



VERES ZSUZSANNA

Terror Buenos Airesben

AZ ARGENTIN KÉPREGÉNY

Amíg nálunk az utóbbi bő tíz évben dicséretes módon néhány merész kiadó felvállalta a felnőtteknek szóló, külföldön már régen elismert képregények forgalmazását (a Titkos Fiók megjelentette Enki Bilal Szörny-tetralógiáját, A Cartaphilus Neil Gaiman, Alan Moore műveit és a Nyitott Könyvműhely Art Comix sorozatában kortárs művészekkel ismertette meg az érdeklődőket), addig a világ másik felén, Argentínában a *historietas* ugyanolyan gazdag múltra tekint vissza, mint az angolszász területeken, és néhány rangos szerzője a komoly művészeknek kijáró tiszteletben részesül. Az első argentin képregény magazin, az *El Tony* 1928-ban indult el csaknem hetven esztendeig tartó útjára, a fénykort pedig a második világháborút követő évtizedek jelentették, amikor számos európai, főleg olasz rajzoló gyűlt össze Buenos Airesben. Megalapították a „velencei csoportot”, kísérleti jellegű munkák garmadáját létrehozva, ekkortájt még az Észak-Amerikában divatos témák és ábrázolásmód hatása alatt.

Az argentin képregény egyéni arculatának kialakulásához – bármilyen különös is – nagy mértékben hozzájárult a belpolitikai helyzet szélsőséges ingadozása. 1930 és 1976 között öt, vezérkari tisztek által végrehajtott puccs zajlott le az országban; a katonai diktatúrák és a tétova demokratikus rendszerek váltakozásának feszültsége arra készítette a művészeket, hogy vagy elhagyják hazájukat, vagy állást foglaljanak a ritkán tapasztalt békés időszakok kiegyensúlyozott nyugalma és prosperitása mellett. Ebben az egzisztenciális bizonytalanságban válik felnőtté az argentin képregény. Kialakulnak sajátos vonásai: az infantilis humor helyét átveszi a szarkazmus és a helyenként nyers erotikával tálalt abszurd szimbolizmus, a spanyol irodalomban és filmművészetben honos fantasztikummal, „mágikus realizmussal”, álomképekkel vegyítve. Témától függetlenül az argentin képregény mindig tartalmaz politikai utalásokat, ami bizonyos olvasóközönség számára érthetetlen és érdektelen. Egyebek mellett ez az a vonása, ami piacképtelenné teszi az ország határain túl; nem véletlen, hogy még a legkiválóbb művek közül is csak kevés létezik angol fordításban.

Igy áll a helyzet a klasszikus *El Eternauta*val is, ami spanyolul több átdolgozásban megjelent, és kiábrándító történeténél talán csak szerzőjének sorsa keserűbb. Héctor Germán Oesterheld az ötvenes évek közepétől saját folyóiratában, az *Hora Ceróban* kezdi publikálni az *El Eternauta* meséjét comic strip formában, Solano López rajzaival. A sorozat azonnal sikert arat, bár a szerző 1969-ben aktuálpolitikai utalásokkal kibővítve újrajrja és akkori alkotótársával, Alberto Brecciával szokatlanul komor képvilágot készített hozzá, ami sok korábbi rajongót kiábrándít. Ebben az időben Oesterheld már aktívan politizál: újságíróként pellengérré állítja a szélsőjobboldali

„diktatúrákat”, folyamatosan támadja a kormányt, és fittyet hányva az 1966-ban bevezetett cenzúrának, képregényt ír ideáljáról, Ernesto „Che” Guevaráról (La vida del Che). Bár ezt hamarosan betiltják – az eredeti példányokat elkobozzák –, a mű napjainkban is könnyedén beszerezhető spanyolul. A szerző vesztét mégsem a rebellis példakép piedesztálra emelése okozza, ahogy sokan vélik, hanem a montonero gerillákhoz való csatlakozása. Ez a szélsőbaloldali, fegyveres terrorista csoport emberrablások, orvgyilkosságok és robbantásos merényletek révén próbálja beteljesíteni az egyenlőség államáról szőtt idealista álmát. Az *El Eternauta* második részét Oesterheld titkos rejtékhelyeken megbújva írja – nyílt hadüzenet ez az államhatalomnak –, egészen 1976-os, máig tisztázatlan eltűnéséig. A következő években még látni vélik börtönökben, fegyenctelepeken, de nyilvánosan soha többé nem bukkan fel; mint ahogyan négy lánya sem, akiket férjeikkel együtt letartóztatnak (a legidősebb huszonöt, a legfiatalabb tizennyolc éves). Valamennyiüket „eltűntnek” (*desaparecidos*) nyilvánítják azzal a sokezer emberrel együtt, akiket politikai meggyőződésük miatt bebörtönöznek és állítólag meggyilkolnak a Jorge Rafael Videla tábornok nevéhez fűződő „piszkos háborúnak” nevezett tisztogatás éveiben.

Az *El Eternauta* azonban nem száll a sírba szerzőjével együtt, épp ellenkezőleg: pár évtized leforgása alatt mindkét változat kultuszrangra emelkedett, főhősének életnagyságú portréja a legforgalmasabb Buenos Airés-i metrómegálló falát díszíti. Az apokaliptikus sci-fi történet egy kellemesen induló estén játszódik a főváros északi negyedében, ahol négy barát összeül szokásos kártyapartijára. Váratlanul erős hóesés kezdődik – ami arrafelé jóval ritkábban fordul elő, mint az államcsínyek –, és a rádió vészhelyzetet jelent. Elmegy az áram, lebénul a közlekedés, kiürülnek az utcák, miközben a halálos hópelyhekről kiderül, hogy radioaktív sugárzást bocsátanak ki és elpusztítanak mindent, amivel érintkeznek. Hőseink, az atomkor Robinsonjaiként, saját otthonuk foglyaivá válnak, speciális védőöltözetet készítenek és elindulnak a kihalt Avenida Maipú sugárúton élelmet és fegyvert szerezni. A fejetlen rémületben lézengő túlélők megvadulnak, eluralkodik a dzsungel törvénye, az emberiség önpusztító történetének köre bezárul és a zaklatott, eltompult tudat tárgyiasult kivetítődéseiként különböző szörnyek jelennek meg óriszovarak és „embergépek” formájában, akiket láthatatlan, távoli erőközpont irányít. Az arctalan, valódi megszállókat „los Ellos”-nak („Ők”) titulálják. Hőseink maroknyi ellenállócsapatot szerveznek, hogy megostromolják a lények főhadiszállását (ami talán nem véletlenül a Kongresszusi Plázában rendezkedett be), de segítség és utánpótlás híján végül kénytelenek elmenekülni a városból. A csapat vezetője családját egy űrhajóba menekíti, ám véletlenül az időutazás gombot nyomja meg, aminek következményeként arra ítéltetik, hogy „eternautaként”, „az örökkévalóság utazójaként” hánykolódjon az időben felesége és lánya után kutatva. Oesterheld rendkívül érdekesen megírt, erőteljes humanizmussal átitatott, a hidegháború éveinek szorongását közvetítő komplex sci-fije egyértelmű rendszerbírálatot tartalmaz, egyúttal a „nyugati világ árulásáról” is beszél (a halálos hóesés vélhetően egy elvetélt észak-amerikai atomkísérlet eredménye, amit igyekeznek eltitkolni). Az emberi közösségek állati szintre való lesüllyedését, a családok szét-

hullását, sőt az adott világekorszak végét különösen baljós fényben tünteti fel a Szent-háromság Városát és Szűz Mária Kikötőjét (ez Buenos Aires teljes neve) körülölelő Avenida General Pazon vívott csata, amelynek során az idegen megszállók gyűrűbe fogják a civilizáció központjaként feltüntetett mikrokozmoszt. A szerző – elkötelezett baloldali idealistához híven – a „kollektíva erejében” látja az utolsó reménysugarat.

Az 1969-ben átdolgozott El Eternauta vizuális világa nagyban különbözik a Solano López-féle realiztikus változattól, de Alberto Breccia nem volt hajlandó változtatni rajta, noha figyelmeztették, hogy munkája nem piacképes. A képregényoldalakon nyomasztó, erősen kontrasztos arcok, kezek ütköznek karcos, sötét utcaképekkel és op-art elemekkel. Egy panelen belül többféle ábrázolási technika látható; a hangsúly a szereplők benső világára helyeződik és tökéletesen visszautkrözi a klausztrófóbiát, az életükért elkeseredett küzdelmet vívó, rettegő emberek lelkiállapotát.

Alberto Breccia akkor is a műfaj zseniális alkotója lenne, ha ezen a képregényen kívül semmi egyebet nem készített volna. Hosszú pályája szakadatlan kísérletezés a művek szellemének megragadása és vizuális közvetítése érdekében úgy, hogy közben saját stílusa is drasztikus átalakuláson megy keresztül. Munkáit elnézve hihetetlennek tűnik, de soha senki nem tanította rajzolni, autodidaktaként sajátította el a szakma alapjait. A kulturális és gazdasági fénykorát élő, lüktető metropolisz kevésbé vonzó oldalával ismerkedik meg, amikor gyerekként Uruguayból Buenos Aires egyik leglebbantabb külvárosába költözik. A vágóhidak, olcsó csapszékek és nyilvánosházak környékén – amit későbbi munkáiban rendkívül érzékletesen megidéz – gyári munkásként és mészároslegényként robotol, míg szabadidejében, egyéb eszköz híján, közönséges szénrel rajzol. Ehhez képest nagy előrelépést jelent az El Reservo magazin szerződése, még akkor is, ha csak comic stripeket és borítókat kell készítenie tucatjával. Az ötvenes években szerencsésen egymásra találnak Oesterhelddel, számos közös munkát jelentetnek meg, miközben Breccia sci-fiket és westerneket is rajzol európai kiadók számára. Ez az időszak pályája szempontjából kevésbé jelentős, mert az elfogadott Raymond- és Caniff-stílust utánozza, eléggé ügyesen, de egyéni vonás nélkül. (Ekkoriban mondja neki olasz kollégája, a Corto Maltese sorozattal ismertté vált Hugo Pratt: „Amit csinálsz, az szar. Ennél sokkal jobbat is tudsz.”)

A vízvonalat kétségtelenül a Mort Cinder jelenti, Oesterheld legterjedelmesebb, legbonyolultabb – máig angol fordításra váró – munkája, ami 1962-1964 között comic stripként fut, majd gyűjteményes kiadásban is megjelenik és bizonyos időközönként azóta is kiadják, mint az argentin *historietas* egyik örökbecsű mérföldkővét. A címszereplő hasonlóan magányos, sodródó figura, mint az El Eternauta hőse: valamilyen rejtélyes oknál fogva arra ítéltetett, hogy afféle bolygó zsidóként vándoroljon a történelem fontosabb eseményei között, idő- és térbeli korlátozás nélkül. Az idős londoni antikváriussal együtt (akit a művész önmagáról mintáz) horrorisztikus és fantasztikus időutazás részeseivé válnak: visszacsöppennek az első világháborúba, a thermopüli csatába és Babel tornyának építéséhez. A Mort Cinder Breccia érett

korszakának kezdete: a kontrasztos fekete-fehér ábrázoláson túl hihetetlen expresszivitással teremti meg a német némafilmek klausztrófó hangulatát és egyre merészebben kísérletezik a kollázssal. A hetvenes években grafikai újítások sorát vezeti be a képregény világába, míg megtalálja a hozzá legközelebb álló témákat: Poe, Stevenson, Lovecraft dermesztő atmoszférájú műveinek rendhagyó adaptációit készíti el. Az utóbbi író novelláival zsebkönyv formájában egy Madridból Milánóba tartó hosszú vonaton ismerkedik meg, és azonnal beszippantja különös világa: „Három éven át teljesen aláméremültem Lovecraft univerzmába – meséli utólag. – Az foglalkoztatott, hogy vajon képes vagyok-e vizuálisan ábrázolni azt, amit leírt. Úgy akartam átjárót találni az irodalom és a képregény művészete között, hogy közben megmaradjon mindkettő saját karaktere. Hamarosan ráébredtem, hogy az ábrázolás hagyományos módjai elégtelenek Lovecraft világának kifejezésére, ezért új technikákkal próbálkoztam, mint például a monotípiá és a kollázs. Már azok a formátlan szörnyek is, amik az El Eternautában szerepeltek, ugyanilyen eljárással készültek. Nem akartam az olvasót saját elképzeléseim befogadására korlátozni, azt akartam elérni, hogy ő is tegye hozzá a magáét. Az ábrázolt durva jelenségekkel felkínáltam a lehetőséget, hogy saját rémületét is belekomponálja... Arról van szó, hogy a kifejezőerő közvetítése érdekében minden ábrázolt jelenség különböző grafikus megoldást igényel és ehhez különféle eszközök szükségesek. Ez a képregény, ez a rajzolás. Nem kell ecsetre és tintára korlátozódni. Sok mindennel lehet rajzolni: kalapáccsal, madártollal, habbal, vagy akár egy pálcával.” Az 1973-ban elkészült Cthulhu mítoszával (Los mitos de Cthulhu) Breccia megteremtí az absztrakt képregényt, amely befogadásának nehézségét főleg az okozza, hogy a mániákat, félelmeket, szorongásokat nem lehet vizuálisan ábrázolni: a művész voltaképpen a láthatatlan ábrázolására törekszik pusztá benyomások alapján. Ezek a benyomások olykor annyira intenzívek, hogy az olvasót a fizikai szintig elmenően megragadják és valamiféle ősi, ösztönös félelmet ébresztenek fel benne. Az uruguayi művész az absztrakció, a szimbólumok, a szinesztézia bevezetésével a posztmodern képregény előfutárává, sőt mindmáig felülmúlhatatlan mesterévé válik. Az érett korszak főműveiben gyakran karikatúrisztikusan eltorzítja a figurákat, vagy akár elhagyja a figuratív ábrázolást, a környezetet pedig teljesen a szereplők lelkivilágának kivetítődéseként alkalmazza, mint az Un tal Daneri (1974–78) esetében, amely az általa jól ismert külváros düledező házai, sáros földút-



*Héctor Germán Oesterheld (1919–1977?).
Az író, miután családjával együtt csatlakozott egy szélsőbaloldali gerillacsoporthoz a Videla-rezsim idején, rejtélyes körülmények között eltűnt*

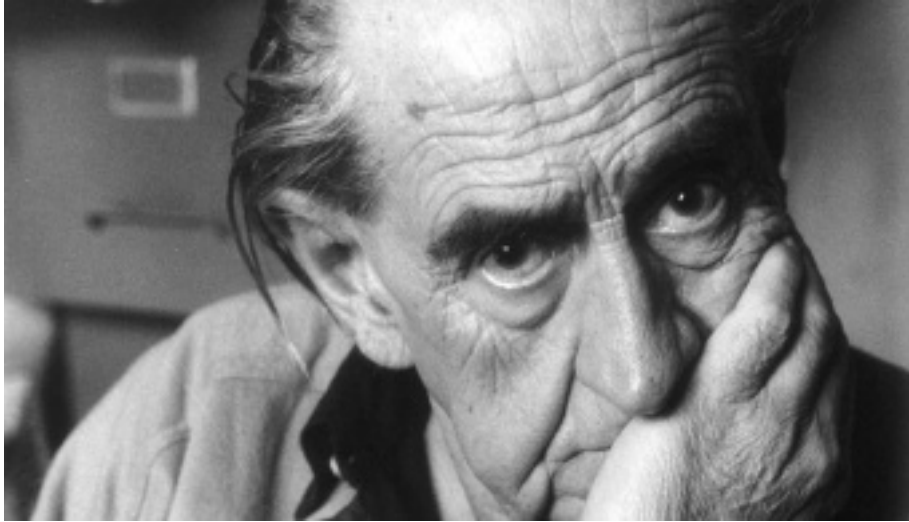
jai, sivár téglafalai között játszódik, felette a vigasztalan, piszkosszürke felhőkkel be-mocskolt éggel, amit Breccia habbal, a kompozícióba ragasztott kivágásokkal és borotvapengével karcolt csikokkal tesz hátborzongatóvá. Más stílusban kivitelezte Juan Sasturain érdes társadalmi szatírját, a négykötetes Perramust, aminek angol nyelvű publikálását a Fantagraphics vállalta fel. Annak ellenére, hogy „vérfagyasztó politikai horrorklasszikusként” hirdette, langyos fogadtatásban részesült az Egyesült Államokban. Nem meglepő, mivel a Perramus története az argentin helyzet beható ismerete nélkül teljesen érthetetlen: szimbólumokkal, idézetekkel telezsúfolt, kegyetlen allegória az erővel megragadott államhatalom lélekveszejtő elnyomásáról (magától értetődik, hogy arrafelé ez kizárólag szélsőjobboldali militarista „elnyomást” jelent). A Perramus eredetileg egy esőkabát márkája, ezt a „nevet” viseli az emlékeztetkiesésben szenvedő hős, aki tányérsapkás koponyákként ábrázolt rendőrök elől menekül. Hogy milyen borzalmas tettet követett el, ami miatt szörnyű lelkifurdalás gyötri, azt csak akkor tudjuk meg, ha alámerülünk az elejtett utalások feneketlen kútjába, amelyen maga Borges vezeti át hősünket – mint Dantét Vergilius –, többek között dekódolt Quevedo versekkel (a spanyol barokk költőjének misztikája aligha segíti az olvasót a homály eloszlatásában). Sejthetően „Perramus” egy titkos kormányellenes csoportozhoz tartozott, amely merényletet hajtott végre; erre utal a többször említett Sheraton Hotel, ahol a montonerók valóban bombát robbantottak. Ő azonban elmenekült, cserbenhagyta bajtársait, bűne tehát a gyávaság. „A legemberibb, leghétköznapiabb bűn” – kommentálja Sasturain. – „Nem áruló, csak gyáva”. A továbbiakban részt vesz egy úgynevezett „haláljáratban” (vuelo de la muerte): a Videla-rendszer bukása utáni nyomozás során kiderült, hogy ilyenek ténylegesen léteztek már Perón utolsó éveiben is. A nemkívánatos politikai ellenfeleket likvidálták, a becsomagolt testeket hajóra rakták és beledobták a La Plata-öböl vizébe vagy a nyílt óceánba. Találkozhatunk üzletembernek és filmproducernek álcázott, észak-amerikai szélhámosokkal is, akik különösen aljasul bánnak latin szomszédaiikkal: rákényszerítik őket a fogyasztói társadalom minden agymosó szemetének megvásárlására a teljes eladósodásig (újabb utalás Videla juntájának tagjaira, akiket állítólag az USA által pénzelt katonai akadémián képeztek ki). A második epizód Buenos Airesben játszódik választások idején, és az aktuálpolitikai események mellett a város alapos ismeretét is megkívánja. A többször idézett El Eternautában vázolt helyzethez képest A Város Lelkének társadalmá lényegesen rosszabb: nem elég, hogy nem harcol az „elnyomók” ellen, de egyenesen tüntet a katonakormány mellett. Breccia főleg vízfestéssel és kollázssal mutatja be „Perramus” tehetetlen sodródását; a girbegurba vonalak, sötét foltok, utalásszerű arcok, háborgó utcaképek zaklatott körforgásában egyedül az idősmester, Borges ábrázata letisztultan realiztikus. Az uruguayi művész utolsó munkái között van Ernesto Sabato Hősökről, Sírokról (Sobre Héroes y Tumbas) című nagysikerű regényének a függelékeként megjelent bizarr történet képregényadaptációja. A Jelentés a Vakokról (Informe Sobre Ciegos) akár a „Fernando Vidal Olmos megszállottsága” címet is viselhetné. Sabato első regényének, az egzisztencializmus egyik alapkövének tartott Az Alagútnak (El Túnel) főhőséhez hasonlóan, itt is egy szurre-

alisztikus képzelgésektől hajsztolt fiatalember áll a középpontban. Fernando Vidal Olmosnak az a paranoiás meggyőződése, hogy a vakok jól szervezett „szentségbe” tömörülve emberáldozatokat mutatnak be földalatti sátáni rítusok keretében, hogy magukhoz ragadják a világhatalmat. Fernando először követi őket a város utcáin, majd „alászáll” a vélt barlangjukba, hogy bizonyítékot szerezzen és jelentést készítsen a Vatikán számára (!) az összeesküvésről. (Aligha meglepő, hogy saját félelmeinek torz kivetítődéseivel találkozik odalent.) Hasonló mániákusról szól Breccia következő képregénye – kevés színes munkáinak egyike – az El Dorado, Lope de Acuirre delíriuma is: a valós tényeken alapuló történet a XVI. századba kalauzolja olvasóit és erőteljes expresszivitással eleveníti fel a lázadó spanyol konkvisztádor vérrrel megjelölt útjának jellegzetes állomásait az Amazóniai esőerdőben.

Az argentin képregény sokszínűsége közelszem merül ki a horror és a sci-fi bizarr keverékében, vagy elmekörtani esetek boncolgatásában. Mindig is létezett egy könnyebben fogyasztható, kevésbé nyomasztó vonal, erotikával, humorral fűszerezett történetekben kivitelezve. Ez is felnőtt közönséghez szól és nem mentes a szarkasztikus társadalombírálattól – minthogy az Oesterheld, López, Breccia és társaik utáni korosztály politikai álláspontja ugyanolyan engesztelhetetlen, mint elődeiké –, de a keserű pirulát sajátos humor és a „mágikus realizmusnak” nevezett művészeti irányzat – ami éppen egy latin-amerikai író, Gabriel García Márquez írásaival kapcsolatban került előtérbe – egzotikus cukormázába mártva adja be közönségének. Nem újkeletű jelenségről van szó: a spanyol irodalomban leginkább Calderón barokk drámája óta kulcsfogalom az „életálm”, a XX. századi filmművészetben Buñuel egész munkásságát végigkíséri (és még számos művészt). Késői remekművében, A Burzsoázia Diszkrét Bájában már képtelenség különbséget tenni álmom és ébrenlét, reális és szürreális, valóban megtörténő és pusztán a gondolatban formálódó események között. Úgy tűnik, hogy a spanyol gondolkozás számára álmom és „valóság” között nincs lényegi különbség. Ez a rendkívül érdekes jelenség (amely elmélyültebb kutatást érdemelne) kezdettől fogva megjelenik az argentin képregényben is. Talán legjellegzetesebb példája Carlos Trillo korai munkássága, aki húszéves korától nemrégiben bekövetkezett haláláig a legkülönbébb témájú műveket veti papírra és a leg-rangosabb rajzolókkal működik együtt. Trillo ma már klasszikus korai művei Az örült Chavez (nem a néhai venezuelai elnökről van szó, a Chavez gyakori vezetéknev) és a Señor López Kiskapui a hetvenes években indulnak évtizedes útjukra Horacio Altuna nagyszerű rajzaival. Señor López ötoldalas történetei az El Clarín oldalain a mai napig őrzik varázsukat. A főszereplő egy negyvenes éveiben járó, elkényelmesedett, kopaszodó hivatalnok, aki – tükrözve a korszak atmoszféráját és az átlagpolgár attitűdjét – mindentől fél: a főnöktől, a hatóságoktól, az orvostól, a nőktől (főleg a feleségétől). Véleménye aszerint változik, kivel beszél utójára, zokszó nélkül eltűri a legnyersebb hangnemű fejmosásokat és mindenkihez igyekszik alkalmazkodni, hogy a konfrontációt elkerülje. Napja legnagyobb részét azzal tölti, hogy vigasztalan irodájában a faliorát bámulja, a munkaidő végét várva, és ha döntéshelyzet elé kerül, bemenekül a mosdóba, aminek ajtaja mögött mintegy varázsütésre egy másik való-

ságban (saját fantáziavilágában) találja magát. Hipokrita polgárként felháborodik, amikor az utcán csokolózó szerelmespárt lát, de az újságárusnál szexmagazint vásárol, amit napilapba rejtve visz haza. Señor López nem annyira önálló személy, sokkal inkább egy jellegzetes típus, a modern társadalom mókuskerekében eltompult közember állandó szorongásainak kivetítődése: éppen ez teszi mindig aktuálissá tragikomikus alakját.

A nyolcvanas években Trillo képregényei sorra jelennek meg folytatásokban a Fierro, El Clarín, Superhumor hasábjain: az Ulises Boedo Rejtélye vagy a Peter Kampf



Alberto Breccia (1919–1993), a posztmodern képregény megeremtője

az erős társadalomkritikát mesés elemekkel átszőtt intelligens történetek keretei közé helyezi. Ettől fogva gyakran dolgozik együtt Domingo Mandrafina rajzolóval, akinek tehetsége főként a karakterábrázolásban és az atmoszférateremtésben mutatkozik meg. Számos közös munkájuk csúcsa a szertelenül szenvedélyes, játékosan rémisztő és cinikusan keserű Zöld Aratás (Cosecha Verde, 1989-90). Ez a – Trillo meghatározása szerint – „126 oldalas bolero” egyszerre noir (címét Dashiell Hammett Véres Aratása után kapta), szerelmi történet és politikai satíra, avagy barokkos cirádákkal és horrorisztikus elemekkel átszőtt abszurd rémálom. A történet helyszíne a La Colóniának nevezett, trópusi forróságtól kornyadozó banánköztársaság, amit egy ostoba és gonosz katonai diktátor vezet egykori náci pénzemberek támogatásával (nyilvánvalóan az argentin viszonyok keresztmetszetéről van szó: köztudott, hogy a háború után sok német menekült letelepedett az országban). A nyomorban tengődő lakosság által csak „Nagy Bábusnak” nevezett diktátor hatalmát egy gyanús börtölnök propagandája segítségével fejti ki, amihez korrupt politikusokból álló kormány asszisztál. Ebben a milióban a naivan lelkiismeretes főhős rendőrként tevékenykedett, amíg vesztére ki nem derítette, hogy a drogszindikátus feje maga az igazságügyi miniszter.

A reménytelen helyzeten busongva alkoholistává süllyedt, állandó vendége lett a bároknak és nyilvánosházaknak. A jellegzetes noir hős (elcsapott, kiábrándult zsarú) életébe hamarosan betoppan a femme fatale, méghozzá a diktátor szépséges unokahúga személyében, akit az agyafúrt propagandista kézzártéttel gyógyító „Érintetlen Szűzként” állít be a népnek. A kétségbeesett fiatal nő azzal bízta meg a detektívet, hogy szerezze vissza azokat a rossz hírű motelben készült zugfotókat, amiket egy ismeretlen zsaroló készített róla és egy miniszterről nem teljesen szalonképes helyzetben. Ettől kezdve a történet hihetetlen fordulatai és bonyodalmai olyan perverz és könyörtelen politikai összefonódásokra derítenek fényt, amitől Hammett ereiben is megfagyyna a vér. A hatalom elől menekülni kényszerülő pár románca csúnya végkifejtésbe torkollik, annak ellenére, hogy a betyárromantikával ábrázolt gerillavezér kész befogani őket. A noirokban szokásos narrációt itt nem a hős szájából halljuk, hanem pletykaszerűen a bárénekesnőtől, a bordély madamjától és a történetet szerző „udvari” propagandistától, akik mind hozzáteszik saját véleményüket: némelyikük az olvasó felé fordulva kitekint a képkockákból és francia parfümmel megtöltött laposüvegből kortyolgatva részeg szóáradatot zúdít rá. („A francia parfüm elnyomja a bűn szagát.”) A figurák változatossága és egyedisége Mandrafina hagyományos, erősen kontrasztos ábrázolási technikáját dicséri, a fokozhatatlan horrort mégis a szerelmespárt eltökélten üldöző, „Iguana” becenevű bérgyilkos testesíti meg, aki a Zöld Aratás folytatásában címszereplővé lép elő. La Colonia olyan hely, ahol a vérfertőzés-szadizmus-szexualitás édeshármasa a felsőbb körökben megszokottnak számít, ahol semmi sem az, aminek látszik, a hatalomért folyó harcban a rokonok is feláldozhatók, néhány hullá meg sem kottyán, a vallást politikai manipulációk eszközéül használják, és ahol a „világ leghosszabb éjszakájának” – vagyis a diktatúra éveinek – sötéttségét semmiféle gerillacsoport nem képes eloszlatni, mert nem tudni, honnan ered, hiszen maga a „Nagy Bábu” is a propagandista szeszélyes fantáziájának kreatúrája a hangsúlyozottan színpadserű díszletek között. A Zöld Aratás kiábrándultsága ellenére szenvedélyes romantikát és sajátosan mókás epizódokat is felmutat; igaz, ezeken inkább hitetlenül mosolygunk, mint őszintén nevetünk.

Az argentin képregény bűnügyi vonalához híven Trillo és Mandrafina munkája az általuk tapasztalt valóságot szélsőségesen stilizálja, de nem szelidíti meg, ráadásul nélkülöz mindenféle morális fennhangot és didaktikus szándékot. Az angolszász képregénypiac fogyasztóinak számára ez a szemlélet merőben idegen: ilyen förtelmes lenne a világ? Túlságosan puritánok, hipokriták, idealisták, naivak: igen, vannak ugyan problémák – attól függően, hogy a demokraták vagy a republikánusok szerzik meg éppen a hatalmat –, de maga a rendszer alapvetően jó és hazájuk a legtökéletesebb hely az elaggott planétán. Úgy tűnik, „Édentől délre” másképpen gondolják. Itt a fantasztikum a hétköznapiak része; szép és rút, szerelem és halál, kegyetlenség és alázat jól kiegészítik, sőt olyan természetességgel váltják egymást, ahogyan Señor López szürke hivatalából megszökve belép álmai kiskapuin. Ahogyan Borges mondja: „Álomban persze semmi sem különös.” Ám ha egy szerencsétlen véletlen folytán kiderülne, hogy mégis ez a Valóság, az elviselhetetlen lenne.