

Los comics del franquismo

Salvador Vázquez
de Parga



La afición de Salvador Vázquez de Parga por el cómic proviene de su infancia. Creció al compás de las aventuras de Cuto el Coyote y el Guerrero del Antifaz pero ello no le impidió seguir los estudios jurídicos que fundamentan su actual profesión.

Índice de contenido

[Cubierta](#)

[Los cómics del franquismo](#)

[Introducción](#)

[Los condicionamientos formales y sociales](#)

[1. Los géneros](#)

[2. Cómic adulto y cómic infantil](#)

[3. La censura](#)

[4. Los medios difusores](#)

[Revistas infantiles y tebeos](#)

[La prensa diaria y semanal](#)

[Los libros](#)

[Las ideas](#)

[1. El género aventurero](#)

[a\) Cómic integrado](#)

[b\) El cómic no integrado](#)

[2. El género humorístico](#)

[a\) Testimonio conservador y crítica subversiva](#)

[b\) La irrealidad y el «non sense»](#)

[3. El cómic femenino y sentimental](#)

[Educación de las jóvenes y romance amoroso](#)

[4. El cómic infantil](#)

[La fabulación maravillosa](#)

[Conclusión](#)

[Índice alfabético de historietas españolas citadas en el texto](#)

[Bibliografía general](#)

[Autor](#)

INTRODUCCIÓN

En el mundo de las realidades sociales, el cómic como lenguaje, como medio de expresión y de comunicación, ha producido una serie de resultados que no sólo emanan del mundo social y son creación del mismo, sino que además reflejan su estructura y su ideología.

La ideología, como sistema de creencias sociales que encierra las correspondientes normas de conducta, actividades y valoraciones (al servicio de determinados intereses), es sin duda uno de los ineludibles condicionantes del cómic como producto de una sociedad, pero es a la vez, en una u otra forma, su contenido último como reflejo de esa conducta, de esas actitudes y de esos valores latentes en el cuerpo social en el que el cómic se desarrolla. Por ello, el cómic no carece de una estructura sociológica e ideológica que, al margen de su interés artístico o como integrante de él, merece una reflexión.

Porque si el cómic, medio de comunicación social compuesto de dos elementos significativos, se ha convertido en el octavo arte, la validez artística de sus obras ha de radicar precisamente en la feliz conjunción de una forma y de un contenido que implica la actuación de una ideología, y aunque, como todo arte, el cómic no pueda sustraerse a las influencias sociales e ideológicas que lo circundan, necesariamente ha de adoptar una determinada actitud ante ellas,

positiva, negativa o neutra, que en ningún caso impedirá aquella actuación.

De esta primera formulación aparece evidente que de la dicotomía significativa del término cómic, como especial medio de comunicación de masas y como producto de esa comunicación, es al segundo al que va a hacerse referencia. Es lamentable presenciar cómo los estudiosos del tema han tendido habitualmente a confundir ambos conceptos generalizando para el primero cuanto puede predicarse del segundo. Por ello, y para evitar cualquier confusión, se hace preciso puntualizar que el cómic como lenguaje comporta una serie de caracteres y posibilidades que le permiten transmitir cualquier clase de mensaje por el medio que le es propio de la sucesión seriada de viñetas interdependientes vinculadas por su continuidad, mensaje que, al menos en teoría, no implica forzosamente una narración de hechos concretos sino que puede limitarse a la transmisión de ideas, si bien en la práctica se trata de un lenguaje eminentemente narrativo.

Y estos mensajes, sean del tipo que fueren, en cuanto a su contenido, han de materializarse, para cumplir su cometido, en objetos cuya producción industrializada los haga eficaces para la comunicación masificada. Sobre estos objetos industrializados, portadores de mensajes de masas, y no sobre el lenguaje historietístico en general, ha de versar cualquier investigación sociológica y artística que pretenda desentrañar las notas definitorias de la sociedad histórica que los produjo.

Es pues indudable que cada cómic o historieta nace ya marcado por ciertos condicionamientos sociales y es por tanto lógico que arrastre las líneas ideológicas estructurales de la sociedad de que se trate, bien hayan sido impuestas coercitivamente por el poder público, bien se hayan fraguado naturalmente por la actuación interna del cuerpo social;

lo contrario supondría una rebelión que el sistema, cualquiera que fuere, no podría consentir; incluso en las sociedades que permiten la crítica abierta de las instituciones, esta posibilidad crítica forma parte de su intangible ideología.

En cualquier caso el cómic se ha convertido también en un objeto industrial con fines marcadamente económicos que limitan su estructura y características en el marco espacio-temporal en que se desarrolla, fuera del cual, como producto de la cultura de masas, no podría subsistir. En este sentido la historieta también ha de reflejar la ideología que dogmáticamente haya definido la sociedad en que está inmersa, y sólo un cambio de esa ideología podría traer como consecuencia una variación de los conceptos definidos por el cómic industrial, concepto que lógicamente no pueden coincidir con los de las minorías elitistas, progresistas o revolucionarias, las cuales utilizan también en ocasiones el lenguaje del cómic para propagar sus ideas que, en definitiva, quieren imponer con el mismo dogmatismo en sustitución de las imperantes, sin pretensión en este caso de que el vehículo historietístico llegue a ser un cómic mayoritario por estar dirigido a fines distintos de los puramente crematísticos.

Independientemente de ello, el cuerpo social como destinatario receptor y consumidor del cómic comercial, incide en éste imponiendo sus condiciones que lo limitan y conforman: los gustos, las modas, las preferencias, son factores fundamentales de los que no puede evadirse la producción de historietas para alcanzar su objetivo económico.

Historiar los avatares de la publicación de cómics en la época franquista puede revelar solamente la forma como funcionaron en España ciertas instituciones durante 36 años, puede poner de manifiesto una forma de actuación del gobierno dictatorial español con relación a unas materias de-

terminadas y puede descubrir finalmente algunos de los condicionamientos que consciente y a veces coactivamente tuvo que soportar el cómic español durante ese período, condicionamientos que de una u otra forma se incorporaron al propio cómic para determinar parte de su esencia. Pero este estudio histórico, por demás interesante, no develará las características, los valores, las esencias de esa sociedad a la que el cómic iba destinada y que con su conducta frente al mismo había de presionar igualmente su producción, si bien ahora por los medios lógicos derivados del fluir histórico del cuerpo social. Porque es evidente que un detenido acercamiento al cómic español de aquellos treinta y seis años comprendidos entre 1939 y 1975 ha de traslucir todas y cada una de las notas que caracterizaron a la sociedad de esos años en su marcha evolutiva a través de distintos períodos. La ideología franquista, en sus aspectos político, económico, religioso, comunicativo, etc., ha de verse forzosamente reflejada, para ser aceptada o veladamente criticada, en los cómics de su época, y también habrá de vislumbrarse la respuesta de la sociedad a esa ideología; incluso aquellas historietas que pudieran calificarse de apolíticas, no pueden estar vacías de un contenido ideológico, aunque sea mínimo e inconsciente, como punto de partida de todo acto humano.

LOS CONDICIONAMIENTOS FORMALES Y SOCIALES

Para averiguar el reflejo ideológico del cómic español en un período tan definido como el correspondiente a la dominación del sistema franquista, se hace interesante una previa visión general de sus condiciones formantes y deformantes, insertas unas en factores connaturales al lenguaje de la historieta o al modo de utilización del mismo, implícitas otras en el medio de difusión o soporte material del cómic y derivadas las terceras de aspectos externos, bien sea elaborados por la evolución interna del cuerpo social (consideración y valoración del cómic por la sociedad), bien impuestos coactivamente por el sistema oficial (censura). Puede así afirmarse que existen unos condicionantes formales, los primeros; otros de marcado matiz social, los últimos, y otros, los segundos, de carácter mixto.

1. LOS GÉNEROS

Los condicionantes connaturales al modo de utilización del lenguaje de los cómics son sin duda los menos importantes, dado que ofrecen posibilidades electivas respecto a los elementos formales de la historieta.

Es ya clásica, en este punto, la diversificación del cómic en dos alternativas que responden a las dos posibilidades narrativas del grafismo que utiliza como uno de sus esenciales elementos. Se distingue así el cómic realista, también denominado, por su temática general, cómic de aventuras, que intenta reproducir gráficamente la realidad con la máxima fidelidad posible, del llamado cómic humorístico, cuya iconografía distorsiona la realidad en aras de un resultado festivo con contenido crítico, irónico o simplemente gracioso.

En general, ambas clases de cómic tienen además una Estructura interna diferente, pues mientras el primero de ellos requiere un espacio relativamente amplio, una continuidad imprescindible para plasmar los sucesivos momentos de la acción y para reflejar la idiosincrasia de los personajes al cómic humorístico le es suficiente presentar un gag, una situación autoconclusiva e independiente capaz de hacer sonreír al lector, si bien la sucesión de diversos gags de un mismo personaje permitirán también definir el carácter de éste.

Ambos géneros de cómic no están sin embargo absolutamente divorciados, sino que la especialización temática dentro de cada uno de ellos ha derivado hacia el nacimiento de subgéneros que en general no se integran plenamente en ninguno de aquellos dos grandes campos. Y no se

trata ya de la realización de cómic aventurero con grafismo irreal o caricaturesco al estilo de la escuela belga, o de cómic humorístico con dibujo realista como en algunas *strips* americanas, sino, sobre todo, de la creación de nuevas posibilidades narrativas a través de diversas combinaciones temáticas e iconográficas.

Durante el período franquista florecen especialmente dos de estos híbridos subgéneros logrando una pujanza y una personalidad dignas de ser tenidas en cuenta. Se trata del cómic femenino, que relata anécdotas graciosas o de tipo romántico y sentimental utilizando un grafismo realista que destaca los detalles de confort y modernismo de la vida cotidiana, y del cómic netamente infantil, emparentado en su temática con el cuento para niños, que incide en el relato aventurero o humorístico con gran simplicidad y asepsia, protagonizado muchas veces por animales antropomorfos, o al menos parlantes, o por seres irreales, mediante un dibujo deformante.

Se infiere de todo ello que el cómic aventurero inventa una realidad artificial e inexistente, poniendo a su servicio todos los medios a su alcance para darle visos de verosimilitud y obtener un resultado convincente. El cómic humorístico reproduce una realidad natural y existente disimulándola con la distorsión del grafismo y la exageración de situaciones.

El cómic femenino recrea una realidad existente sublimándola hasta hacerla artificial. El cómic infantil inventa una realidad artificial e inexistente acentuando su artificiosidad e inexistencia.

Se hace conveniente por ello el tratamiento separado de cada una de estas clases de historietas, pues su distinto planteamiento y contenido han de conducir forzosamente a conclusiones diversas.

2. CÓMIC ADULTO Y CÓMIC INFANTIL

Más interesantes que los formales son los condicionantes sociales del cómic, derivados de factores externos que inciden en la estructura histórica del mismo consciente o inconscientemente.

En este último sentido sabido es que el cómic, nacido de las «Historias en Imágenes» de mediados del pasado siglo, tuvo un acelerado desarrollo en los periódicos americanos a partir de las postrimerías de la centuria. El 5 de mayo de 1895 nacía en las páginas del *New York World* el *Yellow Kid* o *Niño Amarillo* que habría de encabezar la larga serie de héroes de papel que desde entonces han salido de los rotativos estadounidenses, bien de las tiras que éstos publican diariamente (*cómic strip*), bien de los suplementos dominicales en color (*sunday pages*). En cualquier caso es obvio que el cómic americano nació y continúa subsistiendo en un medio material, el diario, destinado a las personas adultas, y por ello ese cómic está dotado de unas connotaciones normales en la vida del adulto americano medio. La proliferación del cómic hizo surgir, también en los Estados Unidos, una serie de revistas especiales (los *cómic books*) como nuevo soporte material de aquellas historietas, revistas que al especializarse no ya en su lenguaje sino también en su temática, dieron lugar a toda una serie de subgéneros entre los que se cuentan el cómic infantil y el juvenil. Pero cualquiera que sea el contenido de estas revistas, lo cierto es que el americano medio está acostumbrado a consumir historietas porque considera al cómic como un medio de expresión narrativa que no va en sí ni por sí dirigido a un sector determinado de público, sino que estima

que por ese medio pueden contarse historias de cualquier clase a cualquier tipo de público, y considera natural la existencia de cómics infantiles como una derivación de los de adultos.

Pero paralelamente a esta rápida evolución americana surgida de la competencia comercial, el viejo cómic europeo sufrió un desarrollo mucho más lento en cuanto a técnica y difusión que lo relegó en principio a las páginas de las revistas satíricas y festivas y más tarde a los severos semanarios moralizantes dedicados a la infancia, que, con el discurrir del tiempo, fueron cediendo su espacio a la historieta ilustrada en detrimento de las secciones literarias que perdían aceptación. La influencia del cómic americano sobre el europeo se va haciendo cada vez más patente en esta primera época hasta llegar a una unificación esencial del lenguaje pero no de sus circunstancias.

Resulta pues claro que si el nacimiento de la historieta europea utilizó un vehículo distinto que el de la americana, una de las mayores diferencias del contexto en que una y otra se desarrollan es la relativa a los originarios receptores de la misma, pues es obvio que si el periódico diario se proyecta a un amplio y heterogéneo sector de público todo lo masificado que se quiera pero por eso mismo de calidades medias, el soporte del cómic europeo, por su propia naturaleza, hace que éste haya de canalizarse hacia un público infantil o a lo sumo juvenil, hasta el punto de que incluso la publicación europea de los cómics periodísticos americanos llevó consigo, en todos los países, una censura o adaptación oficial a las mentes poco desarrolladas que habían de captarlo.

La diversificación del medio fundamental de difusión del cómic en Europa y América ha producido, pues, lógicamente, una serie de consecuencias, condicionadoras de los respectivos productos, derivadas sobre todo del distinto contexto socioeconómico en que ambos se desarrollan. Y así, mientras el cómic americano se publica simultáneamente

en gran número de periódicos, algunos de ellos de gran tirada, y se difunde normalmente a distintos países, el europeo aparece generalmente en una única revista de tirada más reducida, y como corolario de ello, si el primero se obtiene involuntariamente al comprar un periódico con fines informativos, el segundo ha de adquirirse especialmente, muchas veces por persona distinta de su destinatario el niño.

Esta infantilización europea del cómic, que durante muchos años impidió la producción de historietas de determinadas temáticas en este continente, vino a afectar no sólo al producto sino también al medio. Es decir, no sólo se envileció la historieta como subproducto infantil apto para personas poco cultas, sino que también el cómic como lenguaje llegó a considerarse como un sustitutivo para analfabetos del lenguaje escrito, con una serie de connotaciones supuestamente negativas que lo hacían perjudicial en su esencia para los principios espirituales y culturales de la formación del individuo.

Pero a pesar del mal concepto público en que pudiera caer en Europa la persona adulta lectora de cómics, desde el primer momento aparecieron aficionados a quienes interesaba o simplemente atraía el resultado narrativo de este medio, y, conscientes de ello, ya los primeros autores de cómics europeos tuvieron en cuenta esta circunstancia (extraña a los cómics infantiles americanos), de tal modo que la mayoría de las historietas producidas en este continente se hicieron pensando en un público receptor mucho más amplio que el oficial destinatario. Si por este motivo surgieron pronto en los países europeos más liberados de prejuicios círculos de aficionados y estudiosos del cómic, a partir de la década de los sesenta el cómic europeo sufre una clara diversificación al iniciarse el interés de los intelectuales franceses e italianos por esta nueva manifestación de la cultura de masas; este interés se amplió a las capas pseudointelectuales de la alta burguesía, y comienza así un movi-

miento favorable, rápidamente detectado por la industria editorial, que tuvo como resultado la publicación de un nuevo tipo de cómics en lujosas y costosas ediciones, generalmente teñidas de erotismo, destinadas exclusivamente a un público adulto, a la vez que un desarrollo del lenguaje de la historieta por vías hasta entonces inexploradas en Europa.

La propaganda política en los cómics oficiales diez años después de finalizada la guerra civil (*El Alcázar no se rendirá jamás*, por Vigil).



Colón: tras el descubrimiento, la desilusión (*El Mar Tenebroso*).



La extraña paz de Hernán Cortés (*El País de los Tesoros*).

En España, sin embargo, el atraso cultural resultante de una serie de avatares históricos, incrementado por el hecho de la guerra civil y por la ideología del régimen político subsiguiente, ha mantenido al cómic, en opinión de las gentes bienpensantes, en la consideración de un subproducto deleznable, cuyos peligros e incluso estragos entre la