ENTRE LA NOSTALGIA Y EL ARTE POP:

LOS TEBEOS DE LOS 50

José María Conget

FLORITA

AÑO V-REVISTA PARA NIÑAS-NÚM. 178

EL PEZ DE CRISTAL

VICENTE ROSO.

TE DESEO LARGOS AÑOS DE VIDA PARA QUE PUEDAS DISFRUTAR DE MI MODESTO REGALO
FLORITA

NUNCA HUBIERA CREIDO QUE FLORITA TUVIESE TAN MAL GUSTO.

SE LO REGALARÉ A CARLOTA SIN QUE SE ENTERE FLORITA.

TE DESEO LUENGA VIDA PARA QUE DISFRUTES DE ESE HERMOSO PEZ.
SUSANA

¡YO NO ME QUEDO CON ÉL! CREO QUE FLORITA ENTIENDE DE OBJETOS DECORATIVOS.

¡OTRA VEZ! ES LA TERCERA VEZ QUE LO REGALO Y ME LO DEVUELVEN... ¡Y QUIERO DESHACERME DE ÉL!

LO SIENTO, SEÑORITA, PERO EN MI CASA NO QUEDA SITIO PARA ESE BESUGO DE CRISTAL. YO SÓLO ADMITO DESPERDICIOS.

LIMPIEZA PÚBLICA

Aunque sospecho que el proceso se basaba en un malentendido, el lento reconocimiento del cómic como arte, y no sólo como elemento *kitsch* de la cultura de masas, nostalgia de la infancia o nota a pie de página en la educación sentimental de varias generaciones, comenzó en Estados Unidos con la incorporación de las viñetas a los museos a través de los pintores pop, es decir, se inicia con un interés vicario y, en gran medida, condescendiente: si *Dick Tracy* es importante para Andy Warhol, echemos una mirada de soslayo a *Dick Tracy*, que por aquel entonces –hablo de 1960—llevaba ya cerca de treinta años apareciendo a diario en la prensa. Más le costaría a la *intelligentzia* dar el siguiente paso y reconocer que *Dick Tracy*, aparte de servir de inspiración a Warhol y a los *collages* de Jess, posee valores estéticos y narrativos en sí mismo. Difícil lo pusieron las cursilerías sentimentales de los cómics femeninos de los cuarenta – *Young Romance*, *Sweethearts* y docenas más—que tantos cuadros de Lichtenstein reproducirían y a los que no se les podía conceder ningún atributo positivo que no fueran los rasgos *camp* con los que el tiempo se había encargado de impregnarlos. Lo que no impidió que el crítico de arte David Gopnick asegurase en algún momento que el arte pop salvó a los cómics, una evidente exageración y tal vez una tergiversación porque los cómics, como fenómeno de masas, funcionaban muy bien sin las "citas" – al fin y al cabo Warhol rendía homenaje a sus lecturas de niño—de los pintores que se empeñaban en sumarlos a una corriente donde, de hecho, siempre habían estado. El debate sobre las deudas de un medio al otro o acerca de la propia entidad de los cómics continúa entre ciertos sectores hasta nuestros días. Debate superfluo y quizás hipócrita. No puedo aceptar la buena fe de quienes, sin conocer la producción de Chris Ware o Daniel Clowes, por nombrar a dos comiqueros contemporáneos, ubican la historieta en los sub-

suelos de la escala cultural –y aquí viene al pelo la frase machadiana que se refiere a los que desprecian cuanto ignoran. La enorme complejidad industrial, riqueza iconográfica y variedad temática del cómic actual desbordan las fronteras del pop y de todos sus derivados posteriores (recordemos que un sector de la pintura de hoy no ha renunciado a integrar en el lienzo alusiones a Tintin, Corto Maltés o Mafalda). Superadas hace tiempo las limitaciones de lo infantil, los cómics han penetrado poco a poco en los museos sin aferrarse a su condición de apéndice o referencia del pop. Y algo más: se han alzado museos propios –en Bruselas, en San Francisco, en Angoulême—para exponer las obras y explorar las posibilidades de un arte que no necesita justificarse con las muletas de otros géneros.

Pero si la potencia del cómic norteamericano en sus diversas vertientes –tiras de prensa, *comic-books*, *underground* y vanguardias, etc—es inmensa, y múltiples sus resonancias en el cine, la novela y las artes plásticas, qué decir de la historieta española que, al parecer, pasó sin solución de continuidad de las mojigaterías de *Rosas Blancas* al desmadre sexual de *Anarcoma* de Nazario, del inefable niño Pedrín, que tanto se reía de los malos cuando les aplicaba la picana eléctrica, a los desvalidos residentes del auxilio social en *Paracuellos del Jarama* según los recuerdos de Carlos Giménez. ¿No ha habido arte pop hispánico que dignificase los modestísimos cuadernillos del franquismo? ¿Dejaron alguna huella aquellas publicaciones que en su día eran más leídas que ningún periódico, incluidos los deportivos, más que ninguna revista, incluidas las del corazón? ¿Se reducen los tebeos a pasto de la memoria de la infancia perdida? Que existen interesados en recuperarla lo demuestran las ediciones facsímiles de aquellas colecciones cuyos ejemplares originales, cada vez más difíciles de encontrar, han alcanzado precios inasequibles conforme aumentaba su rareza y se adelgazaba el número de lectores supervivientes de los años cuarenta, cincuenta y sesenta del pasado siglo, por no hablar de las cabeceras míticas anteriores a la guerra civil. Las pasiones del coleccionismo no mejoran la calidad de unos argumentos pueriles y unos dibujos apresurados, aunque dan testimonio de lo duradero del impacto primitivo. Y acaso ahí, en la extraña emoción que aún suscitan los colorines desgastados de una portada que actúa como el sabor

de la magdalena proustiana mojada en el té, radique la capacidad de los humildes tebeos para resistir los desmanes del tiempo. Y emerger, muchos años después, disfrazados de *camp*, *kitsch* o pop, o simplemente como evocación conmovida, en poemas y relatos de escritores que se alimentaron durante la infancia con las viñetas de Carioco o de *El hombre de piedra*. Así, no nos sorprende que en la larga lista de parientes espirituales con la que José María Álvarez cierra su *Museo de cera*, entre Orson Welles, Matisse, Rimbaud, Cervantes o Humphrey Bogart, aparezca *El Guerrero del antifaz*; o que uno de los poemas de *Metamorfosis con pérdida de alas* de Jorge Burgos se dedique a Mendoza Colt, el Capitán Trueno y Sigrid de Thule; o que Luis Alberto de Cuenca titule una composición de *Elsinore* "El crepúsculo sorprende a Roberto Alcázar en Charlotte Amalie", por mencionar algunos ejemplos al azar de la memoria.

Me atreveré a una generalización arriesgada: la generación del medio siglo no leía tebeos;[1] la siguiente –los novísimos y los narradores coetáneos suyos— leyeron muchos. A un novelista de esa quinta, Terenci Moix, se debe uno de los textos pioneros en nuestro país sobre la historieta: *Los cómics, arte para el consumo y formas pop* (1968, reeditado en 2007 con el nuevo título *Historia social del cómic*). Ese mismo autor ha contado en sus memorias, *El peso de la paja*, lo que para él suponían los tebeos y cómo influyeron en la formación de su sensibilidad. Es cierto que la generación que comienza a publicar a finales de los sesenta accedió de forma natural a la percepción *camp* de la cultura de sus años infantiles y la pudo utilizar como método de análisis o coartada frente al placer vergonzante

1 Carlos Barral manifestó su hostilidad a los cómics en alguna entrevista y Caballero Bonald afirma en el primer volumen de sus memorias, *Tiempo de guerras perdidas* (1995): " La verdad es que mi adicción a los tebeos y a los cuentos de Calleja por antonomasia nunca pasó de algunas tentativas efímeras. Que yo recuerde, sólo me encandilaron y no con asiduidad las aventuras intergalácticas de Flash Gordon y las no menos delirantes de Mandrake. De las historietas españolas de la posguerra ya no leí ninguna, a no ser de manera muy esporádica. Nunca fui muy aficionado a las tiras cómicas, probablemente por razones que tienen algo que ver con la sociología de la petulancia". En otros miembros del grupo no he encontrado ni una sola referencia a los tebeos.

de regresar a los tebeos –o a los cromos o a ciertos productos del Hollywood más cochambroso. Y no todas las viñetas de la época carecían de altura. Ya Vázquez Montalbán reivindicó las historietas de lo que luego se llamó "escuela Bruguera" por su carácter de crónica realista en clave de humor de la España de postguerra –el hambre, la injusticia en las relaciones de trabajo, las broncas familiares, la mala leche cotidiana—frente a las falacias y ocultamientos de la prensa oficial. Los cuadernos de aventuras ofrecían más inconvenientes a la hora de una recuperación semejante, desde la izquierda por así decir. Que no era un fascista Manuel Gago, el creador de *El Guerrero del antifaz* y de tantos otros héroes, enmascarados o no, lo supimos más tarde, pero el cruzado cristiano matando moros a mansalva encajaba en todos los clichés de la historia *ad usum delphinorum* que habíamos padecido en el colegio. No es de extrañar, pues, que en una exposición del Equipo Crónica contempláramos un collage en el que se sobreimponía a una reproducción del *Guernica* de Picasso la efigie del famoso Guerrero repartiendo mandobles entre las víctimas de las bombas alemanas de las que él era encarnación simbólica. A la larga, sin embargo, es preciso repetirlo, la nostalgia se impuso a la ideología, y aunque los estudiosos (que los hay y excelentes) no pueden dejar de señalar el general conservadurismo de nuestros tebeos –tampoco la censura habría permitido espadachines republicanos, vaqueros leninistas o princesitas partidarias del sexo libre--, el icono del Guerrero no evoca en nosotros a esforzados requetés sino las puertas de escape de una niñez reprimida. ¿Cómo no recordar la hermosa canción de Sisa *Qualsevot nit pot sortir el sol*? Sisa, que nació en 1948 y pertenece, por tanto, a la generación tebeera por llamarla de algún modo, convoca a esa noche acogedora de los mitos de la infancia a Carpanta y Doña Urraca, a la familia Ulises y Mortadelo y Filemón, a Roberto Alcázar y Pedrín y el Capitán Trueno. Esa generación conoció apenas y de refilón los tebeos de la década de los cuarenta y era demasiado mayor ya para disfrutar los de los sesenta. Los tebeos que los marcaron pertenecen a los años cincuenta, en los que, por otra parte, se produce un cambio casi imperceptible pero decisivo en la pequeña historia de nuestra historieta: el abandono del casticismo, si se me permite el término, y la evolución hacia una, bien que restringida, modernidad.

De las tres clases de tebeos –los de risa, los de aventuras, los de chicas, según la clasificación *grosso modo* de los chavales de la época--, los dirigidos a las niñas son hoy los más difíciles de localizar, los menos recuperables desde criterios estéticos y, curiosamente, aquellos en los que el paso de la tradición al desarrollismo adquiere mayor relieve. Sobre estas publicaciones –96 diferentes entre 1941 y 1975 contabilizó Juan Antonio Ramírez en su imprescindible estudio *El cómic feme-*

SISSI

Kirk Douglas y Pier Angeli

(Foto Archivo)

AÑO V
Nº239

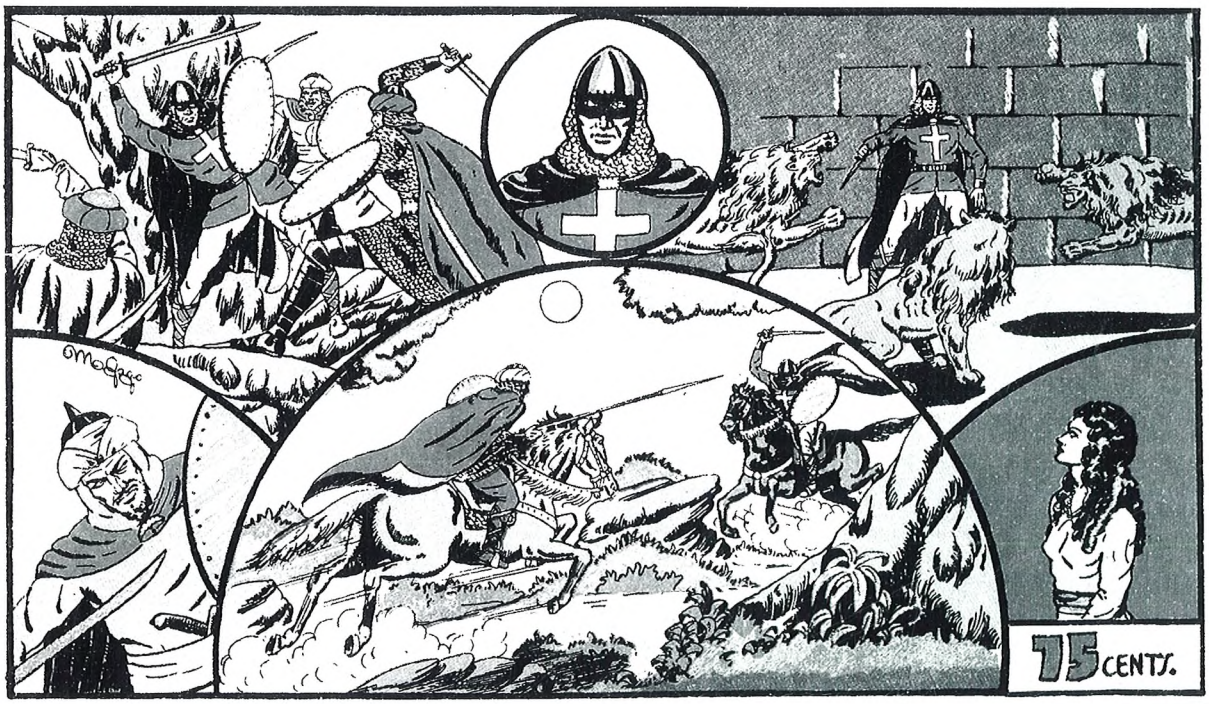
La vida de KIRK DOUGLAS en fotos

3 PTS.

REVISTA JUVENIL FEMENINA

nino en España—ha pesado, sin duda, la maldición del machismo nacional. Ninguna niña se avergonzaba de leer *El Capitán Trueno* pero si un muchacho se entretenía con *Mariló*, pongamos, lo hacía a riesgo de contaminar su virilidad y, como fuera sorprendido en plena flaqueza por un compañero, de ser acusado *ipso facto* de mariquita. Pero los machotes que amábamos los tebeos también leíamos en secreto los tebeos de niñas. Yo seguía con pasión las series *Elvirita* y la británica *Belinda* que aparecían en *Florita*, así como el tremendo folletín *La huerfanita del circo* que nunca supe cómo terminaba, y todavía conservo la frustración; y me entusiasmaba la revista *Chicas*, que compraba mi tía, porque incluía una de mis historietas favoritas (no lo habría confesado ni bajo tortura), *Diario de una vida*, que no era sino la primera traducción española de la clásica *soap-opera* norteamericana *The heart of Juliet Jones* de Stan Drake. Terenci Moix ha contado que, ante el quiosquero, utilizaba a su hermana como excusa para comprarse *Claro de luna* junto a tebeos masculinos y el *Fotogramas*. Y no es casual que en algunas planchas transgresoras de Nazario aparezca el *cameo* del hada de *Azucena*, con su diadema de brillantes y varita mágica. Esa colección precisamente, *Azucena*, es emblemática, por ser la más popular dentro de su estilo y desde luego la más longeva, de lo que J. A. Ramírez llama "agrarismo", o lo fue al menos durante los primeros quince años de su larga andadura que se extendió desde 1947 hasta 1971. Las fábulas de *Azucena* –una completa en las ocho páginas de cada número—se encuadran dentro del cuento folklórico tradicional: reiteran el uso de formulismo inicial y final (no son infrecuentes el "érase una vez" y el "fueron felices y comieron perdices" o similares), la presencia de personajes u objetos que representan la Otredad, como hadas, ogros, brujas, talismanes, animales locuaces, etc, el recurso argumental a lo mágico, el desenlace feliz y casi siempre epitalámico, entre otras técnicas codificadas (véanse los ensayos clásicos de Propp o el estudio definitivo sobre los cuentos de hadas *The threshold of the tale* de Manuel Aguirre). Escojamos cualquier título, "La perla azul", por ejemplo, número 383, que debió publicarse a mediados de los años cincuenta. "Éranse unos reyes muy poderosos que tenían una sola hija... la bellísima princesa Neocadia". Así comienza la historieta, presentando al único personaje del relato que se identifica con nombre propio. Para su cumpleaños, Neocadia recibe entre infinitos regalos una "hermosa sortija con una perla azul que se pone enseguida". El lector se entera en la sexta viñeta de que el presente ha sido enviado por un brujo que guarda rencor a los reyes y planea casar a su hijo con Neocadia; la perla es mágica y hace que durante el baile del aniversario la princesa se enamore del retoño del brujo, que ha acudido a la fiesta disfrazado de príncipe. Las hadas del reino, que conocen la triquiñuela, se preocupan ante el

empecinamiento de Neocadia en casarse con el desconocido y una noche su hada madrina le quita la joya y la arroja al mar aun a sabiendas de que Neocadia enfermaría (en contrapartida la princesa pierde todo interés en la boda con quien era ya su prometido). Intervienen entonces los tres magos buenos que, tras consultar a las estrellas, anuncian en un bando que la princesa sanará si se pone en la boca una perla azul. El hijo de un pescador, guiado por una estrella fulgurante que cae al mar (y que es en realidad el hada madrina de Neocadia), encuentra buceando la perla azul que cura a la princesa. El brujo y su heredero huyen del país y Neocadia se casa con el hijo del pescador. "Y se sabe que fueron muy felices". Princesa casadera, brujo malvado (ma non troppo), hadas, magos bondadosos, perla mágica azul, boda interclasista: las variaciones *ad infinitum* de esos elementos –léanse "El broche de Gisela", "La luciérnaga agradecida", "El brazalete", "El traje de baile", "La pulsera de prometida"...- nos indican que *Azucena* no sólo se dirigía a niñas sino a niñas muy pequeñas o de una ingenuidad "agraria" que difícilmente se da entre las pre-adolescentes de nuestros días. El modelo *Azucena*, que tuvo muchos imitadores (*Margarita, Tres Hadas, Gacela, Linda Flor* y un largo etcétera), subsistió en progresiva decadencia hasta finales de los años cincuenta, cuando las niñas, como consecuencia del plan de estabilización y del lento cambio



de mentalidad que la influencia del turismo y el acceso de la mujer al mundo laboral estaban provocando en las familias nacionalcatólicas, iniciaron su aproximación a los mitos de la cultura de masas: las estrellas de Hollywood y los cantantes de moda cuyos discos se escuchaban en programas de radio muy populares y pronto en los microsurcos elegidos para el guateque. También cambió el contenido de los tebeos apaisados dirigidos a las niñas, y de las damiselas aristocráticas y las hadas pasamos a la estudiante de clase media –o secretaria, azafata, periodista, enfermera, modistilla--, contemporánea de las lectoras y fan de Elvis Presley, o sea, pasamos de *Azucena* a *Claro de luna*. "Tu canción hecha historia" era el lema de esta colección y, en efecto, cada número portaba el título de una melodía popular del momento y sus páginas desarrollaban una ficción basada en su letra, con el añadido (que hace de esos tebeos, hoy, una lectura regocijante) de que los personajes en algún instante del guión dialogaban o monologaban con las palabras textuales de la composición epónima. Así, en el número 14, "Un telegrama", se escenificaba la canción que había ganado ese año, 1958, el festival de Benidorm. Compárese su anécdota con "La perla azul". La joven Gala es propietaria de una tienda de antigüedades de escasas ventas y está obsesionada con un tipo que parece vivir en el hotel que se abre enfrente de su establecimiento. Un cliente inesperado le compra a Gala unas piezas japonesas por 50.000 pesetas y la heroína decide darse unas vacaciones y gastarse las ganancias residiendo una temporada en el hotel para estar cerca del atractivo desconocido. Descubre pronto que éste es, en realidad, un empleado de la casa, concretamente el encargado de los telegramas entre otros menesteres. Gala se alegra de que la clase social no sea un impedimento (en esto *Claro de luna* se mostraba más realista, a veces, que *Azucena*) y se presenta en el despacho de Román (se llama Román el hombre deseado) para proponerle que le ayude en su negocio enviando cartas de publicidad desde su hotel; Román acepta la idea, que mejora cambiando las cartas por telegramas. Semejante absurdo los une tanto que él se atreve a mostrarle una fotografía que le había tomado delante de la tienda de antigüedades

antes de que Gala se alojara en el hotel. Los telegramas surten efecto y el día de la reapertura del negocio, Gala factura más que en todo un año. Román se le acerca y le anuncia que faltaba un telegrama por enviar. "¿Destino?", pregunta Gala. "Mi corazón", responde Román sin la menor vergüenza. "¿Domicilio?", indaga Gala. "Cerca del cielo", contesta Román y no se ruboriza. "¿Remitente?", inquiere Gala. "Mis ojos son", aclara Román. En fin, no se besan, no se besaban en los tebeos de la época, pero ella acaricia la mejilla de Román mientras confiesa: "Deseaba que tus labios me confirmaran que me querías... pero ya lo sabía. Lo sabía porque este telegrama lo puso tu mirada..." Un cartucho explicativo recurría a la tópica fórmula de finalización (aquí no hay diferencia con *Azucena*): "Gala y Román se casaron, fueron felices y en sus aniversarios jamás faltó un telegrama..." Supongo que el lector talludo habrá podido tararear el impagable diálogo que he transcrito arriba, eso se pretendía en la serie y a ello se debió su éxito prolongado. Observemos que, respecto al cuento de hadas, el tebeo "moderno" mantiene el protagonismo de muchacha en edad de merecer, el triunfo del amor (o del matrimonio) y el indispensable "fueron felices"; han desaparecido los aspectos maravillosos: ni hadas ni brujos ni perlas estrambóticas; y sobre todo el distanciador "érase una vez" se ha transformado en el aquí y ahora y la princesita se ha rebajado a la extendida mesocracia. Otro descenso de clase se advierte en la pérdida de seguidoras de *Florita* en beneficio de *Sissi*, a pesar, paradójicamente, del rango de emperatriz de ésta última. Ambas colecciones se presentaban en formato vertical de revista y, además de historietas, contenían abundantes secciones de interés para las *teenagers* que constituían su público.

Florita era, a su vez, el nombre de la protagonista de unas viñetas que ilustraban la portada, dibujada en eficaz estilo realista por Vicente Roso; se trataba de una muchacha entre 16 y 18 años, burguesa, viajera frecuente, con cuarto propio, criada y un vestuario que le permitía mostrarse cada semana con un modelo diferente y siempre distinguido-en-su-sencillez. Juan Antonio Ramírez considera que la revista aspiraba a la conquista del *American way of life* tras el periodo de miserabilismo. A mí me parece algo prematura la mímesis estadounidense; *Florita* surge en 1947 y adquiere su máxima

difusión en los primeros años de la década siguiente, cuando todavía la influencia yanqui es limitada. Por otro lado, la adolescente y sus amigas responden a estereotipos idealizados de niñas bien españolas que acaban de dejar el colegio del Sagrado Corazón. Es cierto que, por fortuna, la religión brilla por su ausencia y que las preocupaciones de estas chicas y la atmósfera social que las rodea rezuman la más estricta frivolidad (dentro de un orden), pero en los consejos de otras páginas de la publicación, que desprendían una moralina bobalicona, y en las reglas de urbanidad y conducta que se endilgaba a las víctimas lectoras (la sección "Pequeños defectos que debemos evitar" es un pequeño manual de sociología), triunfaba el espíritu nacional sin concesiones. *Sissi* era otra cosa. Por supuesto el nombre de la cabecera se debe a las populares películas que en 1955, 1956 y 1957 edulcoraron la vida de Isabel de Baviera y sus amores (conyugales desde el desenlace de la primera entrega) con Francisco José I. La editorial Bruguera lanzó *Sissi* en 1958, cuando una agotada *Florita* cambia de editor pero no de fortuna comercial (apenas resiste en el mercado un par de años). Desde el primer número *Sissi* descubre sus cartas: no incluye una historieta sobre la joven bávara sino la biografía en fotos de su intérprete cinematográfica, Romy Schneider, que ocupa las páginas de guarda y la contraportada donde un "continuará" trata de crear seguimiento. No termina ahí la relación de *Sissi* con el cine y la fotografía: en el interior se narra una película reciente en una serie de fotogramas ordenadas a modo de viñetas. Además se rinde tributo a las canciones de moda y, creo que por primera vez en un tebeo español, se ofrece el horóscopo. Historietas de humor y sentimentales, consejos de belleza y ecos del *glamour* de las estrellas de Hollywood completan el ejemplar. Las niñas que compraban *Sissi* –se sabe que se ganó lectoras adultas y lectores masculinos—nada tenían que ver con el supuesto refinamiento de clase alta de *Florita*; la pujante mediocridad de la clase media que se evadía con el cine, escuchaba la radio, empezaba a estrenar el cochecito utilitario y pronto descubriría que algo mejor que el rosario en familia mantendría vivo el fuego del hogar –la televisión—, guiaba las directrices de *Sissi*. Hollywood y la música pop constituyeron sus ganchos esenciales para unas chicas que encontraban guapísimo a Tab Hunter y en el picú se estremecían al ritmo del Dúo Dinámico (objeto por cierto de una de las biografías en fotos de la revista).

Los tebeos de risa recibieron el empuje no solicitado de la censura para abandonar el costumbrismo a favor de un humor alejado de la realidad en torno. Lo asombroso es que hasta la aplicación en 1956 de la normativa para publicaciones infantiles del año anterior nadie pareció percatarse del carácter subversivo, por la mirada vitriólica hacia lo cotidiano, de las historietas de *Pulgarcito* y *El DDT*, los

LA PERLA AZUL
1
PTA.
COLECCION
AZUCENA
Nº 383

dos buques insignia de la editorial Bruguera (aunque de forma más aislada algún rasgo de involuntaria insumisión se puede hallar en el habitualmente inofensivo *TBO* y en revistas de menos calado popular como *Nicolás* o *La Risa*; *Jaimito* siempre tuvo expresa vocación infantil y ni por casualidad se salía del tiesto, igual que su primo hermano *Pumby* que, con todo, provocó la intervención de la censura con el personaje Caperucita Roja que, por obvias y absurdas connotaciones políticas, se vio obligado a convertirse en Caperucita Encarnada). Como ya han comentado tantos especialistas, los anti-héroes de Bruguera no nacían del espíritu revolucionario de sus autores sino de la habilidad para recrear el mundo real donde se instalaban. De manera que las Hermanas Gilda dependían de los cupones de la cartilla de racionamiento, el sueldo de don Pío no llegaba a final de mes, el pater familias don Pantuflo Zapatilla, ilustre progenitor de Zipi y Zape, era un carcamal sádico, la bondad de Gordito Relleno estaba condenada a las burlas y Carpanta, no hay que recordarlo, se moría de hambre. Al fiel reflejo de las miserias diarias hay que añadir un lenguaje repompolludo que se diría la sátira permanente de los discursos de gerifaltes falangistas y ministros; y la tendencia de unos cuantos furibundos a expresarse, como la mayoría de los españoles, a base de tacos y blasfemias que, al no poder reproducirse, daban lugar a las extraordinarias interjecciones que los chicos de la época imitábamos: "¡Hipofosfato y sindeticón!", "¡Volcanes tifoideos!", "¡Sapos, culebrinas y cornucopias!". Todo esto queda más que suavizado tras la minitempestad de 1956 y algunos personajes, como el demonio Azufrito, el enamoradizo Casildo Calasparra o aquel epítome del matriarcado más agresivo, Doña Tula suegra, eliminados para siempre. Dos años tardará Bruguera en integrar una historieta que prescinda de las características comunes de la casa, ya tan mermadas por las tijeras, e instaure un humor sin referentes sociales y basado en el gag visual, el dinamismo del trazo, especialista en violentos traumatismos, y unos diálogos menos sofisticados y paródicos que los de sus compañeros de revista, diálogos que, en todo caso, buscan la gracia en el literalismo de las frases hechas y con el tiempo se reducirán al lamento redundante: "¡Vaya golpe!", "¡Qué día!", "¡Menuda plancha!" Me refiero, claro, a *Mortadelo y Filemón, agencia de información*, si no el mejor logro de Francisco Ibáñez –yo le otorgaría el honor a *13 rue del Percebe*, ese antecedente insólito de *La vie, mode d'emploi* de George Perec--, sí el de mayor éxito internacional, mediático y resistente al tiempo, pues los desastrosos detectives siguen ahí, en activo, cincuenta años después. La firma de Ibáñez no era desconocida para los niños que seguían *La Risa* o el efímero *Paseo infantil*, pero cuando lo contrata Bruguera en su búsqueda de jóvenes talentos que sustituyeran a los que se les habían rebelado para crear *Tiovivo*, nadie podía imaginar que aquel

veinteañero se convertiría en la gran figura de la editorial que exprimiría industrialmente hasta la exhaustión, el autoplagio y el uso de "negros" las repercusiones comerciales de *Mortadelo*. Quien firma estas líneas (con nostalgia aún por el lenguaje hiperbólico del antiguo *Pulgarcito*) era lector semanal de la revista cuando Ibáñez introduce el nuevo estilo que acabará por imponerse. En palabras del mejor ensayista sobre el tebeo español de esa época, Antonio Altarriba, "en lugar de propiciar la carcajada en función de unos modelos sociales, (Ibáñez) lo hace en función de unos modelos ficcionales". Nunca se nos dice en qué ciudad viven el Repórter Tribulete, don Berrinche o Heliodoro Hipotenusa pero, a pesar de ser vecinos de la imposible calle del Pez, por ejemplo, todos intuíamos que conocíamos aquellos paseos y plazas, que eran las mismas o parecidas a las que recorríamos para ir al colegio o al salir del cine. Mortadelo y Filemón, por su parte, viven en una ciudad anónima que es todas las ciudades y puede identificarse con cualquiera de ellas. Hemos salido del costumbrismo crítico para inaugurar la historieta de humor del desarrollismo español, más universal, más deshumanizada, más dependiente del batacazo espectacular.

En otro lugar he defendido la tesis nada original de que en la evolución de *El Guerrero del antifaz* (1943) a *El Capitán Trueno* (1956) se cifraba no sólo la modernización del tebeo de aventuras sino la personalidad de una generación de compatriotas. No insistiré en ello. El Guerrero, que no sale de la península hasta bien avanzada la colección, es nacionalista, autárquico, trágico y monolítico; el Capitán, que nunca cesa de viajar, es internacional, demócrata, no evita las risas y disfruta de la vida (aparte de tener una novia más

sexy). Me refiero, por supuesto, al genuino Capitán Trueno, el de los cuadernillos apaisados (guión de Víctor Mora, dibujos de Ambrós), no a las variantes que ideó la avaricia de Bruguera para explotar el tirón del aventurero que pasó por las páginas de *Pulgarcito* –cuyos primeros episodios yo también aceptaría en el canon, especialmente el de Akrón el hechicero que está a la altura de los mejores – y obtuvo su propia revista en formato vertical, *El Capitán Trueno Extra*, con más de 400 números publicados entre los que es imposible individualizar uno solo que esté al nivel de la intensidad y emoción que nos habían enganchado al personaje, por no hablar del descuido de los dibujos y las incoherencias de las historias en las que metían mano todos los pobres mercenarios que la insaciable editorial reclutaba por cuatro perras. De todos modos un nuevo recrudecimiento de la censura liquidó los tebeos de aventuras en su presentación tradicional; *El Capitán Trueno* se despedía en 1968, dos años más tarde que *El Jabato* y sólo uno después de su rival en andanzas medievales, el *Guerrero*. Incluso los cuadernillos de la editorial Maga, donde sobrevivía mal que bien el tenaz Manuel Gago, se rindieron a la evidencia de que, más que la intolerancia de la censura contra la violencia consustancial al género, los cambios de la sociedad española y de sus formas de ocio, y la omnipresencia de la televisión, hacía tiempo que habían vuelto anacrónicos los tebeos de toda la vida. Los últimos productos se encuentran entre los menos memorables de aquellas colecciones que quedaron obsoletas por incapacidad de adaptación (que sí mostraron temporalmente las publicaciones de humor) a unos niños que venían más resabiados por las alegrías consumistas del país.

En una reciente retrospectiva del pintor y diseñador andaluz Manolo Cuervo me llamó la atención una obra de 1997 que se titulaba *El carnaval de los superhéroes*; en vez de los esperables Spiderman, Batman o X-Men del universo yanqui, el artista había reproducido al Coyote con el dedo en el gatillo y dando la espalda al inefable Guerrero del antifaz. Otros compañeros de su generación como Curro González o Ricardo Cadenas han utilizado personajes del cómic –Tintin, Mickey, Popeye, Superman-- que se integraban en la cultura visual, o en los rechazos conceptuales, de unas creaciones que continúan, amplían y critican la herencia del pop. Cuervo recurre a los tebeos españoles. ¿Homenaje, nostalgia, ironía? Lo cierto es que mientras vivan quienes fueron niños en la edad de los tebeos, éstos seguirán siendo estímulos de la memoria, iconos del recuerdo, fantasmas amables de nuestro imaginario colectivo.