una serie de imágenes que adornan y complementan el texto. Se trata de varios dibujos (como unas cucarachas, unos calzoncillos, o los personajes de cómic como Tintín o Gwen Stacy), así como de fotografías reales de objetos (el ordenador portátil que encuentra Álex de la Iglesia o un escudo de la *Ertzaintza*), lugares (el casco viejo de Bilbao, el anfiteatro romano), y personas célebres como escritores (Shakespeare, Pirandello), filósofos (Friedrich Nietzsche y Herbert Marcuse), o actores y hombres del espectáculo como Jodie Foster o Kiko Ledgard. La inclusión de estas imágenes no sólo cumple con la función de transgredir los límites tradicionalmente establecidos para la escritura literaria, sino que además sorprende al receptor haciendo que la relación entre el texto y el medio visual sea palpable explícitamente, acercándose de esta manera tanto al cómic como a la novela gráfica. Su inserción, lejos de parecer inocente o lúdica, refleja la amenaza que Theodor Adorno y Max Horkheimer señalaron para los dibujos animados, los cuales "merely confirm the victory of technological reason over truth" (110). La colección de los dibujos y fotografías de diferentes objetos y personas reproduce la imposición de la imagen que estos dos críticos destacaron para la industria cultural moderna, además de ser un ejemplo explícito de la imposición que el medio visual ha protagonizado sobre la cultura tradicional para hacer de ella una "sociedad del espectáculo"



hipnótica pero real de acuerdo con Guy Debord (2007). Esta fusión entre texto e imagen que es perceptible a nivel formal en la novela refleja asimismo la convivencia del sujeto contemporáneo con artículos provenientes de los medios de comunicación y de la cultura popular al mismo tiempo que demuestra el aislamiento personal y la carencia de la relación real entre individuos.

Por otro lado, la variedad de dibujos, fotografías y reproducciones de objetos o animales que aparece en *Payasos en la lavadora* recuerda a la técnica del *collage* utilizada en muchas de las novelas gráficas más populares.<sup>10</sup> Para Lucy Rollin, el uso de este recurso en los cómics y novelas gráficas tiene la finalidad de reproducir de manera visual el contenido de nuestros pensamientos, sueños y recuerdos, de modo que la existencia de todos estos diferentes niveles visuales reafirma y reivindica la importancia de la recuperación del pasado y su naturaleza inseparable del inconsciente personal (5). Por ello, no es casualidad que gran parte de las ilustraciones que acompañan la escritura de *Payasos en la lavadora* haga referencia a símbolos, iconos o protagonistas de épocas anteriores al momento de publicación de la novela, como por ejemplo son el retrato de Shakespeare, la ilustración de la rueda de torturas de la Santa Inquisición, o el dibujo de Pepito Grillo. Sin embargo, muchas de estas imágenes más tradicionales difieren de las fotografías de actores, personajes de cómics o hasta objetos más modernos como son el ordenador portátil de Satrústegi o el logotipo de la marca Apple, de manera que este contraste refleja visualmente este choque entre la cultura

tradicional y la modernidad. Esta confusión entre presente y pasado se enfatiza mediante la conjunción de todas estas imágenes de manera aleatoria y circunstancial, al mismo tiempo que muestra a nivel formal el caos existente en el contenido en toda la historia, la cual además se corresponde con la visión demente y paranoica de un enfermo mental reconvertido en escritor.

Junto a estas características visuales insertadas a nivel intratextual, en *Payasos en la lavadora* existe otro rasgo que indudablemente relaciona la novela con el cómic testimonial y que hace referencia a su trama. En *Payasos en la lavadora*, como sucede en la mayoría de los cómics testimoniales, la historia suele ser relatada y protagonizada por un joven que pertenece a las clases más marginadas de la sociedad (debido a causas como su género o su tendencia política, entre otras) y cuyo nivel intelectual suele ser bajo. De ahí que, como indica Ana Merino, el protagonista de este tipo de historias muchas veces recurra a la técnica del "manuscrito encontrado", dado que éste necesita a otra persona para dar voz a su historia y narrar su pasado (2). Este mismo proceso de recopilación, ordenación y reproducción de datos es el que se presenta en *Payasos en la lavadora*. Ya en su introducción, firmada por Álex de la Iglesia y fechada el jueves, 6 de febrero de 1997, se describe cómo el propio cineasta se encontró con la historia dentro de un archivo hallado en el disco duro de un ordenador portátil que apareció en una parada de autobús de la Gran Vía de Bilbao uno de los últimos días de las fiestas de la Semana Grande. Esta sucesión de detalles

en cuanto al momento y al lugar específicos de aparición de la historia, así como la firma y la presentación por parte del mismo director otorgan un intento de legitimación y autoridad documental al texto. Esto se refuerza mediante el tono informativo de la narración de esta primera parte y el intento de formalidad a través de una sucesión de frases enunciativas simples y concisas, todas ellas presuntamente objetivas pese al absurdo de su contenido, como por ejemplo se observa en el siguiente pasaje:

Con su consentimiento me hago cargo de la publicación del texto, confiando que ello quizás ayude a su pronta recuperación. Lo he dividido en capítulos, he suprimido la mayor parte de los insultos a personas e instituciones, así como los párrafos directamente incomprensibles— quince líneas seguidas de consonantes, la palabra *maricones* repetida mil doscientas veces—o los puramente irrelevantes—cinco páginas dedicadas exclusivamente a describir diferentes tipos de cortezas de cerdo—. (De la Iglesia 9-10)

Como se observa en estas líneas, el contenido de esta presentación de la obra subvierte la seriedad propia del cómic testimonial, la cual desaparece para insertar elementos grotescos y paródicos que sin embargo se concretizan con suma exactitud. De esta manera, se subvierte el tono documental e histórico que podría conllevar la presentación de un testimonio encontrado o de una novela inédita para dar paso a

comentarios irónicos y delirantes resultantes del contraste entre la pulcritud de los métodos empleados por Álex de la Iglesia y el absurdo de su mensaje.

Este tono jocoso y carnavalesco comenzado por la presentación cómica del propio *alter ego* ficcional de De la Iglesia se enfatiza gracias a los detalles que van apareciendo sobre su protagonista y autor principal de la historia. Se trata de Juan Carlos Satrústegi, "un tipo delgado y nervioso" que, como se especifica al principio de la historia, "había sido ingresado en un psiquiátrico" tras el descontrol vivido durante la Semana Grande (9). La marginalidad propia de los protagonistas de otros cómics testimoniales en este caso se debe a la falta de salud mental de Satrústegi, aspecto al que se suman su bajo nivel socioeconómico y una producción poética en la que abundan los vocablos soeces y ordinarios, en armonía con la estética cutre de la mayoría de producciones del cineasta. Al afirmar que el relato que nos disponemos a leer se corresponde con la visión distorsionada de un enfermo mental, De la Iglesia abre las puertas al delirio y la deformación de la realidad.

La fingida seriedad y formalidad del cómic testimonial se subvierte en la novela al especificar que el ordenador portátil apareció tras los festejos de la Semana Grande de Bilbao. Al igual que ocurre en muchos cómics testimoniales como *Maus* o *Persépolis*, en los que se recupera simultáneamente la memoria y la personalidad de un individuo, así como la historia reciente de un país o nación, en *Payasos en la lavadora* la identidad de su protagonista se construye como una representación

conflictiva y en metamorfosis constante dentro del ambiente festivo vasco. A ello contribuye el carácter particular de la Semana Grande, pues también consiste en una suma de diversas manifestaciones lúdicas, desde desfiles de disfraces y comparsas, hasta bailes o conciertos de rock. La ambigüedad entre la supuesta seriedad del discurso y la festividad del contexto en que acontece viene a reflejar la dualidad imperante durante esta semana de fiestas convertida en un auténtico escenario grotesco tal y como Mijail Bajtin lo describió para el caso concreto del carnaval.<sup>11</sup> Como Luis Sáenz de Viguera Erkiaga explica, desde los años ochenta las fiestas de Bilbao han simbolizado la "fiesta con esa doble faceta de diversión y pesadilla", puesto que su contenido carnavalesco y celebratorio ha ido acompañado con mucha frecuencia por enfrentamientos protagonizados por jóvenes violentos y las autoridades locales y gubernamentales, principalmente la *Ertzaintza*, la policía autonómica del País Vasco (237). La confrontación entre los sentimientos íntimos del protagonista y la inestabilidad de la fiesta bilbaína se representan como dos aspectos en constante transición que reflejan artísticamente el sentimiento de decepción, decadencia y "desencanto" presentes en la producción de historietas y cómics españoles desde la década de los ochenta.<sup>12</sup>

La originalidad de la novela de De la Iglesia reside, no obstante, en que la búsqueda de identidad por parte de su héroe principal se consigue gracias a la representación, formación y deformación de diferentes etapas o procesos, y en que, a

diferencia de otros cómics testimoniales en los que el protagonista consigue progresar y ascender en la sociedad, aquí Satrústegi parece disfrutar de su estado marginal y por ello, no lo abandonará jamás. Se consigue así un sujeto híbrido que oscila continuamente entre la ambivalencia del folclore de la celebración bilbaína y sus aspectos más corrosivos. Por un lado, Satrústegi goza al máximo de los acontecimientos festivos y sus valores más positivos (compartir, celebrar, disfrutar), pero, por otro, siempre recae en su aspecto más negativo como son las detenciones por parte de la *Ertzaintza*, la violencia física y sexual de los otros participantes, o el desprecio de todos aquellos a quienes se acerca. Mediante este gesto, Álex de la Iglesia no sólo subvierte y transgrede el ideal del héroe característico de los cómics testimoniales, sino que en esta parodia también recurre a los arquetipos de muchas de las novelas gráficas más tradicionales y algunos de sus héroes más representativos como son los Cuatro Fantásticos o Superman, dos de los personajes que Satrústegi suele mencionar como modelos a seguir. La identificación que el protagonista siente con estos superhéroes provenientes de los cómics más convencionales, así como su inversión y parodia a través de la energía y el delirio que lo acompañan a lo largo de sus diversas aventuras le instauran como un nuevo superhéroe que aglutina, carnaliza y deforma las características más llamativas de muchos superhéroes convertidos ya en modelos y arquetipos del género gráfico.<sup>13</sup>

### **Satrústegi, un caballero más que oscuro**

De acuerdo con Roger Sabin, los superhéroes tradicionales como los Cuatro Fantásticos, Superman o X-Men concentraron desde sus principios los atributos extraordinarios de personajes míticos como Hércules o Sansón y también de otros religiosos como Jesucristo para diferenciarse del resto de seres humanos por sus extraordinarias cualidades físicas y morales (61). Junto a estas figuras cuyas facultades eran siempre tanto ética como moralmente intachables y cuyos superpoderes procedían de modelos míticos, desde mediados de la década de los sesenta aparecieron nuevos tipos de superhéroes más cercanos a los humanos, procedentes de ambientes ordinarios como fueron Spiderman (cuya verdadera identidad, la de Peter Parker, es de un adolescente solitario e introvertido) o Batman (quien decide combatir el mal como respuesta al asesinato de sus padres). Aun así, pese al origen vulgar y mundano de estos dos personajes, sus facultades siguieron funcionando al servicio de la lucha por la justicia y la defensa de los más débiles, finalidad totalmente ausente en el caso de Satrústegi o su *alter ego* heroico, Estela Plateada. Tomando como punto de partida a este personaje secundario del cómic de los *Cuatro Fantásticos*, cuya misión principal consistía en alimentar a su señor Galactus de planetas deshabitados para así salvar la Tierra, el Estela Plateada de *Payasos en la lavadora* apenas puede defenderse a sí mismo y, en lugar de luchar por el resto de los humanos, tiene que intentar sobrevivir pese a los ataques que va recibiendo desde diversos frentes. De esta forma, la subversión cómica y decadente del modelo original del cómic del Universo Marvel

se consigue a través de la modificación e inversión absurda e histriónica de los superpoderes más destacados del superhéroe verdadero, consiguiendo como resultado final un héroe decadente y cutre moldeado a semejanza de los protagonistas de otras creaciones del director.<sup>14</sup>

En primer lugar, la fuerza y la grandiosidad le llegan a Satrústegi tras beber de un vaso que se encuentra olvidado en la barra de una discoteca y que toma como una poción mágica enviada por su mentor, Galactus. Tal y como se señala en la ficha de *Marvel Comics* sobre el auténtico Estela Plateada, los superpoderes de este héroe incluyen "absorbing and manipulating the universe's ambient cosmic energies. He can augment his strength to incalculable levels, and is almost totally indestructible" (2014). Estas mismas son las facultades que adopta su copia en *Payasos en la lavadora* aunque, al contrario que en el original, las hazañas de Satrústegi siempre terminan en fracaso, de modo que se deja en evidencia cualquier posibilidad de la magnificencia propia del original y se da paso a una comicidad inexistente en los otros superhéroes. Así se observa, por ejemplo, en la siguiente descripción que el protagonista confiesa tras el primer despliegue de sus superpoderes en una discoteca del casco viejo bilbaíno:

Puedo adquirir la densidad que mi mente desea. Puedo pesar un gramo, puedo ser volátil, puedo atravesar las paredes. Pero también puedo pesar toneladas, ser impenetrable como el acero. Puedo meterme en el



cuerpo de ese imbécil de la coleta y, una vez dentro, solidificarme y destruir su composición molecular. Lo intento, pero algo falla y sólo consigo tirarle la bebida. Antes de que me rompa la cara, desaparezco en la oscuridad. (94)

Esta huida cómica y cobarde que el superhéroe Satrústegi, convertido ahora en Estela Plateada, realiza ante el adversario es un ejemplo de todos los fracasos que va acumulando pese a creerse un ser por encima del resto de los humanos. Se consigue así la burla del modelo original, pues en *Payasos en la lavadora* el superhéroe no intenta defenderse ni luchar por una causa específica que sea justa y esperanzadora para la sociedad, sino que, más bien, sus actos siempre se relacionan con el alcohol, las drogas, la violencia y el desenfreno que acompañan al estado marginal y cutre del propio Juan Carlos Satrústegi.

Otro rasgo propio de Estela Plateada y de los superhéroes en general que Satrústegi modifica y reinvierte hace referencia a su vestimenta. De acuerdo con Robert Petersen, el disfraz es el elemento principal del superhéroe, dado que "that gave the heroes their unique presence and powerfully signaled their commitment to their extra-societal role. Unique, colorful costumes had other advantages for marketing copyright, and brand identification that have kept long-john heroes returning long after the novelty has worn off" (138). En el caso concreto de Estela Plateada, el personaje original se caracteriza por poseer un cuerpo atlético recubierto de un tejido gris

metalizado y una tabla de surf que le ayuda a desplegar todos sus superpoderes. En contraste con este atuendo tan sofisticado del héroe auténtico, la ropa de Satrústegi se identifica principalmente por ser de diferentes retales y piezas de colores oscuros, especialmente debido a la suciedad y la sangre propia y ajena que se incrusta en las mismas.

Por otro lado, los cambios de vestimenta que Satrústegi va experimentando a lo largo de toda la aventura no se deben a sus transformaciones de ser humano a superhéroe, sino que más bien van acompañando su degradación. Así se observa, por ejemplo, en el momento en que describe su cambio de ropa cuando sale de la discoteca en la que cree que ha permanecido tres días bajo los influjos de las drogas, el alcohol y la música *bakalao*: "Me pongo la camisa que llevaba atada a la cabeza. Está manchada de sangre y barro, pero cumple sobradamente su función de abrigo, que en este momento es lo que más me interesa" (104), o cuando recibe ropa nueva de parte de la célebre comparsa bilbaína de Txomin Barullo, una de las más antiguas y representativas del espíritu festivo de la ciudad: "Me regalan una camiseta de la komparsa al verme en pelotas; es de franjas rojas y blancas. También unos pantalones y unos zapatos" (134).<sup>15</sup> Frente a la finalidad distintiva de la vestimenta de los grandes superhéroes, Satrústegi recurre a ella únicamente como herramienta para cubrirse y mediante ese acto, equipararse al resto de participantes para pasar desapercibido entre la multitud, justo la opción opuesta a la indumentaria de los grandes

protagonistas del cómic o la novela gráfica más populares, quienes buscan el respeto y la admiración del resto de personas a través de su disfraz.

Esta relación entre la parodia de los superhéroes de los cómics convencionales que se percibe en los superpoderes de Satrústegi y la recurrencia a elementos propios de la celebración de la tradición vasca vuelve a aparecer al final de la novela cuando la semana aboca a su fin. Como ya es tradición desde 1978, las fiestas de la Semana Grande culminan con la representación del entierro de la sardina y la quema de la muñeca gigante Marijaia, figura que se convirtió desde ese mismo año en el icono de la celebración de esta festividad. Junto a la descripción de estos dos símbolos Satrústegi identifica a uno de los representantes más conocidos dentro de la cultura pop de la década de los noventa en España: un Power Ranger, de nuevo un superhéroe proveniente del panorama extranjero y globalizado. Al narrar la descabellada convivencia de todos estos personajes, Satrústegi comenta que "no es que me sorprenda. Por el contrario, quizá es la consecuencia lógica de los acontecimientos vividos en esta semana trágica" (168). La descripción que Satrústegi lleva a cabo de este momento prominente de la celebración de la Semana Grande se corresponde con una deformación grotesca y delirante de la realidad que sin embargo se presenta con una inocencia e incredulidad que acentúan el tono ridículo de la fiesta. Los participantes se convierten en "extraños seres [que] bailan alrededor de una señora enorme, sobre el puente del Arenal" y "el Power Ranger saca una antorcha y

prende fuego a la señora, que se agita envuelta en llamas. Todos ríen y bailan dando vueltas y vueltas" (168), ante lo que Satrústegi, convertido en Estela Plateada, ya no sabe cómo actuar.

En este momento, la novela recupera la tradición popular del pueblo bilbaíno aunque inserta en la misma un elemento extraño que se relaciona con los cómics, la televisión y el influjo del capitalismo como es el superhéroe de origen japonés. Mediante este gesto, Álex de la Iglesia no sólo refleja una vez más la lucha que la tradición de las fiestas y el pueblo vasco está experimentando ante la amenaza de la cultura extranjera, sino que a su vez, elimina la recuperación nostálgica del pasado propia del cómic testimonial para introducir la estética paródica y cutre tan característica de todas las producciones del director. De este modo, De la Iglesia se acerca a la reproducción cínica y paródica de la tradición para demostrar la falta de fe en el futuro, algo muy acorde con el sentimiento general de la mayoría de los jóvenes *radikales* dentro y fuera de las fronteras del País Vasco. La incursión de este elemento extraño y ajeno a la celebración local vasca refleja la popularidad de la cultura extranjera, así como el peligro que ésta supone para la tradición y el folclore popular vascos, lo que además desemboca, una vez más, en la alienación del protagonista.<sup>16</sup>

El final de la historia de *Payasos en la lavadora* y del mismo Satrústegi reflejan la caída definitiva dentro su progresivo estado de degradación. Cuando parece que su visión lunática ya ha terminado y que éste recupera la calma, las fuerzas de seguridad

irrumpen junto a su madre para encerrarlo en el psiquiátrico, negándole de esta manera cualquier posibilidad de éxito. Así lo ha indicado Luis Martín-Cabrera, para quien *Payasos en la lavadora* es "a failed Bildungsroman, as a failed coming of age story of the construction of identity in the globalized, post-capitalist Spain of the nineties" (87). Sin embargo, esta resolución final de la trama enlaza con el momento que abre la novela, dando lugar a una historia con estructura circular. Cuando Satrústegi es detenido en la parada de autobús para entrar en el psiquiátrico, deja el ordenador en el que poco después Álex de la Iglesia encuentra el archivo original tal y como explica en la introducción que da comienzo a la novela. Esta recuperación de la historia no deslegitima a su protagonista ni quita valor a su testimonio de las fiestas, sino que más bien reivindica su estado marginal como un testigo integrante e imprescindible de las mismas. La salvación y publicación de la historia por parte del *alter ego* de De la Iglesia reclama la importancia de la narración de Satrústegi, al mismo tiempo que reconoce el valor de su escritura como testimonio de todo lo acontecido. Por lo tanto, este desenlace sería acorde con la estructura que Ana Merino ha destacado en su estudio de los cómics testimoniales, ya que estos "would follow the road of creating stories about individuals and their ways of dealing with life and reality . . . their stories represent a type of contemporary *Bildungsroman*" (67). Mediante el giro metaficcional que supone el comienzo y el desenlace de *Payasos en la lavadora* y que se corresponde con el popular recurso de "novela en la novela", se

confirma la puesta en práctica de la mayor de las aspiraciones de Satrústegi, esto es, la escritura y la publicación de su historia para así convertirse en un escritor de éxito.

## **Conclusiones**

Aunque a primera vista puede parecer que la destrucción progresiva por la que va pasando Satrústegi es precisamente la opuesta a la que se suele encontrar en muchos de estos cómics testimoniales, la estructura circular de la novela especificada anteriormente implica una posibilidad de éxito final para su héroe. Como suele ocurrir en muchas de las producciones de Álex de la Iglesia como en *El día de la bestia* (1997), *Muertos de risa* (1998), *La comunidad* (2000), o *Las brujas de Zugarramurdi* (2014), en *Payasos en la lavadora* su protagonista tiene que luchar contra una sociedad que le impide cualquier posibilidad de triunfo y que aparece grotescamente representada y deformada por algún factor específico.<sup>17</sup> Sin embargo, en todas ellas siempre existe una pequeña posibilidad de éxito final. En el caso de *Payasos en la lavadora*, el abandono repentino del ordenador que contiene la descabellada historia de Satrústegi, así como la recuperación y publicación por parte de Álex de la Iglesia no sólo le permiten dar a conocer su historia, sino que al mismo tiempo, corroboran su función de escritor por la que ha estado luchando a lo largo de toda la trama. De esta manera, Satrústegi logra su objetivo primordial, el reconocimiento por parte del crítico al que quiere matar y hasta de un lector excepcional que además decide publicar la novela como es el mismo Álex de la Iglesia.

No obstante, la ironía reside en que Satrústegi puede estar ignorando todos estos acontecimientos, dado que su aislamiento en el psiquiátrico le impide cualquier conexión con la realidad y de este modo, se deja la posibilidad de triunfo característica del *Bildungsroman* en vilo. Esta ambigüedad e indeterminación sobre el posible éxito de Satrústegi como escritor viene a reflejar, una vez más, el desencanto que se ha ido acumulando a lo largo de toda la obra. Las ansias de triunfo y superación propias del héroe principal tienen que alternar una serie de obstáculos interpuestos principalmente por la sociedad que le rodea, la cual no logra comprender esta versión *radikal* del poeta maldito, amante de las drogas y el alcohol, de los conciertos de rock, las *txoznas*, los *katxis* y las *komparsas*, de la cárcel y la marginalidad hasta límites extravagantes y esperpénticos como todas las demás creaciones del universo De la Iglesia.

El carácter subversivo, paródico y lúdico existente en este juego ficcional entre el poeta maldito, el *alter ego* del propio de la Iglesia y su "persona" pública con autoridad suficiente dentro de la escena cultural española como para reivindicar y habilitar el discurso de un hipotético escritor demente confirma la finalidad de cuestionamiento, crítica y desafío propias del trasfondo discursivo de *Payasos en la lavadora*. Este supuesto desenlace, también deformado y parodiado mediante la estructura circular de la novela, corrobora el tono subversivo presente, como se ha señalado anteriormente, desde la misma introducción de la novela. Sin embargo, son

las continuas referencias a los principales arquetipos, temas y estructuras del género gráfico y de su vertiente testimonial los que presentan una verdadera parodia de la globalización cultural. La reinención de sus características más llamativas como son la elección de un superhéroe egoísta, patético y marginal, la deformación de su disfraz identificativo en un conjunto de retales demacrados y sucios, o la ambigüedad acerca del triunfo final del héroe suponen algunos de los rasgos más llamativos que la novela recoge para deformar un género, ya de por sí, considerado propio de la baja cultura y la escena *underground*.

Mediante este gesto, Álex de la Iglesia continúa con la ola de innovación y reivindicación literaria y cultural propias de otras novelas de la Generación X. No obstante y a diferencia de las demás obras pertenecientes a esta generación, *Payasos en la lavadora* destaca porque, junto a la inserción de estos rasgos típicos de campos tan distanciados de la esfera literaria canónica y tradicional, se funden otros aspectos propios de la tradición vasca y la celebración de la Semana Grande de Bilbao. La combinación paródica y grotesca de todos estos elementos tradicionalmente tan dispares resulta en un humor corrosivo y esperpéntico característico del sello De la Iglesia que se separa de la tendencia general de la narrativa propia de las otras novelas contemporáneas de la Generación X. De esta manera, la reivindicación tanto literaria como social de la novela de De la Iglesia va mucho más allá de la que aparece en otras de sus compañeras generacionales, debido tanto a la crítica social de los modelos



globalizados propios del cómic y la novela gráfica, como a la manifestación y defensa de una postura *radikal* de revalorización y apego a la cultura tradicional del pueblo vasco.

## Notas

1. Quizás la obra más representativa de la Generación X sea *Historias del Kronen*, de José Ángel Mañas. Esta novela, finalista del Premio Nadal en 1994, retrata a un grupo de amigos que abusan de las drogas, el sexo, el alcohol y los conciertos de rock en la capital española durante el verano de 1992. En esta misma línea aparecen, entre otras, *Héroes* (1993) y *Caídos del cielo* (1995), de Ray Loriga, o *Amor, curiosidad, prozac y dudas* (1997), y *Beatriz y los cuerpos celestes* (1998), de Lucía Etxebarria. En todas ellas se presenta a unos jóvenes protagonistas cuyo desencanto social y vital originado por el contexto social de desilusión y decepción propio de la España de los noventa es suplantado por la recurrencia masiva a los medios de comunicación, las sustancias alucinógenas y las relaciones utilitarias e interesadas dentro del grupo de amigos.

2. De acuerdo con Peter Buse, Núria Triana Toribio y Andy Williams, Álex de la Iglesia es un caso particular de autor posmoderno debido a su controvertida imagen pública como creador polifacético y a su forma especial de adaptar y españolizar fórmulas fílmicas características del cine de Hollywood (142-45). Algunos de los rasgos que Jordi Sánchez Navarro destaca como identificativos del creador vasco son el pastiche, la parodia, el uso del humor grotesco y absurdo, o la deformación esperpéntica de la sociedad.

3. Como Christine Henseler explica, la salida al mercado de las primeras novelas de varios de los autores insertados dentro de la Generación X como son José Ángel Mañas, Pedro Maestre, Gabriela Bustelo, Lucía Etxebarria o Ray Loriga supuso una revolución editorial sin precedentes en la historia de la narrativa española del siglo XX. Esto fue debido, principalmente, a la influencia masiva que estas obras recibieron por parte de la cultura globalizada y a la inserción de rasgos provenientes de medios extraliterarios como la televisión, el cine, la publicidad o hasta los videoclips (157).

4. Entre los casos de corrupción más destacados de este periodo político se encuentran los protagonizados por Luis Roldán, ex Director General de la Guardia Civil, Mariano Rubio, ex Gobernador General del Banco de España, o Mario Conde, ex presidente del Banco Español de Crédito (Banesto).

5. Tal y como señala José Luis de la Granja Sainz, el PP, aconsejado por el entonces Ministro del Interior, Jaime Mayor Oreja, acordó un pacto de mínimos por el cual se otorgaban nuevas potestades al gobierno nacionalista, tales como "el compromiso del desarrollo estatuario con nuevas transferencias, la devolución al PNV del patrimonio incautado en la Guerra Civil, la sustitución de los gobernadores civiles por subdelegados del Gobierno, la ampliación de la capacidad de las haciendas forales vascas y la participación en la Unión Europea, pero excluía expresamente el problema del terrorismo" (307).

6. La finalidad de crítica social y política existente en *Payasos en la lavadora* es acorde con la que aparece en la mayoría de los largometrajes del director vasco, pues, como confirman Peter Buse, Núria Triana Toribio y Andy Williams, "De la Iglesia . . . was part of the *desencanto*, the period of disillusionment with politics in general and with the leftist parties (PSOE) in particular, which had failed to deliver the changes they promised. De la Iglesia, then, like Almodóvar, would set out to make cinema as if Franco had never existed" (2007: 36).

7. De acuerdo con Greg Hayman y Henry John Pratt, el cómic se caracteriza por ser una secuencia de imágenes yuxtapuestas que conforman una narración (423). Para Roger Sabin, uno de los principales críticos especializados en novela gráfica, este género se diferencia del cómic en que su longitud suele ser mayor, su contenido está dirigido principalmente a un público lector adulto, y además, su trama principal ofrece una continuidad temática (94). Por lo tanto, el protagonismo de las imágenes y la relación entre las mismas son los rasgos más distintivos de estos dos géneros.

8. En el presente artículo se sigue la concepción de parodia descrita por Mijail Bajtin y entendida como una forma de desmitificar y destruir la seriedad del mundo ordinario a través del énfasis en los elementos más grotescos, carnales y lúdicos de la realidad.

9. Peter Buse, Núria Triana Toribio y Andy Williams han bautizado con el apelativo de *cutreficción* a la estética particular del director vasco, la cual consiste en

combinar la ironía, el horror grotesco y el surrealismo con el desengaño provocado por la llegada de la modernidad europea a España. Asimismo, esta técnica suele incluir a personajes que en lugar de actuar con nostalgia ante el pasado intentan reaccionar contra él (137).

10. Probablemente, la novela gráfica que sigue la técnica del *collage* más popular sea *Arkham Asylum*, de Grant Morrison. De forma similar a como ocurre en las páginas de *Payasos en la lavadora*, a lo largo del trabajo de Morrison el lector puede observar una colección de dibujos, fotografías, reproducciones de telas, animales y objetos reales que entran en relación directa con la trama principal.

11. De acuerdo con Bajtin, la fiesta del carnaval consiste en un espectáculo grotesco que es "un segundo mundo y una segunda vida (...) una especie de dualidad del mundo" (11). Muchos de los rasgos que Bajtin identifica para definir el carnaval como celebración paródica y ambivalente aparecen también en *Payasos en la lavadora*, especialmente en todo lo que concierne la descripción de las fiestas de la Semana Grande. Para un estudio más pormenorizado de la representación grotesca y bajtiniana que De la Iglesia ofrece de las fiestas bilbaínas en esta novela recomiendo consultar el ensayo de Luis Martín-Cabrera citado en la bibliografía.

12. En su panorama sobre la historia del cómic español, Pedro Pérez del Solar puntualiza cómo, a partir de finales de la década de los setenta y principios de los ochenta, surgieron nuevas manifestaciones culturales que buscaban dar una respuesta

artística a lo que él denomina el "tedio del desencanto" (16). En el plano específico del cómic, la plataforma cultural más novedosa fue la revista *El Víbora*, representativa de un nuevo grupo de producciones que "no sólo se desentendían de la política partidaria, sino que mostraban un abierto rechazo hacia ella. A la vez, se situaban al medio de un gran desconcierto y vacío existencial" (17). Esta revista fue, además, un medio de difusión cultural en el que debutaron artistas como Pablo Pérez Mínguez, fotógrafo por excelencia de los años de la Movida madrileña, o hasta el mismo Pedro Almodóvar, quien realizó para la misma varias fotonovelas protagonizadas por su célebre heroína, Patty Diphusa.

13. Como se observa en muchos de los largometrajes del creador vasco, la deformación paródica de los superhéroes es uno de los rasgos más definitorios del llamado "sello Álex de la Iglesia". Por ejemplo, en su primera película, *Acción mutante* (1993), los protagonistas, miembros de una banda terrorista de discapacitados que actúa en contra de los cánones de belleza imperantes en la sociedad actual (los "niños bonitos", "hijos de papá", "modernos" y "maricones"), son presentados al comienzo de la película destacando la incapacidad de cada uno de ellos como si se tratara de un superpoder. Asimismo en *La Comunidad*, Charly, un vecino al que todos toman por deficiente mental y entre cuyas aficiones está la de disfrazarse de Darth Vader, al final de la película resulta ser un auténtico superhéroe tras engañar a todo el vecindario,

fugarse con el dinero y conseguir el amor de la protagonista, a quien llevaba espiando por la ventana desde su llegada al edificio.

14. Entre los múltiples personajes antiheroicos de los largometrajes de De la Iglesia destaca, además de los mencionados en la nota anterior, Rafael, protagonista masculino de *Crimen perfecto* (2004). Este exitoso dependiente de los grandes almacenes Yeyo's pierde sus principales atributos como seductor de mujeres y promotor de ventas cuando ha de someterse a las órdenes de la grotesca Lourdes, única testigo del asesinato que le ha llevado a la cumbre. La trama del largometraje exhibe a un hombre que va reduciéndose paulatinamente hasta el punto de tener que desaparecer y pasar por un cambio de identidad para poder sobrevivir a la voluntad de su perseguidora.

15. Las comparsas son agrupaciones festivas cuya finalidad es participar y organizar en las múltiples actividades que componen la celebración de la Semana Grande. Los miembros de las comparsas suelen reunirse alrededor de las *txoznas* o casetas donde sirven bebida y comida para festejar esta semana. Asimismo, todos los integrantes de una comparsa suelen llevar la misma vestimenta para mostrar su pertenencia a la misma.

16. Esta misma combinación de la estética cutre y futurista con los temas de tradición vasca es la que predomina en *Acción mutante* (1993). En ella, al igual que en

esta novela, el escenario inicial se remonta a un Bilbao inexistente, en este caso transformado en una ciudad utópica del futuro que sigue la estética de las ciudades góticas y tenebrosas de cómics como *El caballero oscuro* o *Arkham Asylum*.

17. Mientras que en *El día de la bestia* y *Muertos de risa* son los medios de comunicación y, especialmente, la televisión los que deforman e impiden al protagonista salir adelante, en *La comunidad* es el conjunto del vecindario quien se opone a dejar marchar a la nueva inquilina. En la reciente *Las brujas de Zugarramurdi* son las mujeres, reconvertidas en brujas y hechiceras, quienes intentan detener a los hombres y capturarlos para destruirlos.



## Bibliografía

Adorno, Theodor and Max Horkheimer. *Dialectic of Enlightenment: Philosophical Fragments*. In: G. Schmid Noerr, ed. Trans. by E. Jephcott. Stanford: Stanford UP, 2002. Print.

Bajtín, Mijail. *La cultura popular e la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza, 1987.

Buse, Peter, Núria Triana Toribio and Andrew Willis. "The Spanish 'popular auteur' Alex de la Iglesia as polemical tool." *New Cinemas: Journal of Contemporary Film* 2.3 (2004): 139-48. Print.

---. *The Cinema of Álex de la Iglesia*. Manchester: Manchester UP, 2007. Print.

De la Iglesia, Álex. *Acción mutante*. Madrid: El Deseo/CIBY, 1993. Film.

---. *Crimen ferpecto*. Madrid: Fox, 2007. Film.

---. *El día de la bestia*. Madrid: Iberoamericana, Sogetel, M.G. SRL, Canal +, 1997. Film.

---. *La comunidad*. Madrid: Lolafilms SA, 2000. Film.

---. *Las brujas de Zugarramurdi*. Madrid: Universal Pictures, 2014. Film.

---. *Muertos de risa*. Madrid: Lolafilms SA/Sogetel, 1998. Film.

---. *Payasos en la lavadora*. Barcelona: Seix Barral, 1997. Print.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trans. by José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos, 2007. Print.

Díaz de Guereñu, José María. *Habeko Mik (1982-1991). Tentativas para un cómic vasco*. San Sebastián: Publicaciones de la U de Deusto, 2004. Print.

Granja Sainz, José Luis. *El siglo de Euskadi: el nacionalismo vasco en la España del siglo XX*. Madrid: Tecnos, 2003. Print.

Hayman, Greg and Henry Pratt. "What Are Comics?" *A Reader in Philosophy of the Arts*. Ed. David Goldbatt and Lee B. Brown. Upper Saddle River: Pearson Education, 2005. 410-24. Print.

Henseler, Christine. "Commercial Contamination: The Economic Development of the Spanish Publishing Industry, 1960-2000." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* 9 (2005): 149-59. Print.

Kasmir, Sharryn. "More Basque Than You! Class, Youth Culture, and Basque Identity in Radical-Nationalist Bars." *Identities: Global Studies in Culture and Power*, 9.1 (2002): 39-68. Print.

Martín-Cabrera, Luis. "Apocalypses Now: The End of Spanish Literature? Reading *Payasos en la lavadora* as Critical Parody." *Generación X Rocks: Contemporary Peninsular Fiction, Film and Rock Culture*. Ed. Christine Henseler and Randolph Pope. Nashville: Vanderbilt University Press, 2007. 78-94. Print.

Marvel Universe Wiki. 2014. "Silver Surfer. Marvel Characters." Web. 15 de enero de 2015.

Merino, Ana. "The Creative Multiplicity of Comics." *Comic Release! Negotiating Identity for a New Generation*. Ed. Barbara J. Bloemink, Ana Merino, Rick Gribenas and Vicky A. Clark. New York: D.A.P., 2003. 64-73. Print.

---. "Memory in Comics: Testimonial, Autobiographical and Historical Space in *MAUS*." *Transatlantica* 1 (2010): 1-10. Web. 22 de noviembre de 2014.

Miller, Frank. *Batman: The Dark Knight Returns*. New York: DC Comics, 2002. Print.

Moore, Alan and Dave Gibbons. *Watchmen*. New York: DC Comics, 2008. Print.

Morrison, Grant. *Arkham Asylum. A Serious House on Serious Earth*. New York: DC Conners, 1990. Print.

Pérez del Solar, Pedro. *Imágenes del desencanto: nueva historieta española 1980-1986*. Madrid: Iberoamericana, 2013. Print.

Petersen, Robert S. *Comics, Manga, and Graphic Novels: A History of Graphic Narratives*. Santa Barbara: Praeger, 2011. Print.

Rollin, Lucy. "Guilt and the Unconscious in *Arkam Asylum*." *Inks: Cartoon and Comic Art Studies* 1.1 (1994): 2-13. Print.

Sabin, Roger. *Comics, Comix and Graphic Novels: A History of Comic Art*. London: Phaidon, 2001. Print.

Sáenz de Viguera Erkiaga, Luis. 2007. *Dena ongi dabil! ¡Todo va dabuten!: Tensión y heterogeneidad de la cultura radical vasca en el límite del Estado democrático (1978-...)*. PhD thesis, Duke U. Web. 22 de noviembre de 2014.

Ana Cortejoso de Andrés. "Transgresión literaria y cultura *radikal* en *Payasos en la lavadora*, de Álex de la Iglesia"

Sánchez Navarro, Jordi. *Freaks en acción. Álex de la Iglesia o el cine como fuga*.

Madrid: Calamar Ediciones, 2005. Print.

Satrapí, Marjane. *Persepolis*. Paris: L'Association, 2007. Print.

Spiegelman, Art. *The Complete MAUS*. New York: Pantheon Books, 1997. Print.