



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA **26**

AÑO 2014
ISSN 1130-0124
E-ISSN 2340-1451

SERIE V HISTORIA CONTEMPORÁNEA
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

HISTORIA Y CÓMIC
DANIEL BECERRA ROMERO (ED.)

UNED



ESPACIO, TIEMPO Y FORMA

AÑO 2014
ISSN 1130-0124
E-ISSN 2340-1451

26

SERIE V HISTORIA CONTEMPORÁNEA
REVISTA DE LA FACULTAD DE GEOGRAFÍA E HISTORIA

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfv.26.2014>

HISTORIA Y CÓMIC
DANIEL BECERRA ROMERO (ED.)



UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA

La revista *Espacio, Tiempo y Forma* (siglas recomendadas: ETF), de la Facultad de Geografía e Historia de la UNED, que inició su publicación el año 1988, está organizada de la siguiente forma:

- SERIE I — Prehistoria y Arqueología
- SERIE II — Historia Antigua
- SERIE III — Historia Medieval
- SERIE IV — Historia Moderna
- SERIE V — Historia Contemporánea
- SERIE VI — Geografía
- SERIE VII — Historia del Arte

Excepcionalmente, algunos volúmenes del año 1988 atienden a la siguiente numeración:

- N.º 1 — Historia Contemporánea
- N.º 2 — Historia del Arte
- N.º 3 — Geografía
- N.º 4 — Historia Moderna

ETF no se solidariza necesariamente con las opiniones expresadas por los autores.

Espacio, Tiempo y Forma, Serie V está registrada e indexada, entre otros, por los siguientes Repertorios Bibliográficos y Bases de Datos: dice, ISOC (CINDOC), RESH, IN-RECH, Dialnet, e-spacio, UNED, CIRC, MIAR, FRANCIS, PIO, ULRICH'S, SUDOC, 2DB, ERIH (ESF).

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA
Madrid, 2014

SERIE V - HISTORIA CONTEMPORÁNEA N.º 26, 2014

ISSN 1130-0124 · E-ISSN 2340-1451

DEPÓSITO LEGAL M-21037-1988

URL: <http://e-spacio.uned.es/revistasuned/index.php/ETFV>

DISEÑO Y COMPOSICIÓN

Ángela Gómez Perea · <http://angelagomezperea.com>

Sandra Romano Martín · <http://sandraromano.es>

Impreso en España · Printed in Spain



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-NoComercial 4.0 Internacional.

LA HISTORIETA COMO TRANSMISORA DE IDEOLOGÍA: *ESPAÑA UNA, GRANDE Y LIBRE* (CARLOS GIMÉNEZ)

COMIC-STRIP IN TRANSMITTING IDEOLOGY: *ESPAÑA UNA, GRANDE Y LIBRE* (CARLOS GIMÉNEZ)

Armiche Carrillo Delgado¹

Recibido: 12/02/2014 · Aceptado: 23/06/2014

DOI: <http://dx.doi.org/10.5944/etfv.26.2014.14509>

Resumen

Aunque tradicionalmente se consideró a los cómics como un simple entretenimiento juvenil, lo cierto es que en realidad constituyen una herramienta para la transmisión de concepciones ideológicas y valores. A través del análisis de la obra de Carlos Giménez, publicada en *El Pápus*, veremos como la historieta es perfectamente capaz de convertirse en una forma de lucha ideológica.

Palabras clave

cómic; historieta; Carlos Giménez; España; la Transición; *El Pápus*

Abstract

Although traditionally considered to comics as a mere youth entertainment, the truth is that actually constitute a tool for the transmission of values and ideological concepts. Through the analysis of the work of Carlos Giménez, published in *El Pápus*, we see how the comic-strip is perfectly capable of becoming a form of ideological struggle.

Keywords

comic; cartoon; Carlos Giménez; Spain; the Spanish Transition; *El Pápus*

1. UNED Gran Canaria: arcar_del@yahoo.es

1. ACLARANDO CONCEPTOS

Existe una larga, y no siempre fructífera, discusión acerca del significado exacto de conceptos como cómic, tebeos, historietas o novelas gráficas. Pablo Vergara² forma parte de ese grupo que piensa que el vocablo cómic agrupa a todos los demás, pero las definiciones son casi infinitas, como lo son las opiniones al respecto.

Así lo hace, por ejemplo, un autor colectivo como es la RAE cuando nos define cómic como: «Serie o secuencia de viñetas con desarrollo narrativo». Hace lo propio con historieta: «Serie de dibujos que constituye un relato cómico, dramático, fantástico, policíaco, de aventuras, etc., con texto o sin él. Puede ser una simple tira en la prensa, una página completa o un libro». También Javier Coma: «Narrativa mediante secuencia de imágenes dibujadas»³. Por su parte, Elizabeth Baur introduce alguna novedad: «Es una forma narrativa cuya estructura no consta solo de un sistema, sino de dos: lenguaje e imagen»⁴. Mabel V. Manacorda de Rosetti es más específica: «Una historieta es una secuencia narrativa formada por viñetas o cuadros dentro de los cuales pueden integrarse textos lingüísticos o algunos signos que representan expresiones fonéticas (Boom, crash, bang, etc.)»⁵.

Por citar dos últimos ejemplos, Rodolphe Töpffer, tal como lo recoge Pierre Janin⁶, aporta una de las definiciones clásicas de cómic. Decía Töpffer que los dibujos sin texto tienen un significado oscuro, pero el texto sin dibujos no significa nada y que de la unión de ambos (*ensemble texte-image*) surge una especie de novela (*sorte de roman*). De la misma opinión es Roberto Aparici. Considera este autor que en *The Yellow Kid* se daban por primera vez tres características de lo que entendemos hoy en día como cómic al confluir una «secuencia de imágenes consecutivas para articular un relato», además de la permanencia de un mismo personaje, como mínimo, y la integración de texto e imagen⁷.

Aun coincidiendo con Vergara, utilizaré en ocasiones el concepto *cómic* cuando quiera hacer referencia al conjunto de esta manifestación artística y preferiré historieta cuando haga referencia a la obra de Carlos Giménez en *El Papus*, pues la precisión vale la pena. Eso sí, tanto en un caso como en otro, lo haré adaptando esta decisión a la caracterización que de cómic hace Miguel Ángel Muro Munilla, pues creo que es totalmente extrapolable:

2. VERGARA, Pablo, «El cómic en España. 1977–2007», *Aposta. Revista de ciencias sociales*, 42, 2009, pp. 1–24.

3. COMA, Javier, *Del gato Félix al gato Fritz: historia de los cómics*. Barcelona, Gustavo Gili, 1979, p. 9.

4. BAUR, Elizabeth, *La historieta. (una experiencia didáctica)*. México DF, Nueva Imagen, 1982, pp. 17–18.

5. MANACORDA DE ROSETTI, Mabel, *La comunicación integral: imagen-lengua-literatura: La historieta*. Buenos Aires, Kapelusz, 1976, p. 23.

6. JANIN, Pierre, «La Bande dessinée est-elle un genre littéraire?», en BALLESTEROS GONZÁLEZ, Antonio & DUÉE, Claude (coords.), *Cuatro lecciones sobre el cómic*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 18.

7. APARICI, Roberto, *El cómic y la fotonovela en el aula*. Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid y Ediciones de La Torre, 1992, p. 22.

El cómic conjuga diferentes lenguajes de manifestación: signos de tipo plástico e icónico con los propios de los lenguajes naturales, constituyéndose, entonces, en una semiótica sincrética, lo que produce una simultaneidad de códigos y una aglutinación de componentes también en simultaneidad, contraria a la sucesividad característica del signo lingüístico»⁸.

2. EL PAPEL DEL CÓMIC EN EL CONTINENTE DE LO POSIBLE

El cómic ha sido una siempre una figura controvertida, pero con un elemento común: a nadie dejan indiferente. Y, naturalmente, España no es una excepción a esta regla.

Si para unos, los cómics son un mero entretenimiento infantil/juvenil, incluso una especie de preparación para las «lecturas serias» y, por supuesto, muy poco relacionado con el Arte; para otros, por el contrario, los cómics son una manifestación cultural tan válida como cualquier otra, tan «seria» como las demás y entra, con pleno derecho, en el reino de las Artes, del que constituye su 9.º Arte. Por supuesto, los cómics, como arte que es, son totalmente aptos para todas las edades, siendo su relegación como divertimento para jóvenes fruto de un prejuicio, que no de una cuestión de esencia.

Poco a poco, esta posición parece haber ido consolidándose. Viviane Alary nos comenta que ese cambio de actitud hacia los cómics se tradujo, también, en un acercamiento a su estudio como un engranaje más del imaginario colectivo:

Nuestro fin de siglo legitima la historieta de diversas maneras. Se la ve en parte como un lenguaje dependiente de su condición de producto de consumo ligado al desarrollo de una cultura de masas; pero, a la par, se reivindica su condición de arte, al noveno, capaz de desarrollar un lenguaje artístico peculiar. El cambio de actitud en cuanto a su valoración se produjo en los años sesenta. La idea era que había que rescatar una memoria y un imaginario colectivo a través del estudio de las publicaciones⁹.

Pero hay un elemento adicional, a mi juicio de mayor calado, que atraviesa a los cómics como manifestación cultural y que está presente, de una u otra manera, en la controversia recién mencionada. Nos referimos a la identificación que deba tener el cómic. Para unos, muy vinculados a la caracterización del cómic como elemento infantil/juvenil, el cómic sólo está legitimado para ser un elemento de entretenimiento «neutral», ajeno a cualquier veleidad moralizante respecto a la sociedad en la que se desarrolla y de la que bebe. Para otros, más cercanos a su conceptualización como Arte con mayúsculas, el cómic, *precisamente*, por no ser

8. MUÑO MUNILLA, Miguel Ángel, *Análisis e interpretación del Cómic. Ensayo de metodología semiótica*. Logroño, Universidad de La Rioja, 2004, p. 36.

9. ALARY, Viviane, «La historieta en España: del presente al pasado», en BALLESTEROS GONZÁLEZ, Antonio & DUÉE, Claude (coords.), *Cuatro lecciones sobre el cómic*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000, p. 35.

ajeno a la sociedad en la que se despliega, puede —y, quizá, debe— jugar un papel esencial en la crítica a los modelos y prácticas comportamentales del que nace y al que debe dirigirse: debe *comprometerse*.

Desde mi punto de vista si aquel espacio «neutral» lo es sólo pretendidamente, ni cabe hablar de los cómics —y cualquier otra manifestación cultural— puedan ser neutrales. La, buscada, no-transmisión de determinados valores no significa que no se estén haciendo llegar otros. La ausencia manifiesta de determinados valores en un cómic no excluye la presencia de otros, al contrario, los presupone.

Umberto Eco descubriría en la concepción de los cómics como un mero divertimento su esencia oculta como elemento transmisor de determinadas posiciones ideológicas. El mero divertimento es sólo una apariencia, pues:

La historieta es un producto cultural, ordenado desde arriba, y funciona según toda mecánica de la persuasión oculta, presuponiendo en el receptor una postura de evasión que estimula de inmediato las veleidades paternalistas de los organizadores. (...) Así, los cómics, en su mayoría reflejan la implícita pedagogía de un sistema y funcionan como refuerzo de los mitos y valores vigentes¹⁰.

Ariel Dorfman y Armand Mattelart van más allá cuando, a propósito de los cómics de Disney, en general, y del Pato Donald, en particular, denuncian que

lo imaginario infantil es la utopía política de una clase [énfasis suyo]. En las historietas de Disney, jamás se podrá encontrar un trabajador o un proletario, jamás nadie produce industrialmente nada. Pero esto no significa que esté ausente la clase proletaria. Al contrario: está presente bajo dos máscaras, como buen salvaje y como criminal-lumpen¹¹.

Concluyen categóricamente:

La amenaza [de Disney] no es por ser portavoz del american way of life, el modo de vida del norteamericano, sino porque representa el american *dream* of life, el modo en que los EEUU se sueña a sí mismo, se redime, el modo en que la metrópoli nos exige que nos representemos nuestra propia realidad, para su propia salvación¹².

Recapitulando, en el cómic aparecen vinculados, al mismo tiempo, distintos lenguajes vertidos en sus propios códigos y que se articulan unos con otros de forma inseparable. Sólo entenderemos un cómic si la articulación entre los códigos lingüístico, estético, perceptivo y sociocultural son correctos y si el lector es capaz de comprenderlos: si el cómic está escrito en un idioma que el lector desconoce, o sin que exista relación entre el dibujo y lo que se dice o si no es consciente del contexto cultural al que hace referencia y por qué, ese lector no podrá entenderlo

10. ECO, Umberto, *La estructura ausente: introducción a la semiótica*. Barcelona, Lumen, 1973, p. 299.

11. DORFMAN, Ariel & MATTELART, Armand, *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*. México DF, Siglo Veintiuno Editores, 1998, p. 77.

12. *Idem*, p. 151.

en toda su extensión y tampoco será capaz de captar las claves ideológicas que se esconden detrás, agazapadas tras un manto de naturalidad y disimulo.

No en vano, los cómics juegan, junto a otras manifestaciones artísticas, un papel importante en la conformación de lo que podemos denominar el continente de lo posible. Es decir, el margen dentro de los cuales los individuos socializados tratan de afrontar los conflictos que se les presentan dentro de los márgenes aceptados y tenidos por válidos por la Sociedad. Ese continente de lo posible se educa, se construye y se articula en función de las posiciones de poder en el seno de la sociedad que tengan unas u otras clases.

Elisenda Ardèvol y Nura Muntañola nos recuerdan que la imagen es un producto social y que su interpretación depende de «convenciones arbitrarias y no sólo perceptivas, y que hemos aprendido a atribuirle sentido y significado a partir de patrones culturales muy elaborados, como pueden ser los formatos de las telenoticias, las series de ficción, la publicidad o los documentales»¹³.

Blai Guarné abunda en la misma idea:

Frente a las palabras, el análisis del discurso, la semiótica, las descripciones y caracterizaciones de la realidad, que ven en la imagen una realidad sustantiva, que funciona, que significa autónoma e independiente de la sociedad que la ha creado, la antropología visual plantea el estudio del contexto en que esta representación se produce, transmite y consume como la clave de bóveda del análisis de la imagen¹⁴.

En definitiva, los cómics, lejos de esa supuesta neutralidad, buscan transmitir no sólo entretenimiento, sino —y sobre todo— un discurso ideológico destinado a incidir en eso que llamo el continente de lo posible, ya sea para legitimar sus límites, ya sea para quebrarlos.

Pedro Tomé aprovecha el conocidísimo cómic de *Astérix* para hablar no sólo de la transmisión de estereotipos culturales, sino fundamentalmente relacionando los cómics de *Astérix* con la tensa situación abierta de Francia después de la Segunda Guerra Mundial, llegando a indicar que *Astérix* es un trasunto de Charles de Gaulle. Reconoce que ha

pretendido mostrar que las aventuras de *Astérix* y *Obélix* no son sólo un entretenimiento para niños, sino un instrumento para conocer algunos de los elementos del contexto sociocultural del lugar en que se producen. Más allá de los estereotipos regionales o nacionales, *Astérix* nos informa sobre cómo son los franceses de los últimos cuarenta años¹⁵.

13. ARDÈVOL PIERA, Elisenda & MUNTAÑOLA THORNBERG, Nora (coords.), *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona, U.O.C., 2004, p. 13.

14. GUARNÉ CABELLO, Blai, «Imágenes de la diferencia. Alteridad, discurso y representación», en ARDÈVOL PIERA, Elisenda & MUNTAÑOLA THORNBERG, Nora (coords.), *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona, U.O.C., 2004, p. 93.

15. TOMÉ MARTÍN, P., «¿Están locos estos romanos? Relaciones ente el cómic y los contextos culturales». *Revista de Antropología Social*, 8, 1999, pp. 57-80.

3. LOS CÓMICS EN LA ESPAÑA DE LOS 70: *EL PAPUS*

Todo lo dicho es aplicable también, naturalmente, a España. Es lugar común hacer referencia a los convulsos años 70 en España, pero no lo es menos recordar la relevancia que tuvieron los cómics —en un sentido amplio— en la conformación de todo un ideario político e ideológico, una especie de edad de oro del Noveno Arte que no se ha repetido hasta hoy.

Reflejo de esa nueva situación, los ilustradores sienten que ya no son unos *desclasados* del arte y escribir historietas ya no es percibido como poco menos que vergonzante. Nada más lejos: «La historieta se ha convertido en un medio situado en la encrucijada de las formas expresivas más actuales y cargado de un potencial contestatario de primer orden, se encuentra en la cresta de la ola, en el filo mismo de la modernidad»¹⁶.

En esos años de efervescencia política, característica de los últimos años de la dictadura franquista, proliferaron, quizá como nunca antes, los semanarios de humor satíricos y las viñetas de claro contenido político en la prensa diaria.

Para F. Lladó la importancia que los semanarios de humor alcanzaron en esos años fue fruto de la «conjunción de al menos dos condiciones: la valoración de la historieta, tanto en las revistas de cómic como en la prensa diaria, y la existencia de dibujantes capaces de transmitir un mensaje de interés para los lectores»¹⁷.

Antonio Altarriba va un poco más allá y señala que el propio carácter esperpéntico del régimen franquista (las absurdas apelaciones al Imperio, Caudillo por la gracia de Dios...), unido al carácter desmitificador que tiene la historieta, así como sus bajos costes, propiciaron que ambos fenómenos se unieran. De tal modo:

Que la España de Franco y la historieta se encontraran era, por lo tanto, algo previsible, casi inevitable. Evidentemente se trataba de un medio que se adaptaba a las posibilidades técnicas, a las infraestructuras industriales y a los niveles económicos del país¹⁸.

El Pappus es uno de esos casos. Revista satírica y neurasténica, como se titulaba, fue fundada por Xavier de Echarri y se publicó, a cargo de ediciones Amaika, por primera vez el 20 de octubre de 1973, permaneciendo en funcionamiento hasta 1986. Desde el principio en sus páginas se dieron cita varios de los mejores dibujantes del panorama del cómic español. Ahí estaban Gin, Ivà, Já, el propio Carlos Giménez, entre otros.

Aunque en su comienzo la revista presentaba una temática generalista, con el paso del tiempo se fue politizando cada vez más, centrándose en aspectos más concretos de la realidad española de aquellos años. A partir de entonces, *El Pappus*

16. ALTARRIBA, Antonio, *La España del tebeo: la historieta española de 1940 a 2000*. Madrid, Espasa, 2001, pp. 315–316.

17. LLADÓ, Francesca, *Los cómics de la Transición. (El boom del cómic adulto 1975–1984)*. Barcelona, Glénat, 2001, p. 18.

18. ALTARRIBA, A, *op. cit.*, p. 12.

fue haciendo gala de una crítica descarada, con una estética (sólo aparentemente) no demasiado cuidada, pero que escondía una potencia expresiva de gran calado.

Esta asunción de la crítica política y social como una de sus señas de identidad marcó tanto su éxito a lo largo de los años como arrostrar represalias por su posición contraria al *régimen*. Así, por ejemplo, en 1975 la revista fue suspendida durante cuatro meses (de julio a octubre) y, de nuevo, en 1976, de marzo a julio. El 20 de septiembre de 1977 la organización fascista Triple A (Alianza Apostólica Anticomunista) colocó un paquete bomba en la sede de la revista, costándole la vida al conserje Joan Peñalver y con diecisiete heridos.

El Pápus comenzó lanzando una tirada de más de cien mil ejemplares, llegando en 1976 a 400.000; a partir de entonces se inicia un declive que no le impedirá sacar una tirada media de 60.000 ejemplares en 1978 y 1979, para ir progresivamente decayendo hasta su desaparición en 1986.

El Pápus —y también Carlos Giménez— compartía con las revistas de su época «una fuerte tendencia al esquematismo, a veces a medio camino entre el cómic y la caricatura, que se traduce a su vez en la brevedad de las historias, que incluso han llegado a limitarse a media página»¹⁹. A lo que contribuye la composición misma de la revista. Habitualmente se dispone de entre dos y cuatro páginas por revista lo que obliga a que los argumentos no estén basados en largas aventuras sino en el hecho puntual, sea este relevante o intrascendente.

Más aun, las distintas revistas satíricas, tanto *El Pápus* como las demás, comparten otra característica común. No hay un personaje central en torno al cual se articulan las historias. En lugar de eso lo que predomina es un sujeto colectivo, perfectamente asimilable con el «pueblo español», que es quien protagoniza las historietas porque es en él —en su vida diaria— en quien están inspiradas las propias viñetas. En otras palabras, es el pueblo español el que se expresa a través de las revistas satíricas, o eso es lo que pretenden sus autores.

4. CARLOS GIMÉNEZ EN *EL PÁPUS*: *¡ESPAÑA UNA... GRANDE... LIBRE!*

Como decíamos, el ilustrador Carlos Giménez será una más de las figuras destacadas que componen el elenco del *El Pápus*, siendo el autor de las historietas de mayor calidad de la revista. La aportación de C. Giménez será *¡España una, grande libre!*. Este conjunto de viñetas —años más tarde se recogerían en libro— fueron realizadas por Giménez e Ivá entre julio de 1976 y octubre de 1977.

El caso de Carlos Giménez es un ejemplo perfecto del cambio de mentalidad entre de todo un conjunto de escritores, ilustradores, artistas en general, en

19. LLADÓ, F., *op. cit.*, p. 81.

definitiva de un grupo de hombres y mujeres que deciden romper con los cánones no sólo estéticos, sino sobre todo ideológicos que los profesionales de la Cultura habían mantenido en España hasta entonces. En palabras de Viviane Alary:

De la serie *Dani Futuro* (1969) que va a dejar —y con ella pingües ingresos económicos—, a *Hom* (1977), una fabulación futurista sobre la opresión, se produce un verdadera ruptura ideológica y laboral. Corresponde a una toma de conciencia de muchos profesionales del cómic que van a orientar sus trabajos hacia un compromiso político que alimentará la crítica de los años de la Transición²⁰.

En este cambio de planteamiento personal es donde se ubica la obra de Giménez para *El Papsu*. Aunque la obra, vista en conjunto, tiene como telón de fondo el primer gobierno Suárez, la reforma política y las elecciones del 77, en realidad la temática es más amplia, pues profundiza en distintos aspectos estructurales y coyunturales de la España del momento, vistos siempre con una mirada crítica y profunda a los acontecimientos del momento.

Con ¡*España...*! lejos quedó la época de historietas banales, ajenas a la realidad e hipócritamente neutrales. La obra es ferozmente terrenal, visceral, que busca con denuedo el combate contra el fascismo y ajena al apoliticismo. Sus páginas se convirtieron, pues, en una forma de comunicación del autor con el mundo bajo el prisma de la crítica política.

Una de las primeras viñetas de la serie, *Del capitalista ¡Libranos Señor!* (FIG. 1), marca una especie de aviso a navegantes de lo que vendrá. La rancia retórica franquista se había encargado de dibujar al comunismo en la mente de los españoles como un monstruo insaciable y devorador, usando para ello todos tópicos que fueran necesarios, mientras que el capitalismo era, invariablemente, dibujado como el



FIGURA 1

mejor de los mundos posibles. El «peligro ruso» está representado por la figura de un oso sanguinario; el «peligro amarillo», por un sinnúmero de «chinos» ávidos de sangre: todos con el mismo rostro, todos gritando al unísono. También tienen cabida en el imaginario occidental el «peligro negro». Para hacer frente a estos peligros, «los grandes capitalistas —dice Giménez— han montado el chiringuito de las organizaciones internacionales».

20. ALARY, V., *op. cit.*, p. 54.

Sin salirnos de la misma historieta, especialmente aguda es la crítica mordaz que hace el autor de la hipocresía de esos grandes capitalistas: hombres ricos y poderosos fingiendo preocuparse por los problemas que ellos mismos ocasionan, que nos les afectan y que de ninguna manera van a resolver pues hacerlo quebraría las bases de su poder.

La solución, la represión del movimiento obrero porque, por supuesto, «¡¡La culpa de todo la tienen los comunistas!!». Auténtico mantra nacido de la letanía franquista del «complot judeo-masónico organizado por Moscú» y la «pertinaz sequía» que a fuerza de repetición acaba por nublar el juicio de los manipulados y de los propios manipuladores, que incluso pueden acabar creyéndose sus mentiras.



FIGURA 2

Si en esta primera viñeta el contenido político es más que evidente, no lo es menos en la titulada ¡La ruta del tomate! (FIG. 2) Uno de los problemas históricos que ha existido en el campo español es la insuficiente vertebración de un mercado nacional debido, entre otras razones, tanto a las malas condiciones de las vías de comunicación, como a la existencia, hasta mediados del siglo XIX, de distintos tipos impositivos que grababan la producción, encareciéndola hasta convertirla en poco rentable. Sobre este sustrato se erige históricamente una estructura de la propiedad agraria marcadamente clasista, con un peso enorme de la gran propiedad en manos de muy pocas personas y una multitud de pequeños propietarios con parcelas tan escasas que, en muchas ocasiones, no proporcionan lo suficiente para su propio sustento. A esto hay que sumar una enorme cantidad de campesinos sin tierras, necesitados de vender su fuerza de trabajo al precio que sea, perpetuando sistemas de explotación, inherentes al capitalismo.

Delante de este telón de fondo aparece un personaje especialmente odiado para el campesinado español: el intermediario y este es el protagonista de nuestra viñeta. Giménez empieza describiéndonos la tierra del tomate como un mundo salvaje y «tan alejado de la civilización», en donde el intermediario es el héroe

salvador que aporta civilización tras su paso. Acorde con esta descripción, la iconografía que hace el autor del intermediario no es la que esperaríamos ver de un empresario, sino la de un aventurero, más propia de la mitología exploradora tejida por el imperialismo en torno al saqueo de África.

Expresión gráfica de esa situación es el «encuentro», en el más antropológico de los términos, entre el «héroe» y los «salvajes», con sus estereotipos correspondientes: garrote y boina. Metidos ya en la negociación por el precio de la cosecha, los campesinos, cansados de los abusos del intermediario, se organizan para defender sus derechos.

Lo que sigue es el guión siempre presente en todos los conflictos campesinos. La Iglesia, invariablemente, se coloca del lado de la oligarquía, predicando resignación a los campesinos. A la vista de que el grado de concienciación del campesinado es mayor de lo esperado, la burguesía intermediaria recurre a las fuerzas represivas del estado que, siempre brutalmente, garantizan que la explotación de la burguesía siga su curso.

Pese a la derrota de los campesinos, hay una ventana a la esperanza: «La historia continúa...»

La situación de la clase obrera también va a jugar un papel protagonista en muchas de las historietas. Así lo hace, por ejemplo, en *La muerte tenía un precio*, donde un obrero, leyendo acerca del suicidio de un obrero al que no le pagaban, prefiere atracar un banco y morir en el intento que seguir en paro. Precisamente por eso, las fuerzas del orden acallan su protesta «política» convirtiendo sus últimas palabras en una inofensiva oración.

Una situación igualmente dramática es la que se describe en *Carne de cárcel* (FIG. 3). Un ex presidiario que no encuentra trabajo por su antigua condición no encuentra forma de rehacer su vida. Sin trabajo, ni comida, ni hogar sólo le

FIGURA 3



queda la mendicidad o el atraco como únicas salidas y el círculo vuelve a empezar. Son *carne de cárcel*: la consecuencia de su situación se convierte en causa de su situación, de la que él es el único responsable y así, la cabriola se completa: el capitalismo salva su imagen.

Otra cara de esta situación es la del atracador que tiene éxito. Ese el caso del que se ocupa *Hermano, ¿me das diez centavos?* La historia comienza con un mendigo que encuentra un arma y atraco tras atraco se hace millonario. A medida que se enriquece la prensa va modulando sus titulares, lava su imagen dando dinero a la Iglesia (que lo acepta sin preguntar) hasta llegar a convertirse en alcalde. Su dinero le compra imagen y le consigue la alcaldía. Toda la historieta es un trasunto de cómo el poder económico lava los más oscuros pasados.



FIGURA 4

Una atención muy especial recibió siempre la situación de los presos políticos en España, tanto las vejaciones sufridas por parte del régimen como la utilización hipócrita de los presos por parte de cierta izquierda. Giménez le dedicó varias historietas a este tema. Una de las primeras fue *Carne de amnistía* (FIG. 4), donde se relata la liberación de un preso político y cómo esa cierta izquierda, la «izquierda divina», aprovecha la situación en beneficio propio a la espera de un nuevo liberado del que beneficiarse.

El trasfondo político es conocido. Un grupo de intelectuales y artistas autoconsiderados de izquierdas, pero provenientes de la burguesía catalana, e inspirados por su homólogo francés, la *Gauche divine*. Se les ha puesto nombre: Terenci Moix, Jaime Gil de Biedma, Félix de Azúa, Óscar Tusquets... Un conjunto de hombres y mujeres interesados en la defensa de las libertades formales en España pero no en la superación del modelo capitalista. Para gran parte de la izquierda verdaderamente «comprometida», los representantes de la Izquierda divina eran sólo arribistas interesados en la inversión en capital social en beneficio propio, muy lejos de cualquier tipo de veledad revolucionaria y, por consiguiente, inofensivos para el régimen.



FIGURA 5

La crítica de Giménez en esta viñeta es mordaz: llega la noticia de un nuevo amnistiado y el anterior ya es olvidado por esa izquierda y por los medios...y encima tiene que pagar la cuenta de la cena: los que arrostran las consecuencias de la lucha no son los *divinos*.

Otro ejemplo lo tenemos en la historieta titulada *Queda Carmona*, a cargo de Ivà y Giménez. En 1976 S. Carrillo, entonces secretario general del PCE, regresa a España y se deja detener con la intención de forzar al gobierno a reconocer la existencia y la fuerza del Partido Comunista. Inmediatamente se lanza una campaña para la liberación de Carrillo en la que son detenidos otros militantes comunistas.

Con ese telón de fondo, la historieta describe uno de esos casos: un grupo de personas se reúnen para hacer una pintada a favor de la libertad de Carrillo, llega la policía y uno de ellos es detenido y condenado. Mientras Santiago Carrillo es liberado, otros muchos siguen en la cárcel. Una vez más la historieta hace hincapié en que no todos los presos eran tratados igual.

Un caso más sutil lo tenemos en *Caza mayor*, a cargo también de Ivà y Giménez. Con la metáfora de la caza de un tigre amaestrado, se insinúa que a menudo desde el Poder se magnifica a ciertos «enemigos» para enmascarar a los verdaderos enemigos, a los que se teme y con los que no se puede acabar. Cierta izquierda legalista, quizá la *divina*, sería uno de esos casos de tigre amaestrado.

Si estos eran ejemplos de luchas más bien individuales, las luchas colectivas no están ausentes. Al calor de las huelgas de 1976, Ivà y Giménez publican *Elemento de presión*. El caso es típico del capitalismo: el empresario de turno, acostumbrado a ejercer la tiranía sobre sus trabajadores, no está dispuesto a ningún tipo de

negociación. En vista de eso, los trabajadores pasan a la acción y «presionan» hasta conseguir lo reclamado.

La lectura política de la historieta es obvia: en el marco de la huelga general de 1976, Ivà y Giménez recuerdan a la clase obrera que los derechos no se negocian, se conquistan, aunque se combine en la lucha contundencia y mano izquierda.

El otro gran foco de atención para las críticas de Giménez será Adolfo Suárez. Dos ejemplos los tenemos en dos historietas, firmadas conjuntamente por Ivà y Giménez, *El príncipe valiente* y *Viento en las velas*.

En la primera (FIG. 5), Adolfo Suárez es representado como un caballero andante que mata a un terrible dragón (Alianza Popular) de tres cabezas (capital, Opus, franquismo). Nuestro caballero es vitoreado por el pueblo tras derrotar al terrible enemigo, pero tras las bambalinas es el propio Adolfo Suárez quien alimenta a «Manolo» (¿Manuel Fraga?), otro dragón de tres cabezas, financiado por la CIA, necesario para «montar el número de circo» y seguir perpetuándose como salvador.

En *Viento en las velas* (FIG. 6) el héroe libera a los galeotes de un barco, al grito de «¡El viejo Batán ha muerto!» Por supuesto, el héroe es Adolfo Suárez y el Batán es Franco, el barco y los galeotes son, naturalmente, España y el pueblo español. Tras anunciar la libertad de los galeotes, rápidamente nuestro héroe se postula como su líder natural. Para ganarse la legitimidad de los galeotes finge una lucha contra su segundo de a bordo (el fascismo). Convertido en líder reconocido, promete llevar el barco a las «islas felices».

La realidad es más triste aun y se revela en la última viñeta. El barco está encallado sin posibilidad de navegar sobre pero, piensa Suárez, más vale ser capitán que galeote que bogan sin rumbo posible. Un suelo de calaveras (los asesinados por el franquismo) es el mudo testigo de un drama sin porvenir.

El fascismo también ocupa un lugar privilegiado en la obra de Carlos Giménez. Y no era para menos. La burguesía que se había acostumbrado a una posición omnímoda durante el régimen franquista, necesitaba adaptar su dominación en un momento en que la lucha de la clase obrera estaba en auge y el Partido Comunista,

FIGURA 6



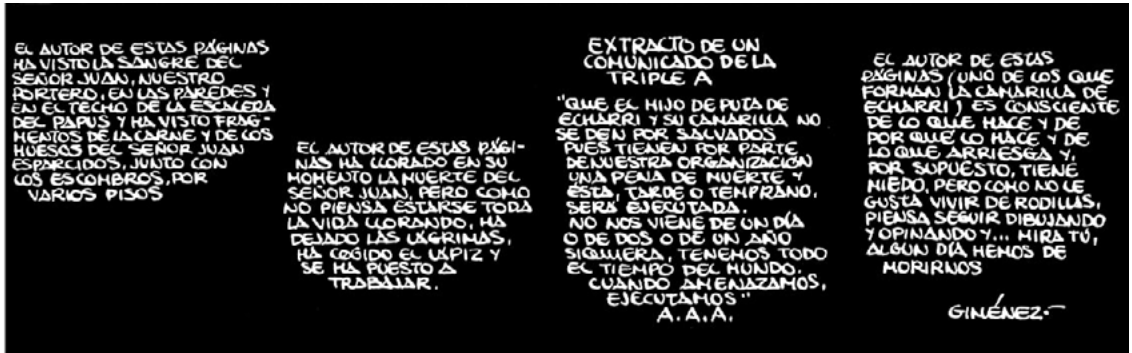


FIGURA 7

así como otras organizaciones, gozaban de una fortaleza desconocida desde la década de los 30. La respuesta de las clases dominantes fue el socorrido recurso a las organizaciones fascistas.

Organizaciones como Falange, Fuerza Nueva, Guerrilleros de Cristo Rey, Triple A o el Batallón vasco-español son responsables de 46 asesinatos en los años que van desde 1976 a 1981, así como de un innumerable reguero de violencia callejera. Sus ataques siempre estuvieron dirigidos contra dirigentes políticos, sindicales, vecinales y, en general, contra cualquiera que se destacara en la lucha contra el fascismo. Pero tampoco escapaban a su ataque periódicos o librerías comunistas (o consideradas como tales).

Un ejemplo de esto último nos lo presenta Giménez en la historieta titulada *¿No identificados?*. Un grupo de nazis entran en la redacción de un periódico destrozándola y atacando a los redactores. Uno de ellos es reducido y arrestado por la policía, siendo inmediatamente liberado: la connivencia del Poder con los nazis es evidente.

Un ejemplo más personal para el autor es el que se narra en *El hombre del teléfono* (FIG. 7). El 20 de septiembre de 1977 la organización fascista Triple A colocaba una bomba en la sede de *El Papus*, costándole la vida al conserje Joan Peñalver y diecisiete heridos. Cierra la historieta una viñeta triple en negro con un extracto del comunicado de amenazas y unas palabras del autor. Para F. Lladó el tentado no sólo no modificó la línea editorial de la revista, sino que «incidió cada vez más en su temática»²¹.

En *Por la boca muere el pez* (FIG. 8), nuestro autor ilustra las declaraciones de Mariano Sánchez Covisa, dirigente de la organización de los Guerrilleros de Cristo Rey, con imágenes en donde se refleja las acciones que bajo su inspiración lleva a cabo el fascismo español. Sus declaraciones al diario alemán *Der Spiegel* fueron reproducidas por *El País*, *Interviú* y *Play Lady*, causando estupor e indignación en una parte muy amplia de la sociedad española.

21. LLADÓ, F., *op. cit.*, p. 23.

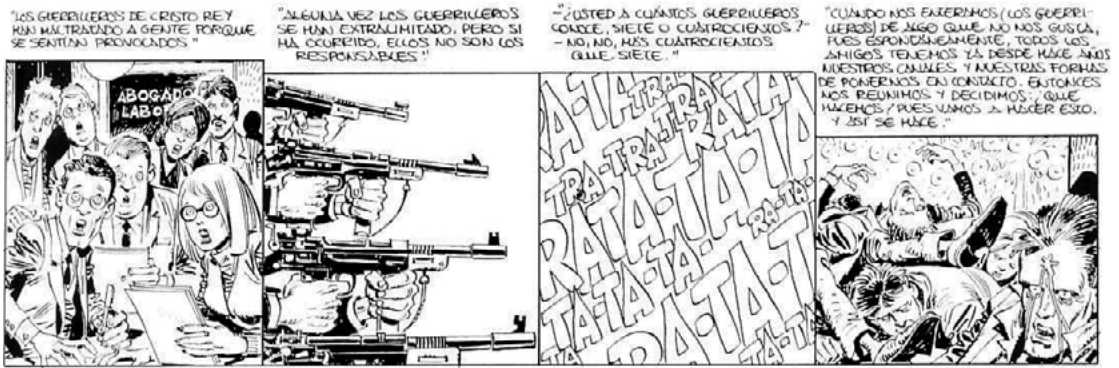


FIGURA 8

La reforma política de Suárez era el único recurso que la clase dominante española tenía para acompañar su sistema de dominación al de las otras burguesías europeas, lo que pasaba, necesariamente, por la concesión de ciertas libertades. Sánchez Covisa representaba la sección más reaccionaria del antiguo régimen, aquella, nostálgica del franquismo, que era incapaz de percibir que la dictadura franquista ya no tenía futuro.

Dos últimos ejemplos para acabar. En *Juego de Reyes* y *Somos un país democrático* Giménez desnuda la hipocresía que hay detrás de los discursos pretendidamente democráticos del Gobierno Suárez. En *Juego de Reyes* (FIG. 9), por ejemplo, a través de una ficticia partida de ajedrez entre un monarca y un súbdito. Cada uno va jugando sus piezas. Se produce un intercambio de golpes. El último gobierno de Arias Navarro lanza un programa de tímidas reformas (el llamado «Espíritu del 12 de febrero»), a lo que se responde exigiendo libertad; frente al estado de excepción, presión diplomática; si Suárez lanza la Reforma Política, pero Carrillo es detenido; se amplía el indulto, pero no la amnistía total de los presos; la brutal matanza de los abogados laboristas de Atocha, de enero del 77, es respondida con movilizaciones masivas contra el fascismo y el gobierno que los ampara; a

FIGURA 9



una reforma laboral que otorga a los empresarios el despido libre, se contesta con una huelga general; frente a las trabas al PCE para impedir que se presente a las elecciones generales del 77, el Partido Comunista responde con amplias movilizaciones en la calle. Todo parece indicar que el pueblo va a ganar la partida, pero el «rey» tiene un as en la manga. Cuando no gana con las reglas «oficiales» del juego, impone las suyas, «reales»: el ejército.

Nuestro autor despliega magistralmente la situación del momento. El pueblo ni respetando las supuestas reglas del juego podrá ganar porque las verdaderas reglas las controlan otros.

En *Somos un país democrático* se lucha contra la retórica gubernamental que pretende hacer pasar la situación española por una democracia cuando sigue habiendo en las cárceles cientos de presos políticos y cuando siguen gobernando la misma gente que durante el franquismo.

Este breve panorama de la obra de Giménez en *El Pápus* nos permite descubrir algunas claves en su práctica artística. Destaca en nuestro autor un muy cuidada desarrollo lingüístico de los temas, gran capacidad de síntesis y agudeza política. Aunque las páginas, compositivamente, sean casi siempre similares, el conjunto no llega a ser repetitivo gracias a la profundidad con la que se trabaja la temática que parecen destellos que deslumbran al lector.

Esos destellos apuntan a la complicidad del lector con lo que se está narrando, que es absolutamente capital pues se confía en que el lector será capaz de captar el metalenguaje que hay detrás de cada una de las viñetas. Una complicidad ideológica, se podría decir. El propio carácter de obra totalmente situada, le imprime una carga política que busca a un lector determinado: tanto a aquel que se siente comprometido en la lucha política, como a todos aquellos que, sin estarlo aún, pueden (y deben) ser partícipes de esa lucha. *España. Una, Grande y Libre* es un llamado al combate, a la denuncia de lo que está pasando delante de los ojos del lector, es un grito contra la neutralidad.

Naturalmente el maridaje entre el texto y la imagen es fundamental. El trazo es aparentemente sencillo, podría parecer incluso descuidado. Pero es sólo una apariencia: en realidad estamos ante la estilización característica de las historietas, en donde se busca recoger en un trazo la esencia de los personajes²²; en el caso de esta obra no es sólo la esencia «real» de personajes, cuanto ideológica. De hecho son muy pocos los casos en que los personajes de *España...* son físicamente reconocibles. En realidad estamos ante tipologías ideológicas, buscadamente estereotipadas con la idea de facilitar el acceso a la figura que el imaginario colectivo tiene de los partícipes de determinados corrientes ideológicas.

Luís Gasca y Román Gubern lo resumen bien cuando, hablando de los cómic, nos dicen que estos «han generado unas claras familias de estereotipos, de

22. ALTARRIBA, A, *op. cit.*, p. 12.

personajes arquetípicos sometidos a representaciones icónicas características y muy estables a partir de rasgos peculiares que se convierten en sus señas permanentes de identidad»²³.

Por situar un solo ejemplo. En *Reliquias del pasado* (FIG. 10) un viejo fascista dispara sobre unos jóvenes que colocan un cartel comunista. Su apariencia física es la que uno espera ver en un falangista: un viejo decrepito con bigote recortado. Pero esa imagen, además, tiene una connotación política clara: el fascismo es —o debería ser— algo caduco, propio de un pasado desagradable.

Siendo eso así, al mismo tiempo los personajes, aunque estereotipados, no son copias unos de otros por más que tengan un «aire de familia», necesario, por otro lado, para facilitar la captación del mensaje político de la viñeta.



FIGURA 10

5. CONCLUSIÓN

Tanto las historietas analizadas, como las restantes de la época, ya lo decíamos arriba, toman conciencia de la situación social en la que se mueven. Sus autores, casi como acto reflejo, toman conciencia de su potencial papel como catalizadores de las luchas sociales. Lejos quedó el tiempo de las historias bucólicas, el signo de los tiempos parece exigir al historietista un *sartriano* hundir los brazos en la mierda, por dura que sea.

Es más, se podría hablar de cierta tendencia de la historieta a introducirse en los bajos fondos y a reflejar las situaciones extremas. El mundo de la droga, de la prostitución, de la delincuencia, de al explotación laboral o de la represión policial es abordado no sólo como fuente inagotable de historias sino con voluntad evidente de denuncias²⁴.

23. GASCA, Luis & GUBERN, Roman, *El discurso del cómic*. Madrid, Cátedra, 1988, p. 32.

24. ALTARRIBA, A., *op. cit.*, pp. 330-331.

BIBLIOGRAFÍA

- ALARY, Viviane, «La historieta en España: del presente al pasado», en BALLESTEROS GONZÁLEZ, Antonio & DUÉE, Claude (coords.), *Cuatro lecciones sobre el cómic*. Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2000.
- ALTARRIBA, Antonio, *La España del tebeo: la historieta española de 1940 a 2000*. Madrid, Espasa, 2001.
- APARICI, Roberto, *El cómic y la fotonovela en el aula*. Madrid, Consejería de Educación y Cultura de la Comunidad Autónoma de Madrid y Ediciones de La Torre, 1992.
- ARDÈVOL PIERA, Elisenda & MUNTAÑOLA THORNBERG, Nora. (coords.), *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona, U.O.C., 2004.
- BALLESTEROS GONZÁLEZ, A. & DUÉE, C., *Cuatro lecciones sobre el cómic*. Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000.
- BAUR, Elizabeth, *La historieta (una experiencia didáctica)*. México DF, Nueva Imagen, 1978.
- COMA SANPERE, Javier, *Del gato Félix al gato Fritz: historia de los comics*, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- DORFMAN, Ariel & MATTELART, Armand, *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masa y colonialismo*. México DF, Siglo Veintiuno Editores, 1998.
- ECO, Umberto, *La estructura ausente: introducción a la semiótica*, Barcelona, Lumen, 1973.
- GASCA, Luis & GUBERN, Román, *El discurso del cómic*. Madrid, Cátedra, 1988.
- GIMÉNEZ, Carlos, *España Una, Grande y Libre*. Barcelona, Debolsillo, 2013.
- GUARNÉ CABELLO, Blai, «Imágenes de la diferencia. Alteridad, discurso y representación», en ARDÈVOL PIERA, Elisenda & MUNTAÑOLA THORNBERG, Nora (coords.), *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea*. Barcelona, U.O.C., 2004.
- JANIN, Pierre, «La Bande Dessinée est-elle un genre littéraire?», en BALLESTEROS GONZÁLEZ, A. & DUÉE, C., *Cuatro lecciones sobre el cómic*. Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2000.
- LLADÓ, Francesca, *Los cómics de la Transición. (El boom del cómic adulto 1975-1984)*. Barcelona, Glénat, 2001.
- MANACORDA DE ROSETTI, Mabel, *La comunicación integral: imagen-lengua-literatura: La historieta*. Buenos Aires, Kapelusz, 1976.
- MURO MUNILLA, Miguel Ángel, *Análisis e interpretación del Cómic. Ensayo de metodología semiótica*. Logroño, Universidad de La Rioja, 2004.
- TOMÉ MARTÍN, P., «¿Están locos estos romanos? Relaciones ente el cómic y los contextos culturales», *Revista de Antropología Social*, 8, 1999.
- VERGARA DÍAZ, P., «El cómic en España. 1977-2007». *Aposta. Revista de ciencias sociales*, 42, 2009.

**Dossier: Daniel Becerra Romero (ed.),
Historia y Cómic**

15 DANIEL BECERRA ROMERO & SORAYA JORGE GODOY
Un acercamiento didáctico a la primera mitad del s. xx a través de los cómics

41 CARLOS VADILLO
De la Historia a la Historieta: Yo, René Tardi, prisionero de guerra en el Stalag 11 B

65 JUAN JOSÉ DÍAZ BENÍTEZ
La mitificación del combatiente en las *Hazañas Bélicas* de Boixcar

89 MANUEL BARRERO
Nueva mirada sobre la producción editorial de tebeos durante los años cuarenta

115 JOSÉ JOAQUÍN RODRÍGUEZ MORENO
Peligrosamente bella: el mensaje en las aventuras de Catwoman durante la edad de oro del cómic estadounidense (1940-1954)

135 M.^A INMACULADA CONCEPCIÓN MARFIL DÍAZ
Luces y sombras de la amazona de cómic Wonder Woman, la mujer maravilla

149 ÁLVARO M. PONS MORENO
Un retrato de las tipologías sociales de la España de los años 50 a través de *El DDT contra las penas*

167 ÓSCAR GUAL BORONAT
La España de *Rosas Blancas*

183 ANTONI GUIRAL
Introducción a «la otra» novela gráfica para adultos

227 PEDRO PÉREZ DEL SOLAR
La perversa máquina del olvido: cómics y memoria de la posguerra en la España de los 90

257 ANTONIO MARTÍN
Apuntes alrededor de la historieta política en la transición, 1973-1978

297 ARMICHE CARRILLO DELGADO
La historieta como transmisora de ideología: *España Una, Grande y Libre* (Carlos Giménez)

315 PABLO DOPICO
Cómics, viñetas y dibujos de la Movida madrileña: de los setenta a los ochenta, pasando por el Rastro

355 MARIAN DE CABO BAIGORRI
El *manga*, su imagen y lenguaje, reflejo de la sociedad japonesa

377 ROMÁN GUBERN GARRIGA-NOGUÉS
De los cómics a la cinematografía

Miscelánea · Miscellany

403 MIGUEL ÁNGEL GIMÉNEZ MARTÍNEZ
Los inicios de la diplomacia parlamentaria en España durante la Legislatura Constituyente (1977-1979)

417 DAVID RUBIO MÁRQUEZ
La denuncia de prevaricación como forma de desgastar a un gobierno: el caso Juan Macías del Real

435 MACARIO HERNÁNDEZ NIETO
ETA y «la resistencia vasca» durante los últimos años del franquismo en la prensa clandestina del nacionalismo vasco moderado

451 PAULA BORGES SANTOS
Religião e política no salazarismo: o problema do património da Igreja Católica e a resolução da «questão religiosa»

Reseñas · Book Review

475 MCKINNEY, Mark (ed.): *History and Politics in French-Language Comics and Graphic Novels*. (HUGO FERNÁNDEZ)

479 HOWE, Sean: *Marvel Comics: la historia jamás contada*. (ADEXE HERNÁNDEZ REYES)

483 Barrero, Manuel (dir.) & López, Félix (coord. ed.): *Gran catálogo de la historieta: inventario 2012*. (JOSÉ JOAQUÍN RODRÍGUEZ MORENO)

485 LARRINAGA, Carlos: *Diputaciones provinciales e infraestructuras en el País Vasco durante el primer tercio del siglo xx (1900-1936)*. (RAFAEL BARQUÍN GIL)

489 CAÑELLAS, Antonio (coord.): *Conservadores y tradicionalistas en la España del siglo xx*. (CRISTINA BARREIRO GORDILLO)