

INTRODUCCIÓN

“...si aún te quedan fe e ideales, no nos acompañes; pero si tienes claro que esto en general es una mierda y que lo único que queda es reírse hasta ponerlos nerviosos, aquí nos tienes, tuyos para siempre”.

El Vibora 1

Así concluía el primer editorial de la revista *El Vibora*, publicación con la que, en diciembre de 1979, se inauguraba la nueva historieta española de los años 80, que consolidó en los kioscos nuevos autores, estilos y temas. Al leer la cita anterior no es difícil preguntarse el por qué de este discurso inaugural cargado de decepción en un país que empezaba a disfrutar de una flamante democracia, con un gobierno al fin elegido mediante elecciones abiertas y generales, con una nueva y moderna Constitución. Algo había ocurrido en el proceso de democratización español que determinó que *El Vibora* y las revistas que la siguieron a lo largo de la década partieran de un panorama de imposibilidades que definió sus respectivos proyectos narrativos.

La Transición española fue el nombre que, tempranamente, recibió el periodo de cambios abierto por la muerte del dictador Francisco Franco en 1975, tras casi cuarenta años en el poder¹. La conciencia de entrar en un periodo nuevo había llegado para los españoles acompañada de grandes esperanzas; esperanzas del ciudadano corriente de poder participar plenamente en su propio gobierno, de librarse de la minoría de edad a que lo tenía confinado la tutela de la dictadura. Como afirma Subirats:

-
1. Las diversas versiones de la Transición no se ponen de acuerdo en los límites de este periodo. Si se abre con el asesinato de Carrero Blanco, la muerte de Franco, la renuncia de Arias Navarro (entre otras posibilidades). Si se cierra con la firma de la Constitución, el golpe de Tejero, la victoria del PSOE en las elecciones generales de 1982 o las celebraciones del 92. Algunas llegan incluso a la victoria del PP en 1996. Cada versión limita el periodo de acuerdo con sus propios intereses. Probablemente la muerte del dictador Franco, como desaparición de la “figura paterna” y como evidencia de haber entrado en un verdadero periodo de cambios, sea (al menos como una convención) la fecha más significativa para marcar el comienzo de la Transición.

Se querían establecer nuevas formas de convivencia democrática que dieran expresión amplia y completa a la multiplicidad y variedad de aspectos que configuraban y configuran la un largo tiempo maniatada realidad española, lo mismo en lo social que en lo cultural (*Miradas*, 10).

Cumplir con estas expectativas requería una ruptura radical con las bases del Estado franquista. En consonancia con esto, las revistas de historietas aparecidas alrededor de esos años², como las publicadas por el Equipo Butifarra o la militante y didáctica *Trocha*, fueron productos representativos de este periodo cuyo signo era un gran entusiasmo por la democracia y una fuerte politización. Sin embargo,

frente a la “ruptura democrática”, propuesta en principio por las fuerzas de oposición, la cual habría supuesto una total fractura y discontinuidad con las instituciones del régimen, se impondrá la “ruptura pactada” un proceso de reconversión desde dentro llevado a cabo a través de una política de consenso (Medina, v).

El “consenso” se alcanzó mediante negociaciones secretas entre los dirigentes de los partidos, que impusieron sus decisiones personales sobre los militantes de base sin consultarlos y ejercieron un poder prácticamente dictatorial sobre ellos en nombre del pragmatismo y el “cambio pacífico”³. Para garantizar el silencio de las bases partidarias y lograr el aislamiento de las propuestas más radicales, la clase política manejó hábilmente el temor de la clase media a la inestabilidad económica y social⁴. Así, mediante el secretismo, el autoritarismo y las amenazas de anarquía, los militantes, quizás después de años de apoyo o militancia —secreta y peligrosa— fueron privados de la opinión incluso en niveles esenciales; veían a sus dirigentes buscando una tajada de “poder”, pactando “en su nombre” en términos que con frecuencia no

2. En este libro empleo aleatoriamente los términos “historieta” y “cómic”, elección que explico más adelante en esta misma sección.

3. “...lo que los ciudadanos observaban, no sin estupor, era el proceso de acomodación (y de los intentos de acomodación) de los políticos democráticos (incluso de los comunistas) en las, al parecer, cómodas poltronas de las instituciones estatales. Ciertamente, más que integrarse fue, en numerosos casos, un acomodarse, como si ya hubiesen llegado a la cumbre de su carrera y, a partir de aquí, todo hubiera de reducirse a la pura especulación legislativa, fuese o no aplicable posteriormente. Estos cambios de actitud significaron la dejación de muchos principios y exigencias democráticas y progresistas, para pasar a formar parte de las costumbres y de los procedimientos tradicionales del personal político procedente de diversos estamentos del franquismo. De pronto, a partir de 1977, hasta quienes venían de la incómoda situación ilegal de pertenecer a —y en cierto modo dirigir— partidos de izquierda, empezaron a comportarse como funcionarios e incluso como burócratas que marcaban muchas distancias respecto de la sociedad y con relación a los propios compañeros militantes” (Vilar, 30-31).

4. Eduardo Haro Tecglen comentaba a principios de 1980: “[Adolfo Suárez] autoriza los partidos políticos siempre bajo la amenaza de que lo que podría denominarse un exceso —que sería la afirmación de sus propias doctrinas clásicas— podría hacer retroceder inmediatamente al país a términos de pasado —de dictadura, de golpe—. (...) Si se añade que los partidos de oposición no colman las necesidades de muchos de los que esperaron en ellos, que el Parlamento está taponado y que las vías de expresión se cierran cada vez más, y que hasta los ciudadanos aislados vuelven a tener miedo de expresar sus opiniones en público, porque pueden ser castigados de una forma visible o invisible, encontraremos que la capacidad del ciudadano de expresar su protesta y de influir y participar en la dirección de la nación va teniendo cada vez menos cauces...” (“Crítica a la crítica...”, 15).

aprobaban; el PSOE, por ejemplo, dejó de ser marxista, el PCE dejó de ser republicano. Durante esas negociaciones, los líderes pospusieron (para siempre) buena parte de las reivindicaciones que eran fundamento de los partidos y aceptaron herencias de Franco que iban radicalmente contra ellos, como la monarquía y el modelo establecido por el régimen en los años 60; así se garantizó a los dueños de un poder económico asentado durante la dictadura la seguridad de sus bienes y la continuidad de una política económica favorable a sus intereses. Más que el anhelado periodo de debates amplios y abiertos, la Transición fue una época de negociaciones entre cúpulas políticas y económicas⁵.

El espacio del debate público fue reemplazado por su representación mediática (carteles confirmando los avances del proceso, filmaciones de los —cuidadosamente coreografiados— debates en las Cortes, abundancia de apretones de manos, etc.). La democracia se volvió algo que ocurría en la televisión y en las revistas; un espectáculo para ser observado pasivamente. Desde estos medios, la Transición se fue plagiando de héroes y efemérides, una historia cuyos protagonistas se apresuraron a escribir, a dejar grabada.

Ya en fechas tan tempranas como mediados de 1977, antes de las primeras elecciones generales libres desde la Guerra Civil, hubo autores que denunciaron esta situación. Carlos Giménez, desde la revista satírica *El Pápus*, fue uno de los más tenaces; “Recuerda” (*España una, grande y libre*, 116-117), una de sus más logradas historietas de protesta, toma como punto de partida la campaña electoral de la UCD (Unión de Centro Democrática) y sus carteles “Los hombres que hacen posible la democracia”. Tras mostrar las paredes tapizadas con esos carteles, Giménez pasa a presentar, en cuatro sintéticas tiras, escenas de la lucha contra el franquismo protagonizadas por militantes antifascistas anónimos que son encarcelados, torturados, fusilados y asesinados en la calle. La historieta se cierra con una imagen que retoma el cartel de la UCD y reemplaza los retratos de sus candidatos por los de las víctimas mostradas en las tiras anteriores que, así, quedan bajo el eslogan “Los hombres que hacen posible la democracia”, ahora sí correctamente ubicado. La historieta de Carlos Giménez es una acusación a un nuevo Estado que ya en 1977 se construía en base a olvidos y mentiras⁶; es una indignada protesta contra una escritura de

5. “Puede comprenderse así la unidad de las dos caras de la política española en el último cuarto del siglo xx. Por un lado, una transición que, por el predominio de la negociación y el pacto y la escasez de violencia, es contemplada como ejemplar. Por otro lado, una democracia que, como resultado de las mismas precauciones contra la inestabilidad y la misma propensión al pasteo por arriba que inspiraron la transición, restringe el número de actores relevantes y aleja a los ciudadanos de los lugares de decisión. Lo que en una fase fue fecundo y modélico para un cambio continuado y sin confrontación, en la otra produce exclusiones y desinterés. Las virtudes de la transición se han convertido en los vicios de la democracia” (Colomer, 180-181).

6. Paloma Aguilar Fernández, por ejemplo, apoyando desde la academia el discurso estatal, caracteriza a aquellos que se vieron fuera de la posibilidad de intervenir directamente en el proceso democrático como “resentidos”: “El resentido, de ambos bandos, sería el gran ausente de la transición, el principal marginado de las negociaciones políticas y económicas, el que quedaría sin apenas representación parlamentaria, pues el conjunto de la sociedad no era partidaria de los ajustes de cuentas ni de las exhibiciones de rencor en ninguno de los sentidos. El resentido, el exaltado, el irreconciliable, tanto de



Carlos Giménez, "Recuerda" (*España una, grande y libre*, 116).

la historia del “proceso democrático” secuestrada por el personaje del dirigente, una historia en que había quedado borrado el militante, el ciudadano común que tuvo que soportar la clandestinidad de los años de la dictadura⁷. De ahí el llamado a la memoria del título “recuerda”, con el que Giménez reivindicaba una larga lucha por la democracia protagonizada por ciudadanos anónimos; una lucha intensa, dolorosa e invisible para los medios.

El mismo Giménez, con apoyo de Ivá en el guión, sintetizó esta lucha y esta frustración en las dos páginas de “Pasado imperfecto de indicativo” (*España una, grande y libre*, 118-119), donde un personaje a las puertas de la ancianidad va recordando, mientras hace la cola para votar, su propia historia: la Guerra Civil, la guerrilla, sus años de militancia clandestina y cárcel. Al lado de las expectativas alimentadas durante tantos años y a su propio esfuerzo, el acto de votar, tal como comenta al final de la historieta, “le sabe a poco”.



Carlos Giménez, “Pasado imperfecto de indicativo” (*España una, grande y libre*, 119).

Esta defraudación de las esperanzas de un proceso democrático verdaderamente abierto, de un cambio radical en el Estado español, llevó a una parte importante

derechas como de izquierdas, acabará quedándose fuera de los márgenes de la representación parlamentaria” (296).

7. “Un cambio político que venía de abajo (de los partidos que habían estado en la clandestinidad, de los asalariados y de los estudiantes, de los profesionales, de algunos núcleos de empresarios y políticos de centro y de derecha) pronto pareció quedar secuestrado por arriba, por las ‘cúpulas’ de las organizaciones e instituciones donde dialogaban los jefes políticos de unas y otras tendencias para establecer sus compromisos” (Vilar, 65).

de la población (la que hasta entonces había estado más involucrada en la política) a “desencantarse”⁸. Si el “desencanto” consistía en una desilusión, esta desilusión podía adquirir muy variadas formas:

En ocasiones resistencia radical al poder, en otras evidente cómplice de éste; actitud heroica o cobardemente pasiva y resignada; llanto inútil por una identidad siempre ya perdida o enfermedad necesaria en el proceso de metamorfosis a un sujeto puesto al día. “El desencanto” se constituirá sin duda en el relato más vendido y ubicuo de la transición (Medina, 68).

El “desencanto” era, según Eduardo Haro Tecglen, “una forma de salirse de un juego que no se acepta (“Crítica a la crítica...”, 16); una de sus consecuencias más visibles fue una masiva desafluencia de los partidos políticos y la difusión de una actitud cínica respecto a la política (y el discurso de los políticos). Miles de españoles se desentendieron del “proceso democrático” tal como se estaba llevando a cabo. Algunos se radicalizaron; los últimos años 70 vieron, por ejemplo, un fugaz pero intenso renacimiento del anarquismo en Cataluña. Otros, la mayoría, dejaron de considerarse a sí mismos sujetos activos en el cambio social. Esta desresponsabilización les permitió, con todo derecho, darse tiempo para ocupaciones más placenteras, antes pospuestas por militancias políticas que manejaban discursos de autosacrificio y ascetismo; la depresión llegó de la mano con la fiesta. Sin embargo, al resignarse a la imposibilidad de un cambio radical en el ámbito socioeconómico y limitarse a un rol de consumidor de las múltiples ofertas del presente (a darle un nuevo sentido a la vida mediante ese consumo) el “desencantado” no sólo dejaba amplia impunidad a la tan rechazada clase gobernante, sino que favorecía sus planes de expansión económica⁹. Si a partir del “desencanto” podían tomarse diversos caminos¹⁰, el último mencionado fue tan difundido, tan narrado, que podría llegar a ser tomado como el único.

Las nuevas manifestaciones culturales surgidas en la España del cambio de década, ya no podían partir del entusiasmo que caracterizó los primeros momentos de la Transición, sino del tedio del “desencanto”. Entre estas manifestaciones sobresalió una corriente de renovación en la historieta local a partir de un conjunto de revistas, enca-

8. Eduardo Haro Ibars, comentó en 1979: “Y no es que la vida real se nos haya escapado de las manos, sino que nunca la hemos tenido. Y no es que sintamos esa punzada de aburrimiento y decepción que sienten los niños cuando les regalan el juguete ansiado y descubren que no les gusta; eso les pasa solo a los que tienen muchos juguetes, y nosotros nunca hemos tenido ninguno” (“El Encantamiento”, 58). Es decir, como aclara Alberto Medina: “Los nuevos hábitos políticos no roban al pueblo un acceso a la información que alguna vez hubiese tenido una dimensión real. Lo que le arrebatan es su posibilidad, el ideal moderno de transparencia reprimido por la dictadura y por tanto incapaz de ser enfrentado a la progresiva generalización de la ‘sociedad del espectáculo’” (Medina, 39). El “desencanto” no se genera a partir de la pérdida de beneficios ya obtenidos, sino en la pérdida de la esperanza de su obtención.

9. Éste es el momento en que los sueños de cambio que habían acompañado el fin de la dictadura, terminan de recibir un halo de anacronismo. Cuando todo pasa a ser leído en términos de “moda”, esos sueños se vuelven “pasados de moda”.

10. En este sentido, Medina subraya que el “desencanto” estaba “sólo en parte sometido al influjo narrativo del poder, su extraordinaria movilidad semántica le da una dimensión abierta y (al menos potencialmente) subversiva de la que el relato pedagógico del consenso carece” (68).

bezadas por *El Víbora*. Alejadas del circuito infantil y el de la sátira política, las nuevas revistas de historieta narrativa para un público juvenil pero adulto fueron apareciendo desde 1977, pero fue a finales de 1979 cuando entraron en escena una serie de publicaciones difícilmente encasillables en los patrones vigentes hasta ese momento. Estas revistas popularizaron a toda una promoción de jóvenes autores criada en los años 60. Como dije, estas revistas, a diferencia de *El Papus*, por ejemplo, no se encontraron con el “desencanto” a medio camino, sino que partieron de él. Si la revista *Trocha*, en los primeros años setenta se consideraba parte de un amplio movimiento para transformar integralmente la sociedad, pocos años después las expectativas bajan de un modo dramático; las revistas *Cairo* y *El Víbora* sugerían en sus primeros editoriales que lo único a lo que podían enfrentarse con posibilidades de éxito era al aburrimiento. Así, el primer editorial de *Cairo* anunciaba: “aquí te ofrecemos esta dosis de aventuras para así burlar mejor el tedio de la cotidiana realidad”. Tanto el contenido de las historietas como los programas presentados en sus primeros editoriales, mostraban las señales del “desencanto”. El editorial del primer *Víbora* dice, por ejemplo: “No tenemos ideología, no tenemos moral, no tenemos nada más que ganas de dibujar un tebeo para ti, que a nosotros nos enrolle”. Las nuevas revistas 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.

En este sentido, estas publicaciones ofrecen un lugar privilegiado para observar la complejidad y variedad de las direcciones posibles que el “desencanto” dejó abiertas, más allá de la entrega al consumismo o a la celebración; direcciones que, en el campo de la historieta, decidieron disputas entre revistas, disputas estéticas y políticas que involucraron a críticos y a historietistas. A partir de este compartido “desencanto”, *El Víbora*, *Cairo* y, más tarde, *Madriz*, tomaron caminos muy distintos, que se manifestaron en sus posiciones estéticas. Así, por un lado, *El Víbora* ofrecía el recorrido callejero, la aventura anarquista, la carcajada enloquecida, la exhibición de atrocidades, el paseo por los mundos de lo marginal, entre otras rutas, lo cual quedaba anunciado ya desde su primer editorial: “si tienes prisa, si aún te quedan fe e ideales, no nos acompañes; pero si tienes claro que esto en general es una mierda y que lo único que queda es reírse hasta ponerlos nerviosos, aquí nos tienes, tuyos para siempre”. *Cairo*, por su parte, ofrecía la aventura, a veces nostálgica y evasiva, otras veces limitada y decepcionante por la entrada del mundo real; ofrecía también una mirada a veces complaciente y otras, corrosiva al mundo de los “modernos”, jóvenes españoles ansiosos por gozar del prestigio de “lo nuevo”, angustiados perseguidores de lo último en el diseño y la moda.

Los años 80 fueron los de la entrada en la escena cultural de la generación que creció durante los años 60, los del “milagro económico español”, definida por la entrada de los nuevos medios masivos como la televisión, por la cultura del gran consumo y del confort. Su momento de mayor exposición fue el de la “movida madrileña”, término que alude al rico y dinámico ambiente musical, artístico y festivo del Madrid de la nueva década. La “movida” recorrió un veloz camino desde el *underground* y la “nueva ola” rockera hasta convertirse en un fenómeno mediático y patrocinado por el Estado: imagen publicitaria de la nueva España bajo el gobierno socialista del PSOE: jo-

ven, creativa, despreocupada y, sobre todo, despolitizada. La “movida” fue un fenómeno complejo. Por un lado, se caracterizó por una auténtica creatividad, paralela a una “puesta al día” en modas internacionales de la música pop y el diseño; se caracterizó también por llenar de un ambiente festivo las calles de Madrid y así renovar la imagen de la capital, antes gris, vinculada inevitablemente al Estado franquista. Por otro lado, la “movida” fue la glorificación de la frivolidad y el facilismo (la chapuza); fue también el momento en que la presencia en los medios se estableció definitivamente como única forma de existencia, donde “ser” era “salir en la foto”, por eso la “movida” se pobló velozmente de “estrellas” que acapararon las imágenes e, incluso, el término “movida”, arrebatándose a su acepción más popular y callejera.

En este contexto surgió *Madriz*, cuando la opción por el consumismo y la frivolidad (ya bendecida por el Estado) se había establecido firmemente como la respuesta “correcta” al “desencanto”. La posición de *Madriz* en relación con la “movida” fue muy interesante. Por un lado, en una situación muy representativa de ese momento, nació gracias a una subvención estatal, participó en la renovación de la imagen de la capital y dio un espacio, breve pero visible, a imágenes de frivolidad y ocio sofisticado. Sin embargo, al mismo tiempo, *Madriz* se opuso a la entronización de la fiesta mediante una abundancia de historietas intimistas y reflexivas, y combatió el facilismo, entonces imperante, mediante una historieta exigente, que buscó rutas inéditas de experimentación. Estas mismas características fueron también opciones estéticas que diferenciaron a *Madriz* de las revistas que la precedían, como *El Vibora* y *Cairo*; aunque, tal como éstas, fue un espacio abierto para nuevos historietistas locales y para relatos e imágenes que daban una mirada original y crítica sobre su propio tiempo.

Este estudio parte, precisamente, de estas tres revistas, las más innovadoras de esos años, que lanzaron una de las más interesantes promociones de autores de la historia del medio. En primer lugar observo, desde los editoriales, artículos y portadas de las mencionadas revistas, sus direcciones estéticas y narrativas, y las tensiones y debates que provocaron al irrumpir en el campo de la historieta española para adultos. Sin embargo, el eje de este estudio son las mismas historietas, que, en medio de este panorama de opciones y tensiones estéticas, son, desde la ficción, una mirada diferente a la España de los primeros años 80 y un panorama de narraciones e imágenes alternativas de una variedad y poder crítico no igualado por ningún otro medio de entonces.

Historieta: una historia de prejuicios

La tensión con la “alta cultura” ha acompañado toda la historia del cómic. Éste se estableció a fines del siglo XIX¹¹ como entretenimiento popular, en una prensa en guerra por ampliar su masa lectora, en publicaciones para niños, y en impresos y folletos de muy bajo costo. Este origen definió por décadas su forma, sus géneros, su

11. Me refiero a su aparición más definitiva, en la industria de la prensa, a partir de la cual se van a ir fijando las convenciones del medio. Fuera de este parámetro se pueden trazar hasta miles de años antes de nuestra era los relatos mediante imágenes en secuencias.

público y su recepción crítica desde la “alta cultura”. Muchos de los atributos de la historieta vinculados a estos orígenes (pero no necesariamente esenciales) fueron y aún son comúnmente empleados desde la “alta cultura” como razones para despreciar a este medio; menciono a continuación los más frecuentes de éstos¹²:

- Uno de los mayores atractivos de la historieta es su combinación de imágenes pictóricas con textos escritos¹³, que le permiten una notable capacidad expresiva y narrativa. Esta hibridez, sin embargo, la enfrentaba a una “alta cultura” que ponía en compartimentos estancos la palabra escrita y el dibujo, y veía la mezcla como señal de inferioridad. En tanto relatos, las historietas quedaban fuera de una “alta cultura” que ponía todo el prestigio de la narración en la palabra escrita.

- La historieta ha sido un medio expresivo históricamente asociado con el público infantil y el público poco letrado (“inculto”). La exclusión de estos públicos es justamente parte importante de lo que hace de un medio expresivo “alta cultura”. Asumida como una lectura fácil y elemental, se ha llegado a acusar a la historieta de dificultar el aprendizaje de la lectura¹⁴. Todavía en 1988 comentaba un autor:

Pero, aparte de este riesgo deformativo, se encuentra otro quizás más grave, de carácter desorientador: perpetuamente aferrado a la facilidad del cómic, el joven no aprovecha el entrenamiento que éste supone para saltar al gusto por la literatura, el teatro o el cine de calidad. La atracción exclusiva por el cómic puede dificultar el paso a la madurez del individuo si no sabe romper con el vínculo en un momento determinado o compatibilizarlo con dedicaciones de mayor altura (Fuentes, 93)¹⁵.

- Las historietas son obras masivas, consisten en múltiples ejemplares reproducidos industrialmente; esto las opone a una “alta cultura” que en lo gráfico privilegiaba al ejemplar único, objeto de contemplación estética y de especulación económica¹⁶. Como dijo Joaquín Dols-Rusiñol,

...el cómic es también la obra múltiple, los millares de originales, la reedición, la imagen y la palabra de mano en mano, el concepto del uso, pecados todos no menos nefandos desde la óptica de un arte que sublima sobre todo los valores de la obra única, el tono personal y la posesión envidiada (s/n).

12. Esta lista de exclusiones está basada, en buena parte, en la que Juan Sasturain presenta en *El domicilio de la aventura* (48-51).

13. Esta hibridez la aproxima a otros medios expresivos. El empleo de la letra y su preferencia por la narrativa la aproximan a la literatura. Su uso de la imagen pictórica la acerca a la pintura, el dibujo y el diseño gráfico. También se acerca al cine, al compartir con él recursos relacionados con la secuencialidad de las imágenes. Sin embargo, el peculiar efecto de la combinación de imagen y texto de la historieta es intransferible a ningún otro medio.

14. El daño de la historieta al hábito de la lectura es una falsedad que ha terminado por confirmarse en los tiempos de la televisión, donde la historieta ha resultado ser uno de los últimos reductos de la lectura infantil.

15. La lectura de cómics no podía ser un objetivo en sí mismo. Esto lo prueban algunos intentos de promoción de la historieta, donde el valor de ésta consistía en su capacidad de camino a lecturas verdaderamente adultas: “la tele —decía el editorial de *Creepy* 37— se sacó de la manga aquello de ‘Donde ahora hay un tebeo, mañana habrá un libro...’ ¡Y un pepino! (Carlos Giménez fue el primero en corregir). ‘Donde ahora hay un tebeo, mañana habrá otro tebeo’ (3).

16. La masividad y dependencia del mercado es una realidad para la mayoría de las historietas, aunque en proporciones muy variables.

• En la historieta preponderaban géneros narrativos populares que solían ser también excluidos por la “alta cultura”, como la ciencia ficción, el humorismo y la aventura. El humor directo de las historietas de prensa (que llevó al término *comics*) resultaba chocante para una élite que ponía la seriedad en la base de las lecturas elevadas. La asociación del cómic con la prensa también es asociación con una manera rápida de leer y con la condición de material descartable (no va a la biblioteca).

Sin contar el hecho de que la historieta es impresa en múltiples ejemplares, es evidente que en los casos mencionados se ha pensado como atributo necesario aquello que era puramente histórico. Por ejemplo, la identificación con un público infantil es una generalización basada en una parte importante de la producción historietística, lo que, por otra parte, no tiene una relación necesaria con la calidad del producto¹⁷. Por otra parte, lo que para algunos son “limitaciones del medio debidas a su industrialización”, para otros son convenciones que permiten la comunicación con un amplio público¹⁸, dentro de las cuales —además— hay también espacios para la creatividad e innovación¹⁹.

Todos los motivos de exclusión de la “alta cultura” que he mencionado han sido fundamentales en el desarrollo contemporáneo de la historieta; dependiendo del momento, este medio los ha rechazado o asumido como propios. La historieta de los años que abarca mi estudio, tanto como la de los años previos a ella, está atravesada por esta tensión con la “alta cultura”. Desde este conflicto presento ahora algunos momentos de la historia del cómic español que son indispensables para comprender la renovación de este medio durante los años 80.

Los tebeos de los años cincuenta

Durante uno de los periodos más violentos de la represión franquista, la apariencia infantil y el desprecio desde las instituciones le permitió a la historieta lanzar mensajes críticos por debajo del radar del poder. Las historietas más populares de la posguerra española estuvieron destinadas a un público infantil y, sin embargo, conta-

17. Lo criticable era que la historieta infantil fuera el único canal posible para el medio.

18. Esto, por ejemplo, fue lo que decidió la opción por el cómic del historietista español Max: “los cómics tenían una ventaja abrumadora sobre la pintura, y es que se imprimían por miles de ejemplares y llegaban a miles de personas, mientras que un cuadro, con suerte, se colgaba quince días en una galería y pasaban veinte personas a verlo. Eso es lo que me decidió: el poder comunicativo del cómic” (U, 7).

19. Como afirma Sasurain (refiriéndose a la música popular e historieta argentinas): “Los medios masivos, por su estructura, establecen ciertas pautas materiales estrictas a las que el escritor, el dibujante, el compositor deben atenerse al construir su mensaje. Precisamente la asunción consciente de esas pautas —no como limitaciones sino en tanto marco de comunicación posible— es el primer paso hacia la originalidad creativa que luego desarrollaron, por ejemplo, Expósito y Caloi” (63). Es más: “Las modalidades literarias y artísticas que se canalizan a través de los medios masivos no hacen sino sincerar una situación de hecho que el intelectual y el artista del sistema pretenden enmascarar: la creación libre, que sólo rinde cuentas a una individualidad inalienable no corrompida por el salario o el trabajo, es una coartada subjetiva, no una realidad” (64).

ron con un enorme público adulto. Unas fueron cuadernos de aventuras, como *El Guerrero del Antifaz* o *Roberto Alcázar y Pedrín*²⁰. Otras fueron revistas de humor, como *TBO* y *Pulgarcito*. A ambos tipos de publicación se los llama de un modo generalizador “los tebeos de los años 50”, aunque su origen está en los años 40 y varias de sus historietas más características llegan hasta fines de los 60 o más²¹.

La gran difusión de la historieta de humor tuvo su eje en el éxito de revistas como *TBO* y las publicadas por la editorial Bruguera, especialmente *Pulgarcito* y *DDT*. Las historietas de esta última editorial se caracterizaron por su empleo de personajes y series que retrataban tipos humanos muy localizables en la España de su tiempo. Muchos de estos personajes alcanzaron una enorme popularidad; personajes como el Repórter Tribulete y Don Furcio Buscabollos (por Cifré), Carioco y Apolino Tarúgez (por Conti), Carpanta, la criada Petra y Zipi y Zape (por Escobar), Don Pío, Don Berrinche y Gordito Relleno (por Peñarroya), Doña Urraca (por Bernet), las Hermanas Gilda y la Familia Cebolleta (por Vázquez), entre otros. Esta colección de personajes fue exitosísima en buena medida por ser una reelaboración, desde el humor, de la cotidianeidad española de ese tiempo. Según Vázquez de Parga en estas historietas:

...tras el *gag* superficial y directo que fundamentaba la temática argumental, se escondía un trasfondo que inconsciente e indirectamente revelaba una parte de la realidad social española, precisamente aquella parte que no le interesaba al Sistema revelar (“La postguerra en *Pulgarcito*”, 23).

Había especialmente dos elementos de estas revistas que no eran vistos con buenos ojos por los funcionarios del Estado franquista. En primer lugar, la reiteración del tema del fracaso, con unos personajes que nunca lograban alcanzar lo que buscaban.

Don Pío soñó con ser un honrado, cabeza de familia, el rey de su hogar, sin jamás conseguirlo; Cucufato Pi no logró nunca obtener el amor de una de las estilizadas jovencitas que se hallaban a su alrededor, ni Hermenegilda, la gorda de las Gilda, encontrar a su príncipe azul; Carpanta se esforzó durante años en capturar algún alimento, aunque fuera una simple aceituna o una avellana; Gordito Relleno solía ver recompensada su bondad con un artístico vapuleo, del mismo modo que Zipi y

20. El tebeo de aventuras, poseía un dibujo relativamente realista (aunque, con frecuencia, rígido) y no-humorístico y era distribuida en el formato de cuadernos apaisados, distinto al de los *comic books* norteamericanos. En los años 40 nacieron dos historietas que rápidamente consiguieron una popularidad pocas veces vista: *El Guerrero del Antifaz* y *Roberto Alcázar y Pedrín*; a partir de ellas se multiplicaron los personajes y cuadernos, muchos de ellos también muy populares, como *El Cachorro*, de Irazo. Diez años después, una nueva tanda de cuadernos tomó la posta del éxito de estas series, con *El Capitán Trueno* (1956) y *El Jabato* (1958) como sus ejemplos más notables; ambos con guión de Víctor Mora, significaron un salto en la calidad de las narraciones. Todas estas historietas de aventuras se ubicaban, por motivos obvios, lejos de la España de su tiempo. Las aventuras de *Roberto Alcázar y Pedrín*, fueron situadas en países “exóticos” siempre necesitados de la ley y el orden de estos aventureros españoles. Las aventuras de *El Guerrero del Antifaz*, *El Capitán Trueno*, *El Jabato* o *El Cachorro* fueron situadas en épocas lejanas, como la Edad Media, el Imperio Romano, la Reconquista, etc.

21. *TBO* deja de aparecer en 1983; en 1986 cierra la editorial Bruguera y con ella todas sus publicaciones (entre éstas, todos los derivados de *Pulgarcito*).

Zape eran habitualmente castigados por su mal interpretada buena voluntad. Sólo Doña Urraca vio en alguna ocasión coronados por el éxito sus malvados designios. Era la frustración personal que flotaba sobre la desdichada clase media española, esa mayoría silenciosa que soportaba el peso de los caprichos de la Administración para que otros pudieran enriquecerse a costa de ella (Vázquez de Parga, “La postguerra...”, 23).

Otro elemento visto con malos ojos por el Estado franquista era la enorme violencia de las historietas de Bruguera, en las que al final los personajes se arrojaban entre sí lo que hubiera a mano. El dibujo caricaturesco, es decir, el uso de muñequitos “graciosos”, y el humor permitía digerir situaciones que hubieran resultado impúblicas con un dibujo realista. De cualquier modo, en 1956 empezó el fin de la gran época de estas revistas con la imposición de una censura aún más estricta que la existente hasta ese momento. El poder comunicativo de la historieta había sido detectado por el radar del Estado.

Desde entonces, en el cómic los matrimonios tenían que ser felices, la perversidad había de ser ineludiblemente castigada, la infancia rebelde debía ser moralizada, cada persona, cada personaje había de ocupar su lugar preciso en un perfecto orden que no admitía desmanes. Y así los personajes de *Pulgarcito* cayeron en la asepsia y la insustancialidad sin buscar, como hasta entonces habían hecho, nuevos resquicios por donde manifestar su verdadera idiosincrasia (Vázquez de Parga, “La postguerra...”, 23).

Los “tebeos de los años 50”, pese a su variedad, éxito comercial y popularidad (cargados de personajes que un amplio público identificó como suyos) no contribuyeron a una mayor apreciación del medio.

Se ignoraron sus posibles méritos, no se contempló tanto su diversidad como lo que parecía unir las producciones de este tipo: todas ellas estaban destinadas a un público infantil o juvenil y, en función de este objetivo, proponían unos mensajes simples y unos desarrollos muy esquemáticos. Se asentó así una actitud, cuando menos condescendiente, todavía hoy arraigada con firmeza, y que llevaba a considerar la historieta como un medio menor, admisible únicamente como producto de paso hacia otras formas creativas de mayor prestigio (Altarriba, *Veinte años...*, 8).

La caída de ventas de los “tebeos de los años 50” conforme fueron avanzando los años 60 se debió, según Vázquez de Parga, a que no supieron evolucionar al compás de la sociedad en que se desarrollaban, que quisieron mantener la misma línea y quedaron desfasados con respecto a la realidad (“La postguerra...”, 21). Esta caída también debe relacionarse con la popularización de la televisión, cuyos aparatos se multiplicaron en España durante esa década, la del “milagro económico español”, y se transformó en una de las principales fuentes de entretenimiento.

Exilios laborales y agencias

Un fenómeno que recorrió toda la historieta de los tiempos de la dictadura franquista fue el de los “exilios laborales”, muy revelador respecto a la valoración del trabajo del historietista en esos años. Dibujar tebeos, incluso en las revistas más popu-

lares de los 50, era un trabajo mal pagado. Coll, uno de los grandes artistas de *TBO*, por ejemplo, dejó la revista para volver a su viejo trabajo de pintor de paredes, que le rendía mucho más. Así como tantos españoles en esos años, muchos historietistas se marcharon del país para trabajar en el extranjero. Otros dibujantes, sin salir del país, trabajaban para el exterior y no veían sus dibujos publicados en España. Muchos de éstos trabajaban para agencias, instancias intermediarias surgidas en los años 50 que coordinaban los pedidos para el exterior. La agencia recibía un guión de una editorial extranjera y uno de sus dibujantes lo ilustraba. Estos cómics casi siempre consistían en relatos de géneros muy establecidos: *western*, romance, guerra, ciencia ficción, etc., destinados a una difusión industrial a gran escala. La agencia regulaba el dibujo de los miembros de su *staff*, que debían ajustarse a una serie de pautas anatómicas y de línea que eran exigidas desde las editoriales extranjeras; resultaba de esto un dibujo de gran calidad pero algo estandarizado. En este sentido, las agencias funcionaban como una escuela a la manera de los viejos talleres artesanales: los dibujantes jóvenes aprendían de la observación y copia del estilo de los dibujantes mayores (o mejores) e iban haciéndose de un oficio.

Las agencias garantizaron a muchos dibujantes un trabajo con paga aceptable en años en que era difícil conseguirlo. Así, por ejemplo, la agencia Selecciones Ilustradas, de Josep Toutain, fundada en 1954, para 1969 tenía bajo su dirección a 65 dibujantes (Gasca, 241). Hacia fines de los años 60 y principios de los 70, muchos de ellos dejaron las agencias y empezaron a trabajar, aún para el exterior, pero con guiones propios y a la búsqueda de un estilo más personal. Y así conformaron la primera promoción de autores del posfranquismo, con firmas como Giménez, Beá, Usero, Font, o García²².

El “cómic adulto” europeo

Paralelamente a esto, en los años 60 se dio en Europa (Francia e Italia, especialmente) una renovación de la historieta bajo la divisa del “cómic adulto”, definida por las intenciones de romper con el prejuicio de que el único circuito posible para la historieta era el de las publicaciones para niños, que era filón principal del medio en ese continente hasta entonces.

Se trataba de conectar tanto con el lector que no leía historietas como con el aficionado a la historieta a quien no le quedaba otro remedio que leer álbumes infantiles, por falta de otra cosa. El lector adulto debía legitimar esta historieta mediante su consumo (Remesar y Altarriba, 95).

22. Varios de estos últimos historietistas se unieron para crear la revista *Rambla* (1982-1985). Muy apropiadamente, en esta revista apareció publicada buena parte de la serie *Los Profesionales*, de Carlos Giménez, donde se retrata con humor y afecto el mundo de la agencia Selecciones Ilustradas, y que resulta un documento indispensable para entender la dinámica de trabajo que sirvió para formar a toda esta promoción de autores.

La flamante crítica europea de la historieta, deudora de la semiótica y la crítica de cine, delineó una tradición para este “cómic adulto”, basada en *comics* norteamericanos destinados a un público amplio, “de todas las edades”, como *Tarzán*, *Li'l Abner*, *Steve Canyon* o *Dick Tracy*, y abarcó producciones posteriores en esta línea, como las de la argentina Editorial Frontera, con autores como Oesterheld, Alberto Breccia, Solano López y, especialmente, el italiano Pratt²³.

El nuevo “cómic adulto” europeo amplió el repertorio posible de temas: política, crítica social, erotismo y esoterismo, fueron algunos de los asuntos que alejaron a esta historieta del viejo público del medio. El nuevo cómic también transformó los viejos géneros; la historieta de aventuras, por ejemplo, perdió su candidez con obras llenas de ironía y antihéroes; el cómic de horror añadió profundidad psicológica a sus personajes; la ciencia ficción se cargó de contenido político y simbólico.

23. Hacia comienzos de los años 60 la historieta empezó a despertar un creciente interés crítico en Europa, entre sectores intelectuales con frecuencia cercanos al cine (el director Alain Resnais, por ejemplo), que emplearon su *background* de análisis cinematográfico para estudiar la historieta. Surgieron así publicaciones de investigación y difusión como *Giff-Wiff* (1962) y *Cahiers de la bande dessinée* (1972) en Francia, *Linus* (1965) y *Fumo di China* en Italia. Se crearon salones de la historieta como los de Lucca (1966) y, más adelante, Angoulême (1975).

A mediados de los años 60 el estudio de la historieta entró fuertemente en la academia, con resultados marcados por las tendencias académicas del momento (que, con frecuencia, se cruzaban entre ellas):

1- Los estudios de *mass media* veían a la historieta como parte de un conjunto que incluía la televisión, la música comercial, la publicidad, etc. Estos estudios reivindicaban la importancia cultural de estos medios por su constante presencia en la vida cotidiana.

2- El estructuralismo y, dentro de él, la semiología proporcionaba un instrumental teórico para discernir los elementos que componían el lenguaje de la historieta. La misma concepción de la historieta como un lenguaje (o poseedora de un lenguaje propio) provino de este acercamiento estructuralista.

3- La crítica de la ideología, de signo izquierdista, se acercó a la historieta para observar si transmitía un mensaje “liberador” o si servía a los intereses del imperialismo capitalista. Esta tendencia marcó los estudios sociológicos de la historieta en ese entonces.

De los trabajos sobre la historieta publicados en los años 60, uno de los más influyentes fue *Apolípticos e integrados* (1965), de Umberto Eco, que mantiene el equilibrio entre el estudio de medios, el análisis estructural y la crítica ideológica.

A principios de los años setenta la balanza de los estudios de la historieta se inclinó hacia la crítica de la ideología, que marcaría fuertemente los estudios sobre historieta hechos desde Latinoamérica y España. En este marco de esta tendencia, la comercialidad de la historieta y el hecho de que gran parte de su producción internacional procediera de los Estados Unidos, convirtió a este medio en “sospechoso” de “servir los fines del imperialismo yanqui”. Un ejemplo extremo de esta crítica se puede ver en esta cita de Orlando Ortiz: “¿Se debe rechazar la historieta por ser producto e instrumento de la ideología burguesa y del imperialismo? Sí y no. Sí, en tanto portadora de ideología contraria a los intereses del proletariado; no, en tanto instrumento factible de ser utilizado” (35). Como se puede ver, esta tendencia no le reconocía a la historieta más que su instrumentalidad, su capacidad de manipular al lector o “concienciarlo” políticamente, y mostraba una desconfianza total en la capacidad del lector de discriminar contenidos. Otro claro ejemplo está en el muy difundido *Para leer al Pato Donald* de Dorfman y Mattelart, con frases como: “leer Disneylandia es tragar y digerir su condición de explotado” (157). Este trabajo partía de una lectura errada de su material, pues la denuncia a la manipulación de la infancia por la Disney — como bien informa Javier Coma (*Comics, clásicos...*, 370) — no estaba basada en los textos originales (en inglés) de las historietas, sino en sus traducciones chilenas, preocupantemente distintas a los textos originales. Esto quita fuerza a la denuncia central del libro e invita, más bien, a investigar las manipulaciones del material (en un ámbito local, Chile en este caso) en la etapa de la distribución.

Los autores del nuevo “cómic adulto”, gracias a que los estudios de la historieta habían empezado a definir y analizar en profundidad los elementos formales del medio, se dedicaron a romper sus convenciones, a explorar sus amplias posibilidades expresivas y narrativas²⁴. Creció la elaboración en contenido, grafismo y estructura; los relatos se hicieron más densos; se multiplicaron los niveles de interpretación. La historieta, en muchos casos, se hizo experimental, “vanguardista”²⁵. No fue casual que en los años 60 la crítica de la historieta acuñara el término “novenio arte” para referirse a este medio, término que situaba a la historieta en el campo del Arte con mayúsculas y con frecuencia implicó la adecuación de la historieta a los estándares de ese campo; es decir, significó la negación de buena parte de lo que había sido la historieta hasta entonces (masiva, industrial, humorística, etc.). Esta opción por el Arte era perfectamente explicable; era la declaración de su “altura” frente a los prejuicios que la ubicaban como medio de expresión “bajo”; era una forma de zafarse (o al menos distanciarse) de la historia de degradaciones del medio; era cambiar la percepción pública e, incluso, cambiar de público. Era una legítima búsqueda de

24. España no fue una excepción en la ola de interés teórico por la historieta que surgió en la Europa de los años 60. A fines de esta década se multiplicaron los estudios y los trabajos de difusión. Joan Navarro señala que “Luis Gasca y Antonio Martín fueron los principales impulsores [de esta multiplicación de los estudios teóricos] a través de sus escritos y fanzines. Gasca en 1966 publicaba el libro *Tebeo y cultura de masas* (Prensa Española), en 1967 editaba el fanzine *Cuto* y en 1969 los libros *Los Héroes de Papel* (Ed. Taber) y *Los Comics en España* (Lumen, Barcelona). Antonio Martín publicó en *Revista de Educación* (números 194 a 197) los todavía hoy imprescindibles ‘Apuntes para una historia de los tebeos’ (1967-68) y en 1968 editaba junto con Antonio Lara el fanzine *Bang!* A estas iniciativas hay que añadir el libro de Terenci Moix *Los Comics, arte para el consumo y formas pop* (1968, Llibres de Sinera, Barcelona)” (Joan Navarro. “Los tebeos...”, s/n).

Entre los estudios de la historieta publicados en los años 70 sobresale *El lenguaje de los comics* (1972), de Román Gubern, uno de los primeros trabajos españoles que intentaron una valorización de la historieta ubicándola históricamente y mostrando sus elementos constituyentes, su funcionamiento y sus contactos con otros medios expresivos. Parte del principio de que la historieta es (o posee) un lenguaje, y la analiza por medio de una terminología entre semiótica y cinematográfica. Otro estudioso que se acercó a la historieta desde la crítica cinematográfica fue Javier Coma, con libros como el interesante *Los comics, un arte del siglo xx* (1977).

25. Para demostrar el carácter artístico de la historieta, la crítica acudió a la teoría. La noción de “función poética” de Jakobson fue especialmente importante. Entre las funciones comunicativas del lenguaje, Jakobson señaló la función poética (o estética) como aquella que se da cuando el discurso llama la atención sobre su propia forma. Por analogía, la presencia de esta función en cualquier medio de expresión fue considerada fundamental para saber si éste era un medio artístico (o al menos capaz de producir arte). Uno de los procedimientos para llamar la atención sobre la propia forma (pero no el único) era la ruptura de una gramática constituida y sobre-normalizada; gramática que, por supuesto, posee la historieta.

Para la generación de promotores del “cómic adulto”, formada bajo la hegemonía de las vanguardias artísticas, la ruptura de las convenciones de un medio expresivo era la señal por excelencia de la función estética, la marca del arte. Por ejemplo, según el crítico italiano Omar Calabrese, el camino de la historieta hacia lo artístico pasaba por una búsqueda de estilo y, sobre todo, por la ruptura de sus convenciones formales, narrativas y temáticas, y también de sus convenciones de lectura y de las expectativas del público (XX). De esta manera se acababa llamando “arte”, exclusiva y automáticamente, a cualquier cómic experimental; lo que implicaba algo así como hacer que la historieta fuera arte de la misma forma que las pinturas vanguardistas lo eran; lo que Scott McCloud llamó “the curse of being judged by the standards of the old” (151).

reconocimiento del trabajo del historietista (y el crítico), de sus derechos de propiedad sobre su obra y, obviamente, de mejor cotización, mejor paga por el trabajo.

La búsqueda de esta nueva libertad creativa y económica fue en parte lo que llevó a muchos historietistas españoles a dejar las agencias y a intentar colocar de manera independiente trabajos mucho más personales en publicaciones europeas. Así aparecieron obras fundamentales como *Mara* de Enric Sió, publicada en Italia en 1971 y las primeras *Crónicas del Sin Nombre* de Luis García y Víctor Mora en Francia desde 1973.

Los *comix underground*

También en los años 60, los *comix underground* surgieron como una ruptura del encasillamiento en el que se tenía a la historieta, y rechazaron las diversas censuras a las que debía someterse este medio en su distribución a gran escala²⁶. Los *comix* fueron difundidos por medio de nuevos canales, circuitos “subterráneos”, como indica su nombre: venta personal o a través de locales especializados o distribuidoras muy pequeñas. Libres de la censura, los historietistas *underground* empezaron a publicar un material decididamente contestatario que abría terreno a nuevos temas e iba en las direcciones más variadas²⁷, preponderando el retrato crítico de la sociedad de su tiempo, que se movía entre el horror y el humor²⁸.

El *underground* colaboró con el surgimiento de una nueva forma de aprender el oficio de historietista, alternativa al modelo del taller artesanal. Sin escuelas estables, los dibujantes surgidos del *underground* copiaban libremente los estilos de sus dibujantes favoritos y “circulaban” por ellos hasta hallar uno propio²⁹. No era necesario ser un “profesional” ni un artista consumado para publicar una historieta, bastaba tener algo que contar.

Hacia comienzos de los 70, la influencia del *underground* llega a Europa, donde encuentra lugar en un “cómic adulto” ya exitosamente asentado y para el que, por lo

26. Censuras provenientes de los *syndicates* y de la Comics Code Authority.

27. En lo gráfico, autores como Crumb subvirtieron los *funny animals* y emplearon dibujos “graciosos” para narrar historias con alto contenido sexual (explícito, con frecuencia) y ácidas sátiras del ciudadano medio norteamericano. Otros autores, como S. Clay Wilson, encontraron en el *underground* un espacio para sus dibujos imperfectos anatómicamente pero de una expresividad y brutalidad pocas veces vista antes (quizás en los cómics de terror de los años 50). Otros, como Spain Rodríguez, llevarían una estética realista procedente de las historietas de aventuras al terreno del activismo político, en historietas como *Trashman*. Por su parte, Shelton, con sus Freak Brothers, puso al personaje marginal en el centro de unas historietas repletas de humor.

28. Esto probablemente tiene relación con el principal modelo de los historietistas *underground*: los cómics de la E. C., principal víctima del Comics Code, cuyas vertientes principales fueron el cómic de horror y el de sátira humorística (con *Mad*, como su ejemplo más brillante).

29. En España, este es el caso del evidente (y libre) seguimiento de Max a Crumb, y de Gallardo a Segar, durante sus primeros años como historietistas. Algunos llegan al punto de “instalarse” en el estilo de un autor (por considerarlo “perfecto”) y dedican su trabajo a profundizar a partir de ese estilo; éste es el caso de Martí con respecto a Chester Gould, autor de *Dick Tracy*.

tanto, había dejado de tener valor estratégico la exclusión de los elementos que históricamente se habían asociado a lo infantil. En Francia, por ejemplo, desde mediados de los años 70, Régis Franc empleó animales antropomorfizados (uno de los típicos recursos de la historieta para niños) para narrar sutiles y complejas relaciones. La historieta europea, en general, pudo recorrer con más libertad y sin prejuicios su propia tradición gráfica y narrativa, infantil o no.

A fines de esa década “un público deseoso de reencontrar en el cómic una narración bien estructurada, basada fundamentalmente en la aventura, de construcción lineal y planteamientos más clásicos” (Navarro “La escuela...”, 59) comenzó a interesarse por autores comúnmente asociados con la historieta infantil como Jijé, Franquin, Jacobs y Hergé, autor de *Tintín*. La influencia de los dos últimos fue la base del estilo que el holandés Joost Swarte llamó “línea clara”, al que llegaron por diversos caminos muchos autores europeos durante la década siguiente.

Todas estas tendencias, con sus nuevas libertades y viejos prejuicios llegaron a España, incluso antes de la muerte de Franco, y sus originales reelaboraciones fueron el punto de partida de la nueva historieta española que surgirá hacia finales de la década.

Los cómics de la Transición

Tras la muerte de Franco y el fin de buena parte de la censura, los kioscos se llenaron de pornografía³⁰, pero también se abrieron a la sátira política, que resurgió con fuerza en revistas como *El Papus* y *El Jueves*, en la tradición de *La Codorniz* y *Hermano Lobo*, pero beneficiadas por las nuevas libertades. *El Papus* llegó a vender cerca de 200.000 ejemplares y contó con un equipo superior de autores como Giménez, Usero, Ventura y Nieto, Ivá y Tha. Este periodo fue también el gran momento de la historieta de denuncia política, con trabajos de calidad, como los de Adolfo Usero³¹ y Carlos Giménez³² desde *El Papus*, y los del colectivo El Cubri (Felipe H. Cava, Saturio Alonso y Pedro Arjona) desde las páginas de la revista crítica *El Viejo Topo*, con trabajos gráficamente más osados que el resto de la historieta política de su tiempo.

Por otro lado empezaron a surgir revistas dedicadas exclusivamente a la difusión del “cómic adulto”, editadas por la agencia Selecciones Ilustradas, convertida en Toutain Ediciones, y por la editorial Nueva Frontera, que sería la primera en impul-

30. La aparición de la revista porno local, especialmente el *Lib*, fue parte del “destape”, un fenómeno muy publicitado en esos años que incluyó la presencia de desnudos en las películas (con salas especializadas en cine X) y los espectáculos de cabaret; y se hizo equivaler a la liberalización del país, en un momento en que muchos grupos políticos seguían proscritos en el país.

31. Destacan sus historietas didácticas (subtituladas todas “Dossier”), como por ejemplo: “Vietnam, pueblo en lucha” (*El Papus* 564), “Carlos Marx” (*El Papus* 565) o “Durruti” (*El Papus* 568).

32. Las historietas más decididamente de denuncia política de Giménez, publicadas en su mayoría en *El Papus* y luego agrupadas en tres álbumes: *España una*, *España grande* y *España libre*, transmiten un fuerte contenido de denuncia social y, al mismo tiempo, son un testimonio doloroso de decepción.

sar estas publicaciones, con su revista más importante, *Totem* (1977). Estas revistas, en un primer momento sólo publicaron historietas “ya consagradas” en el exterior, lo que desde un punto de vista era una necesaria “puesta al día” en tendencias aún poco conocidas en el país³³, y desde otro, era una inversión poco riesgosa al publicar historietas interesantes pero de bajo costo por la antigüedad de su lanzamiento original.

Las primeras historietas españolas que empezaron a ser publicadas en estas revistas fueron aquellas que habían demostrado su viabilidad comercial en revistas extranjeras. Las nuevas obras de autores locales que trabajaban para el extranjero fueron entrando poco a poco; muchas veces eran historietas de muy alta calidad que, con frecuencia, eran recopiladas después en álbumes independientes. En estos álbumes aparecieron algunas de las obras maestras de ese periodo, como *Paracuellos* de Giménez³⁴ o *Las Crónicas del Sin Nombre* de Mora y García (después de completadas sus entregas en *Totem*) y del periodo anterior, como *Mara*, de Sió³⁵.

En los años finales del franquismo y los primeros de la Transición surgió también la historieta *underground* española. Esta historieta apareció simultáneamente en varios puntos de la Península, pero su eje principal indiscutible fue Barcelona, con el grupo formado por el sevillano Nazario, Mariscal, los hermanos Farriol, Pamies, Max y Montesol, entre otros, quienes publicaron *El Rrollo Enmascarado* (1974), revista autoeditada a la que seguirían otras como *Purita* (1975), *Nasti de Plasti* (1976), *Picadura Selecta* (1977), y los varios “tebeos del Rollo” (*Carajillo Vacilón*, *A la Calle* y *El Sidecar*, 1976-1978). Los trabajos publicados en estas revistas estaban claramente influidos por el *underground* norteamericano, pero ya era visible en ellos una aplicación de la libertad gráfica y temática de sus modelos a la particular realidad española. Casi todos estos autores publicaron también en *Star*, revista de

33. Según Coma, Nueva Frontera: “...presentará en España los cómics italianos, argentinos, franceses, británicos, inéditos hasta entonces en nuestro país. Pertenecen a la mejor producción internacional de los 15 años precedentes, e incluyen temáticas audaces, una dosis considerable de erotismo, densidad intelectual, atrevimientos estéticos y puntos de vista que son afines a las tendencias izquierdistas que surgen en buena parte de una sociedad que se ha visto liberada recientemente de la dictadura (...). Autores como los italianos Hugo Pratt (el creador de Corto Maltese) y Guido Crepax (inventor de Valentina), el francés Moebius y el tándem argentino que integraban Muñoz y Sampayo, son tempranas estrellas de las publicaciones de Nueva Frontera...” (Coma, *Cómics, clásicos...*, 162).

34. En *Paracuellos*, Carlos Giménez narra su propia experiencia en un hogar infantil de Auxilio Social durante los años del hambre en la posguerra española.

35. Sió había sido ganador del premio Yellow Kid del prestigioso festival de Lucca al mejor dibujante internacional en 1971 y sus trabajos eran muy conocidos en el resto de Europa. Algunas de sus obras más importantes son *Aghardi*, *Mis miedos* y *Mara*. Durante los años 80, para todo un sector de la crítica de historietas, *Mara* era la obra maestra de la historieta española. Román Gubern afirmaba que “Nunca, antes de *Mara*, el cómic español había desarrollado una puesta en escena tan elaborada, tan brillante e imaginativa” (*Cómics, clásicos...*, 212). Este último crítico sintetizaba los aportes gráficos de Sió afirmando que “Con un virtuosísimo lenguaje gráfico (influido por la gran ruptura estética de Guido Crepax), Sió experimentó con diferentes modalidades de secuencialidad de las viñetas, con el uso de anacronías, de percepciones subjetivas y otros recursos para rehuir el convencionalismo que le cualificaban como uno de los más indiscutibles experimentadores del cómic europeo” (*Cómics, clásicos...*, 212).

“prensa marginal”, que circulaba en los kioscos, lo que dio visibilidad a estos autores más allá de los límites del *underground*. Ahí publicaron también autores madrileños como Ceesepe y El Hortelano, que se integraron al *underground* barcelonés y al mismo tiempo impulsaron el de la capital.

La nueva historieta de los años 80

La exitosa aparición de *El Vibora* en diciembre de 1979 marcó el comienzo de una nueva época en la historieta española. En ese momento (recapitulo) circulaban en España tres tipos de revistas de historietas para adultos; los dos primeros, dentro del circuito comercial de los kioscos, el tercero fuera de ellos. Estas revistas eran:

- Revistas de sátira y humor, como *El Papis*, o *El Jueves*, que contenían escritos, *gag cartoons* e historietas. Publicaban material íntegramente local, con comentarios sobre lo inmediato-periodístico, con personajes fijos y relatos costumbristas siempre humorísticos y con un ojo puesto en la actualidad socio-política. Las historietas publicadas eran autoconclusivas, es decir, no quedaban en suspenso para ser continuadas en el número siguiente de la revista.

- Revistas de historieta narrativa (“narrativa gráfica”), como *Totem*, *Creepy*, *Cimoc* o *1984*, que alternaban historias autoconclusivas y de “continuará”. Publicaban material de géneros muy variados, como horror, “espada y brujería” y lo que en esos años se entendía como erotismo y ciencia ficción sofisticados (con autores como Crepax o Druillet, respectivamente). Todas comenzaron publicando un alto porcentaje de material extranjero y dejando un espacio menor para autores locales de comprobado éxito fuera del país, procedentes casi siempre de las viejas agencias que producían material exclusivamente para el extranjero³⁶.

- Revistas *underground*, que publicaban a autores no profesionales. Eran rústicas, artesanales, casi siempre impresas y distribuidas por sus propios autores o en espacios afines a ellos, como puestos de mercado, salas de conciertos, librerías especializadas, etc. Al no tener que responder ante ningún intermediario (aunque sí ante la censura estatal) estas revistas eran un espacio de gran libertad gráfica y temática. El material publicado era íntegramente local, y los relatos eran autoconclusivos debido en buena parte a las dificultades financieras para conseguir una continuidad en las publicaciones.

Aparecida por primera vez en el último mes de 1979, la revista *El Vibora* rompió estos compartimentos; vendida en los kioscos, dio mucho espacio al material nacional (la mitad o más de la revista) y publicó a autores poco conocidos o populares sólo en un circuito marginal. Introdujo al circuito comercial los temas y autores del *underground*. *El Vibora* encontró un amplio público lector por medio de una presentación cruda de temas callejeros, la creación de un conjunto de personajes reco-

36. Este espacio se fue ampliando con el tiempo, y entrados los años ochenta algunos de sus autores más publicados eran españoles, como José Ortiz, Jordi Bernet y Alfonso Font, entre otros.

nocibles que volvían en historias de “continuará”, y un humor negro que lo atravesaba todo, incluso la violencia y sexo. Contra lo que sus mismos autores esperaban, *El Vibora* fue un éxito de ventas, sus personajes se convirtieron en mitos juveniles (Anarcoma, Gustavo, la Basca) y sus autores empezaron a gozar de fama.

El éxito de esta fórmula permitió el surgimiento, durante los primeros años 80, de nuevas revistas que radicalizaban esta apuesta en distintas direcciones. La respuesta más inmediata a *El Vibora* fue *Cairo*, que siguió a la primera en su énfasis en las series y su apuesta por jóvenes autores locales y poco conocidos. Se diferenció de *El Vibora* al probar una imagen propia decididamente no-*underground*, buscar una audiencia más sofisticada en la lectura de cómics e introducir y promover en España la versión adulta de la escuela franco-belga, que había erigido como padre a Hergé, y a *Tintín* como texto fundacional³⁷.

Las revistas *Rambla* y *Madriz*, más adelante, se atrevieron a publicar exclusivamente material nacional. *Rambla* (1982-1985), originalmente una experiencia cooperativa, dio plena libertad creativa a una de las más grandes generaciones de historietistas españoles: Luis García, Josep María Beá, Alfonso Font, Adolfo Usero y Carlos Giménez, entre otros; y fue el espacio donde se publicaron series fundamentales, como “Los profesionales” (Giménez), “Nova 2” (García), “La Muralla” y “Siete Vidas” (Beá), “País” y “Cadáveres de permiso” (El Cubri), entre otras. *Madriz* apareció en 1984, en el contexto de la “movida madrileña”. La subvención de la Oficina de Juventud del Ayuntamiento de Madrid, le permitió a *Madriz* darle preferencia (como habían hecho *El Vibora* y *Cairo*) a jóvenes autores locales poco conocidos y atreverse a publicar trabajos osados y personales, que abrieron nuevos caminos en el medio³⁸.

Los años entre 1977 y 1985 han sido calificados con frecuencia como los del *boom* de la historieta adulta en España, debido a la abundancia de publicaciones y la visibilidad que alcanzó el medio en prensa, radio, televisión y diarios. El programa *La Edad de Oro*, dirigido por Paloma Chamorro, dedicó espacios a la “Nueva Escuela Valenciana” de historietas³⁹, a *El Vibora*, a entrevistar a autores y presentar paneles de críticos discutiendo temas importantes en la historieta del momento. *El Vibora* llevó exitosamente la exposición *Perpetuum mobile* (con paneles con ampliaciones y reproducciones de historietas) por toda España y al Festival de Angoulême, en Francia. En 1981 se

37. Su etapa más innovadora (o, al menos, en la que siguió una ruta más definida) duró hasta 1984, año en el que Joan Navarro perdió la dirección de la revista.

38. El camino abierto por *Madriz* permitió otras experiencias similares, aunque de menor duración, como *La Granada de Papel*, en Granada.

39. “El movimiento *underground* de las décadas del sesenta y setenta fue el caldo de cultivo para toda una generación de espléndidos historietistas españoles que tuvo su auge en los años ochenta. En Valencia, al decir del estudioso Manel Gimeno, el fenómeno adquirió ‘una personalidad propia’. Esto dio pie a que algunos críticos hablasen de ‘Nueva Escuela Valenciana’ para referirse a un grupo de autores (Mique Beltrán, Juan Enrique Bosch ‘Micharmut’, Miguel Calatayud, Sento y Daniel Torres) que compartía dos presupuestos básicos: por un lado, el humor; por otro, el rescate de los clásicos de la historieta. A estas características, yo añadiría una tercera: la capacidad para reflexionar sobre los códigos del propio medio” (Jorge García, “Comentario a *Pip*”, s. p.).

realizó el primer Salón Internacional del Cómic de Barcelona y las jornadas de la historieta, organizadas por los ayuntamientos, empezaron a multiplicarse por España⁴⁰. La abundancia de eventos sobre la historieta alcanzó su tope en los primeros años del gobierno socialista en España, entre 1983 y 1984, como parte de sus primeros intentos de buscar el apoyo de la juventud⁴¹. Sin embargo, toda esta actividad nunca se tradujo en un *boom* de ventas; como afirman Remesar y Altarriba.

(...) ha quedado sobradamente demostrado que el cómic actual no puede considerarse, cuantitativamente hablando, un medio de masas, las audiencias son relativamente pequeñas y rápidamente se alcanza su techo (el máximo se sitúa en torno a los 40.000-45.000 ejemplares vendidos que consiguie *El Víbora* hacia 1982-83) (140).

Por otra parte, con lo que parecían las incipientes señales de éxito comercial, las revistas se multiplicaron; entre las aparecidas entre 1980 y 1985 se pueden mencionar *Comix Internacional*, *Bésame Mucho*, *Hunter*, *Kirk*, *Blue Jeans*, *Bumerang*, *Makoki*, *Rambla*, *Cul de Sac*, *Metropol*, *Mogambo*, *Rampa-Rambla*, *K.O.*, *Thriller*, *Gatopato*, *Complot!*, *Canibal*, *La Oca*, etc.. El exceso de oferta, sin embargo, terminó saturando el reducido mercado y provocando una sucesión imparable de quiebres de revistas, que muy pronto arrastró a la mayoría de estas publicaciones, incluso revistas tan importantes como *Cairo* o *Rambla*⁴².

40. En ese mismo ambiente aparecen revistas y fanzines especializados en la crítica de historietas y que empiezan a dedicarse a la crítica de investigación más que a la —más difundida— crítica de comentario. Entre éstos sobresale la revista *Neuróptica*, dirigida por Antonio Altarriba, que “focaliza su atención en las posibilidades expresivas del medio y se aleja de la crítica centrada en las condiciones de producción...” (Remesar y Altarriba, 113). Como parte de este impulso, en 1987 se publica un libro indispensable para acercarse a la nueva historieta española, *Comicsartías*, de A. Remesar y A. Altarriba. En oposición a los estudios y críticas de la historieta más frecuentes, que la ven “desde perspectivas historicistas basadas en conceptos como escuelas, estilo, autor, obra, provenientes de las metodologías de la Historia del Arte” (15), este libro dedica un detallado estudio a esta historieta desde el punto de vista de los factores industriales de las que ésta depende.

41. A este exceso se refirió Onliyú, redactor de *El Víbora*, cuando escribía en febrero de 1983: “Hace unos meses comentaba que nos iban invitando por aquí y por allá, a contar historias o hacer dibujitos. Bueno, pues haya sido la llegada de la primavera, de los socialistas o de la era de Acuario, resulta que al personal Ayuntamiento-so de las tierras al Sur de los Pirineos (eso que algunos, sin excesiva convicción, llaman España) les ha entrado una vena tonta. Por nosotros, bien porque la cosa se ha concretado en hacer miles y miles de semanas de cómics a lo largo y a lo ancho de todo esto. De aquí al Salón del Cómic de Barcelona, principal y aceptado contubernio, nos esperan en Salamanca, Valladolid, San Sebastián y Madrid. También en otros lados, pero resulta que no puede ser, que entre resaca y resaca tiene que haber un tiempo prudencial” (*El Víbora* 42, 18).

Tanto interés en la historieta, tan de golpe, pronto empezó a resultar sospechoso dentro del medio; y en febrero de 1984, el mismo Onliyú comentaba: “Ahora sí, un exceso de afectuosidad puede llegar a ser más empalagoso que una dieta de natillas, flan Royal y de postre Bucaneros. Y así, oh misterios del alma humana, creo que aupados en el pináculo de la fama, mimados por la fortuna e insensatamente elogiados por los niños bien de la crítica nacional y guiri, empieza a haber entre nosotros —la gente que hacemos esto— quien empieza a añorar las épocas en que se nos vilipendiaba, vitupebaba, despreciaba e ignoraba. Cosas de la vida y del culo inquieto” (*El Víbora* 53, 6).

42. La revista que más duró fue *El Víbora*, que cerró en 2004, muy cambiada (lo raro habría sido lo contrario) pero todavía interesante como espacio de lanzamiento para autores jóvenes.

La atención de las entidades estatales y regionales hacia la historieta bajó velozmente desde 1985, hasta quedar reducida a un mínimo a finales de la década⁴³. El cierre de *Madriz* en febrero de 1987, de alguna manera, marcó el fin de esta época, cuando el Ayuntamiento de Madrid perdió todo interés en subvencionar una revista de historietas que no se traducían en más votos; como informa Remesar:

...el tema historieta no es rentable políticamente en el marco de un Ministerio [de Cultura] cuya línea de actuación está basada en el *espectáculo cultural*. Por mucho espectáculo que pudiera ofrecer la historieta no sería competitivo con las grandes colecciones Thyssen, las grandes ferias pseudo-tecnológicas y pseudo-artísticas, el diseño o la moda ("La historieta y sus circunstancias", s. p.).

Éste es también el momento que he elegido como límite final de este libro, con la carga de arbitrariedad que esto siempre trae consigo. Comienzo por *El Vibora* y termino en el momento en que hasta la "movida" se extinguió, y cuando el "desencanto" dejó de ser definitivamente un tema, no por su desaparición sino por su generalización tras el viraje del PSOE al centro⁴⁴, su sorpresivo apoyo a la entrada en la OTAN, etc. España parecía irremediabilmente encarrilada en cierto tipo de democracia de participación popular muy limitada y la historieta narrativa para adultos parecía rumbo a la extinción.

Además de los límites temporales, los otros límites metodológicos de este libro son el priorizar la historieta española⁴⁵ y los trabajos de los que entonces eran jóvenes autores, nacidos entre mediados de los años 50 y principios de los 60, hijos del milagro económico español, tal como los personajes más importantes de la "movida"; en este sentido, me interesaba el punto de vista de una generación viéndose críticamente a sí misma⁴⁶. Por eso, en este estudio observo ante todo a *El Vibora*, *Cairo*

43. J. M. Berenguer, director de *El Vibora*, ve así este proceso: "Pero después, como todo, el poder se va rigidizando, estructurando, volviéndose cada vez menos flexible y dejaron de tener interés en esos, totalmente; [...] y, en fin, todo eso fue desapareciendo paulatinamente y, evidentemente, ahora no le interesa para nada el cómic. Porque también es cierto que cada vez que organizaban algo para el cómic, el cómic le salía muy respondón, muy independiente, muy poco respetuoso con el poder" (entrevista personal).

44. Tal como ocurrió con la decepción que trajo la democracia establecida tras la muerte de Franco, durante el gobierno del PSOE no se perdieron avances reales, simplemente no ocurrieron como se esperaba que ocurrieran; así, afirmó Sergio Vilar: "Yo no diré lo que otros han dicho: que bajo el gobierno del PSOE se han restringido las libertades. Esto no es cierto; a mi juicio lo que ha sucedido es que las libertades no se han desarrollado, como era lógico esperar que iba a procurar un partido de izquierdas, compuesto por una mayoría de personas jóvenes-maduras" (Vilar, 131).

45. Lo que dejó fuera al primer *Totem*, *Comix Internacional*, *Creepy*, 1984, etc. pobladas sobre todo por historietas extranjeras y, poco más tarde, por autores provenientes de las agencias. Hacia el final de los años que estudio, las revistas de Toutain dejaron entrar a un mínimo número de autores jóvenes (con frecuencia, a través de los concursos organizados por esta editorial), como Negrete, Das Pastoras, Prado, Beroy, Bas y Mena (más tarde, Ferry, De Felipe, Ratera, M. A. Martín y el guionista Oscaraibar).

46. Dejé *Rambla* fuera de este estudio porque la gran mayoría de sus autores pertenecía a una generación anterior a la de *El Vibora*, *Cairo* y *Madriz*, y, por lo tanto, con una experiencia del "desencanto" político muy distinta a la de éstos.

y *Madriz*, las revistas que se atrevieron a apostar por historietistas jóvenes, muchos de ellos *amateur*⁴⁷. Por otro lado, en el camino fui dejando de lado géneros como el terror (revista *Creepy*), la ciencia ficción (*1984* y *Zona-84*), las aventuras de espada y brujería, y el humor gráfico (con revistas como *El Jueves* y *El Papis*), excesivamente centrado en el *gag* y la coyuntura política.

Otro de los hilos conductores de este libro son los conflictos dentro del campo de la historieta española; más específicamente, aquellos cuyo análisis permite nuevas miradas sobre el tema del “desencanto”. A esto se debe la abundancia de capítulos dominados por *Cairo* y *El Vibora* (su mutua oposición, su protagonismo en la polémica del “cómic adulto”, etc.) en comparación con el único capítulo centrado en *Madriz*, lo que de ninguna manera implica una inferioridad o un menor interés de esta última revista⁴⁸.

Otra elección necesaria es la terminológica. Los términos “historieta”, “cómic” y “tebeo” son sinónimos en el lenguaje común, pero cada uno lleva su propia marca de la historia del medio. “Tebeo” proviene de la popularísima revista *TBO*, cuyo nombre acabó empleándose como genérico para referirse a las revistas de historietas y de ahí pasa a referirse a las historietas en general; aceptado por la Real Academia

47. Otra revista que también proporciona material para este estudio es *Bésame Mucho*, dirigida por Juan José Fernández, que prolonga la revista contracultural *Star* pero se dedica casi exclusivamente a la historieta. *Bésame Mucho* publicó excelente material internacional (Lauzier, Régis Franc, Gotlib, Mattotti, Altán, etc.) y, al igual que *El Vibora* o *Cairo*, dio abundante espacio a jóvenes autores locales. Entre éstos se puede mencionar a Montesol, Ceesepe, Gallardo, Mediavilla, Molina (Vidal-Folch), Calonge, Ramón Marcos, Balaguer, Micharmut, Beltrán, Gimeno o Sento, entre otros. Muchas de sus portadas fueron tan provocadoras como las de *El Vibora*, especialmente las del número 11, por Scaramuix (un Popeye sadomasquista) y la del número 2 por Fortuný, un pato Donald yonqui (ver p.193).

Sin embargo, *Bésame Mucho* no fue un éxito de ventas, pasó desapercibida en comparación de *El Vibora* y *Cairo* y quedó fuera de las polémicas en que estas revistas se vieron envueltas. En su número 18, Ramón de España, intentó una explicación para este caso en el artículo “1981. La euforia del cómic en España /II/”:

“Bésame Mucho” ha tenido, desde el día de su fundación, un grave problema: la falta de imagen.

(...) Esa falta de imagen ha consistido, principalmente, en el hecho de no dirigirle la palabra al lector ni por casualidad, ofreciéndole el material —buen material, por otra parte— de cualquier manera, dejando caer las páginas sin rodearlas de cierto espíritu de contacto, de ese algo que debe tener un tebeo para ser algo más que una acumulación de historietas. [Se trata de] hacer coincidir la estética del material con unas determinadas actitudes (...). Ésa falta de imagen se ha debido, creo yo, a una indudable desidia por parte del amigo Juan José (...). Esa falta de imagen ha hecho que muchos lectores pasaran olímpicamente de la publicación ignorando no sólo a autores extranjeros como Lauzier o Franc sino también a dibujantes españoles tan válidos como Sento, Gimeno o Montesol (*Bésame Mucho* 18, 35).

Sólo a partir del número 13, es decir, cuando Ramón de España tomó la coordinación de la revista, empezaron a aparecer editoriales y algunos artículos de información general sobre cómics y política, que Ignacio Vidal-Folch continuó del número 19 al 29, el último de la revista, en diciembre de 1983.

48. A esto se debe también que en este libro limite el análisis de género a los casos en que este tipo de análisis ilumina aspectos del “desencanto”. Aunque hay serios estudios concentrados en temas muy puntuales (como el excelente estudio de Gemma Pérez Sánchez), la historieta española es un complejo campo en que todavía está pendiente un estudio abarcador y exhaustivo desde una perspectiva de género.

en 1968, el uso de este término está limitado a España. “Historieta” es un término genérico que procede de una de las características más evidentes del medio en sus primeros tiempos: narrar pequeñas historias; es el término más difundido en Hispanoamérica, aunque, con frecuencia, cada país tiene paralelamente un término local para referirse al medio (“chistes”, “monitos”, etc.). “Cómic” es un término que en su versión más temprana procede de Inglaterra, de los *comic cuts* victorianos; también procede de una de las características más evidentes del medio en sus primeros tiempos: su dedicación exclusiva a contenidos humorísticos. A fines de los años sesenta se empieza a difundir este término en España (sobre todo, por medio de la crítica) como genérico para referirse al medio. Con el tiempo, “tebeo”, “cómic” e “historieta” han terminado por ampliar su significado hasta abarcar al medio: “tebeo” va más allá de las revistas infantiles, “cómic” abarca trabajos que no tienen nada de cómicos, “historieta” se refiere incluso a trabajos de gran extensión.

En este estudio empleo alternativamente los, más difundidos, “historieta” y “cómic” para referirme al medio y sus manifestaciones particulares⁴⁹. Cuando hablo de “tebeos” me refiero a material exclusivamente español, especialmente al de las décadas de los 50 y 60, el periodo de mayor popularidad de este medio en la Península.

Finalmente, el término “novela gráfica”, difundido desde principios de los años 90, queda fuera del periodo de este estudio. En la práctica, “novela gráfica” (otro escalón en la búsqueda de prestigio y de librarse de la carga histórica de los demás términos) se refiere tan sólo a un formato de la historieta; un relato extenso reunido en un solo volumen con el formato de página del *comic-book* norteamericano, menor que el del álbum europeo⁵⁰.

Aunque en este estudio presento sobre todo análisis de contenido, éstos han sido, con mucha frecuencia, precedidos por análisis formales que he tenido que dejar fuera para mantener el hilo temático lo más claro posible. Para los análisis formales de los cómics que muestro aquí, empleo la terminología propuesta por Scott McCloud en *Understanding Comics* (1994)⁵¹. Siendo él mismo un historietista, McCloud contempla en su peculiaridad las múltiples dimensiones del medio: la iconicidad de las imágenes, los signos convencionales, las transiciones entre viñetas (el efecto de “cierre” entre éstas), las combinaciones entre imágenes y escritura, el color, los ritmos temporales, etc. A la vez, McCloud evita términos provenientes del cine que no se

49. Estilísticamente, alterno “historieta” y “cómic” para no repetir la misma palabra varias veces seguidas. “Historieta”, además, me permite el término “historietista”, en vez del más largo “autor de cómics”. Empleo “cómic” castellanizado, con acento; cuando lo empleo en cursivas y sin acento me estoy refiriendo exclusivamente al medio en su tradición angloamericana.

50. El término “novela gráfica” se impuso gracias a la popularidad de dos series de historietas, luego reunidas en sendos álbumes: *Watchmen*, de Alan Moore y Dave Gibbons, y *The Dark Knight returns*, de Frank Miller, con personajes complejos y tramas densas (pero atractivas) que necesitaban de una gran extensión de páginas para completarse. Junto a éstas series, fue fundamental también el éxito crítico de *Maus*, de Art Spiegelman, premio Pulitzer en 1992, “novela gráfica” que se atrevió a narrar una historia del Holocausto judío por medio de *funny animals*.

51. McCloud a su vez sigue en buena parte el fundamental *Comics & Sequential Art* (1985) del historietista norteamericano Will Eisner.

ajustan bien a la realidad de la historieta, como “montaje” o “encuadre”⁵²; a diferencia del cine, insiste este autor, la historieta es un arte de intervalos, en el cual el silencio (el espacio en blanco; aquello que se omite) cumple un papel fundamental (82).

He organizado este libro en siete capítulos; el primero comienza por un análisis de los primeros discursos editoriales de dos de las revistas clave de los primeros años 80: *El Vibora* y *Cairo*, ambas asentadas en Barcelona. Éstos son especialmente interesantes por su tono de manifiesto y sus visiones opuestas sobre el lugar o la función de sus relatos en el presente. *El Vibora* anunciaba su diferencia dentro del panorama del cómic español y definía su identidad y su público contra un escenario histórico y social de desencanto. *Cairo*, por su parte, se diferenciaba de un panorama que ya incluía a *El Vibora*, y definía estrictamente su identidad y su público en tanto preferencias estéticas, fobias y hábitos de consumo. Luego paso a hacer un análisis de las primeras portadas de *El Vibora* y *Cairo*, que complementa y amplía lo anterior al implicar lo estético, lo publicitario y lo informativo.

Lo que se puede observar a partir de estos análisis es muy significativo. *El Vibora* se estableció en una situación paradójica: buscó y encontró un lugar en el “sistema” pero, a la vez, se ubicó en una postura “antisistema”. Esta posición contestataria la construyó al concentrarse, entre otras cosas, en los aspectos y zonas más conflictivos de lo cotidiano y elegir una figuración y un humor agresivos. Por su parte, *Cairo* dejó de lado todo discurso “antisistema” y enfatizó su carácter evasivo en relación con el mundo real y el tedio cotidiano. En sus editoriales, *Cairo* eligió la aventura como su género principal; frecuentemente escapista, la aventura era lo que mejor representaba sus ideales de eficacia narrativa y vinculaba a la revista con la tradición historietística franco-belga de Hergé (*Tintín*) y Jacobs (*Blake & Mortimer*). Sin embargo, debido a estas mismas elecciones, la imagen proyectada desde las portadas de *Cairo* fue malinterpretada como infantil en sectores importantes del campo.

Las historietas, por supuesto, no siempre iban en las direcciones planteadas desde los editoriales e insinuadas en las portadas. Para observar más detalladamente los caminos que toman estas revistas los dos capítulos siguientes se enfocan en las historietas propiamente dichas de *El Vibora* y *Cairo*; analizan sus peculiaridades y las muestran como material indispensable para pensar la sociedad española de los primeros años 80. Además, como parte de un complejo campo cultural, estas historietas requieren que, para su análisis, se tenga en cuenta materiales muy diversos de la producción cultural de su tiempo, como letras de música pop, pintura, cine, anima-

52. Una diferencia clave entre el análisis de McCloud y el de los teóricos más influidos por los estudios de cine (Eco y Gubern, entre otros) es el uso del término “transiciones” por el primero, versus el uso de “montaje”, por los segundos, quienes crean una analogía inexistente. Mientras en el cine el montaje implica la ruptura de una imagen continua para introducir otra (y ahí, especialmente, funciona la compleción en el cine), la historieta es pura discontinuidad (sólo la compleción garantiza una continuidad mental) y resulta absurdo hablar de montaje en transiciones como las de viñeta a viñeta o acción a acción. Otra noción cinematográfica empleada con frecuencia al hablar de historieta es la de encuadre; aunque el término “encuadre” se refiere directamente a posiciones de cámara (lo que no tiene ningún sentido en la historieta) ha logrado ser aplicado con mayores aciertos a las peculiaridades de la historieta, como, por ejemplo, hace Juan Acevedo en su manual *Para hacer historietas* (81-112).

ción, literatura y publicidad comercial. Así, en el segundo capítulo exploro las historietas de los primeros años de *El Vibora* y analizo algunos de sus personajes y escenarios clave: el rebelde, especialmente el anarquista, la gente de los barrios bajos y el marginado; que definieron la peculiaridad de esta revista en relación con las otras revistas de historietas de los primeros años 80, y fueron vehículo para actitudes contestatarias, y respuestas originales al “desencanto”. Por el lado de *Cairo*, en el tercer capítulo observo cómo, con frecuencia, la práctica del género de aventuras en esta revista se apartó de los modelos tradicionales más invocados en sus artículos y editoriales. Las aventuras “de nuestros días” (como eran llamadas ahí) eran limitadas por la vida urbana contemporánea, llevadas a lo mediocre o, en otros casos, optaban decididamente por apartarse de ésta y refugiarse en mundos hechos de diseño, cine e historieta de décadas pasadas. Estas versiones de la aventura son especialmente significativas para pensar los caminos que el “desencanto” deja abiertos.

En el cuarto capítulo analizo la polémica del “cómic adulto”, desatada por los ataques de algunos críticos de historietas a la revista *Cairo*, quienes la descalificaron como “neoinfantil” y reivindicaron una tradición de “historieta adulta” vinculada al cómic norteamericano y a historietistas que en los 60 y 70 se habían establecido como vanguardia gráfica. Para profundizar en esta polémica tomo al cómic español como un “campo”, en el sentido manejado por Bourdieu⁵³: “un universo social autónomo, con sus propias leyes de funcionamiento independientes de las de la política y la economía” (162). Según este autor:

El campo literario (se podría también hablar del campo artístico, del campo filosófico, etc.) es un universo social independiente, con sus propias leyes de funcionamiento, sus relaciones de fuerza, sus dominantes y sus dominados, etc. [...] Este universo es el lugar de luchas enteramente específicas, relacionadas con la cuestión de saber quién es parte del universo, quién es un verdadero escritor y quién no (163).

La polémica del “cómic adulto” es una lucha por el poder; más específicamente, una lucha por la capacidad de decidir el valor de las preferencias estéticas. Estas preferencias estuvieron, casi siempre, generacionalmente marcadas, eran situables dentro de la larga historia de los prejuicios contra la historieta y sus intentos de superarlos pero también estuvieron fuertemente determinadas por la súbita llegada de la posmodernidad. Complemento este tema, analizando la problematización de esta polémica desde otro ángulo del campo de la historieta: la humorística serie *Pepito Magefesa*, de Miguel Gallardo, publicada en esos mismos años. Finalmente observo cómo frente a la tradición historietística única (“correcta” o “auténtica”) que quiso imponer la crítica opuesta a *Cairo*, los autores de las nuevas revistas trazaron

53. Añade Bourdieu: “En otras palabras, hablar de ‘campo’ es recordar que las obras literarias son producidas en un universo social dotado de instituciones particulares, que obedece a leyes específicas. Así, este punto de vista se opone tanto a la tradición de la lectura interna que considera a las obras en sí mismas independientemente de las condiciones históricas en que son producidas, como a la tradición de la explicación externa, que suele estar asociada a la sociología, y que vincula las obras directamente a las condiciones sociales y económicas del momento” (163).

libremente sus propias tradiciones, tanto estilísticas como temáticas. Esto se ve claramente en el abundante uso de citas paródicas, una de las principales maneras de seleccionar “ancestros” seguidas por estos historietistas; recurso que inserta la obra en una tradición y, a la vez, la distancia de ella mediante la ironía.

En el quinto capítulo analizo la participación del crítico y profesor Ludolfo Paramio en la polémica sobre el “cómic adulto”, donde, sin estar asociado directamente a *Cairo*, intervino en su defensa (o, más apropiadamente, en contra de los críticos que la atacaban) haciendo explícita (y manipulando) la homología de la polémica del “cómic adulto” con las que se desenvolvían en esos años en el campo de la política. La súbita vejez de los referentes de la crítica del cómic adulto recordaba a lo ocurrido con el sector más activo de la oposición a Franco, cuyas ideas, muy pocos años antes, se encontraron relegadas justo cuando parecía haber llegado su momento de constituirse como una posición hegemónica en el país, una decepción que fue clave en la conformación del “desencanto”. A partir de su discusión de la vigencia en los años 80 del cómic de vanguardia de los 60 y 70, Paramio, hábilmente, se extendió a la impugnación de todo lo que había constituido la cultura de la izquierda en esos años y dejó sobreentendida la necesidad de “desencantarse”, de aceptar esa caducidad.

En el sexto capítulo observo las huellas de los medios masivos y la cultura del consumo en la nueva historieta. A partir de los años 60, los del “milagro económico español”, estos medios generaron todo un imaginario compartido, constituyente clave de una identidad generacional de los criados en esos años, ligado a los afectos y a una memoria común. Ya que los medios masivos y el mercado dependen entre sí, el imaginario “*mass*-mediático” generacional suele estar poblado por imágenes y relatos de consumo (logos, personajes, *jingles*, comerciales, etc.). En la cultura del gran consumo surgida en los 60, las imágenes provenientes de los medios masivos adquirieron una forma de existencia privilegiada, aparentemente más reales que lo real, y la existencia-en-los-medios se volvió un imperativo para los jóvenes “modernos” de los años 80. La “movida madrileña” nació en este terreno, marcada justamente por el ansia de figuración; la historieta, a su manera, participó en ella, y también la observó y criticó desde el humor.

En el séptimo y último capítulo traslado el escenario de Barcelona a Madrid para observar lo que ocurrió con la historieta madrileña independiente durante los años de la Transición. Primero, paso revista al *underground* madrileño de los años 70, donde destacó Ceesepe como creador, como editor a pequeña escala y personaje clave en la formación de la futura “movida madrileña”. Este *underground*, por otra parte, fue dependiente de Barcelona y no llegó a cuajar en revistas de distribución comercial convencional al estilo de *El Víbora*. Luego me enfoco en *Madriz*, la revista madrileña de historietas más importante de la década, una revista innovadora, arriesgada y tenazmente independiente, y a la vez, paradójicamente, dependiente de una subvención del Ayuntamiento madrileño. *Madriz* prolongó la tendencia (abierta por *El Víbora* y seguida por *Cairo*) de apostar por nuevos autores e introducir en el medio innovaciones temáticas y formales. Surgida en plena “movida” (la subvención es uno de sus síntomas), *Madriz* mantuvo una relación conflictiva con este movimiento; por un lado portó muchos de sus signos, especialmente el de la renova-

ción de la imagen de la capital mediante sus relatos e ilustraciones; por otro lado, se apartó de él por su carácter más introspectivo que festivo, más denso y experimental que banal y ligero; se alejó también porque su libertad pasó por elegir, junto a una multitud de jóvenes autores, a una serie de historietistas provenientes de la generación anterior, a los que el recambio generacional había dejado sin prestigio a los ojos de “la movida”. Completo este capítulo observando *Madriz* dentro del campo de la historieta española, donde, como en *El Vibora* y *Cairo*, las innovaciones, definieron y diferenciaron la personalidad de la revista dentro del campo y, a la vez, determinaron las polémicas en que ésta se vio envuelta.

Los cierres de *Madriz*, junto al de *Cairo*, *Rambla* y, finalmente, *El Vibora*, fueron la cancelación (o su repliegue a las agitadas catacumbas del fanzine) de un auténtico espacio público, que permitió que una multitud de voces, diversas y divergentes entre sí, se oyeran; voces alternativas al monólogo estatal, escenificado espectacularmente como diálogo democrático.