

Historieta o Cómic

Biografía de la narración gráfica en España

editado por Alessandro Scarsella, Katuscia Darici, Alice Favaro

De los comics a los cómic: historia de una mutación genética

Paola Bellomi

(Università degli Studi di Verona, Italia)

Abstract Spanish comic strip has a very long tradition and its development has been very often parallel to that of journalism. In this scenario the magazine *Triunfo* (1962-1982) played an important role as a democratic and progressive media during the repressive and paranoiac Francoist regime. The aim of this essay is to study the efforts made by the comic strip's editorial staff of *Triunfo* in order to establish the significance of their work in the process of cultural and ideological change driven by the magazine. Chumy Chúmez, Sempé, Máximo and Núria Pompeia are only some of *Triunfo's* big names that made the history of the Spanish comic strip.

Sumario 1 Introducción. – 2 Chumy Chúmez. – 3 Núria Pompeia. – 4 Quino. – 5 Conclusión.

Keywords Spanish comic strip. Triunfo. Graphic novel. Francoist regime.

1 Introducción

«Las nuevas generaciones reclamaban su derecho a un nuevo humor, al suyo, al de su tiempo»: estas palabras son de José Ángel Ezcurra, director de la revista de cultura general *Triunfo*, activa de 1946 a 1982 (Ezcurra 1995, 547). Ezcurra se estaba refiriendo al nacimiento del semanario *Hermano Lobo*, una revista de humor que se publicó en España de 1972 a 1976 y que nació de una idea de Chumy Chúmez (José María González Castrillo), historietista también de *Triunfo*. *Hermano Lobo* recuperaba la tradición de las revistas de humor como *La Ametralladora* y *La Codorniz* y reunía en una sola revista un género periodístico que ya se encontraba en su hermana mayor, aunque de manera más diluida, o sea el del humor, tanto el gráfico como el discursivo. De hecho *Triunfo*, ya a partir de 1962, cuando de revista de espectáculos pasa a ser una revista de cultura general, había decidido incluir también este tipo de lenguaje en su discurso mediático. *Triunfo* se transforma gradualmente en uno de los puntos de referencia de los progresistas españoles. En la perspectiva ideológica de esta publicación, la cultura toda entra en el área de discusión, sin perjuicios entre cultura alta y baja, entre clásicos y modernos, entre literatura e historieta. Cualquier

Biblioteca di Rassegna iberistica 4

DOI 10.14277/6969-146-1/RiB-4-7 | Submission 2016-09-05

ISBN [ebook] 978-88-6969-146-1 | ISBN [print] 978-88-6969-145-4 | © 2017

producto artístico se considera en su contexto de origen y/o en el de recepción; no hay exclusiones o depuraciones *a priori* puesto que tanto la Cultura con mayúscula como las subculturas tienen repercusiones en la sociedad. Además en *Triunfo* no se publicaban muy a menudo textos originales, como poemas, cuentos u otras muestras de literatura de creación; los que sí pueden considerarse como textos y productos originales propios de la revista son, por supuesto, los artículos, comentarios y demás géneros periodísticos, y también las portadas (en algunos casos verdaderas obras de arte pop) y, como no, las viñetas de humor.

El humor que se halla en *Triunfo* tiene principalmente dos modalidades: la verbal, o sea un humor hecho de palabras escritas, y la gráfica, o sea un humor ilustrado.

Por lo que se refiere a la primera casuística, el experimento más logrado fue el de Luis Carandell; de 1968 a 1975 el periodista se ocupó de la sección humorística «Celtiberia», una de las más apreciadas por el público; se trataba de una página en la que se recopilaban materiales de diferente procedencia, como noticias de prensa, anuncios publicitarios, cartas de lectores, etc., todos montados en un original *collage* que, con una mirada irónica y satírica, dibujaba la sociedad española, arrojando luz sobre sus tics, sus miedos, su ignorancia e inmadurez.

Los colaboradores de *Triunfo* habían entendido la importancia que la imagen había ido ganando en la comunicación. Con la difusión de la televisión el fenómeno se amplifica y, junto a éste, se suma otro, típico de la sociedad contemporánea, o sea el empleo de la imagen publicitaria para crear nuevos mercados (Bozal 1971, Vázquez Montalbán 1972). El Pop Art había dejado que los niveles y los registros se mezclaran, como demuestran las series de *Campbell's* de Andy Warhol o los cuadros-viñetas de Roy Lichtenstein. En *Triunfo* también el humor gráfico llega a ser un instrumento para cuestionar la realidad a través de la estética del fragmento, de la unidad mínima establecida por el espacio reducido de una viñeta; si aceptamos como válida la definición que el DRAE da de «historieta», o sea una «serie de dibujos que constituye un relato cómico, dramático, [...] con texto o sin él» (RAE 2010), podemos interpretar las viñetas que, número tras número, se publicaron en *Triunfo* como una biografía dibujada de la situación española y no solo.

Conscientes de la fuerza comunicativa del dibujo, en la revista se dejó mucho espacio al humor gráfico. La primera firma que apareció en la nueva época de *Triunfo* fue la del francés Jean-Jacques Sempé, «el humorista que hace reír a Europa», como se anunciaba en su primera colaboración (Sempé 1962, 103). Junto a él, se incorporaron artistas tanto extranjeros como españoles; el listado, que no pretende ser exhaustivo, comprendería los nombres de Tetsu (Roger Testu), Máximo (Máximo San Juan Arranz), Cork (Cor Hoekstra), Bellus (Jean Bellus), Quist (Harlin Quist), Pablo (Pablo San José), Copi (Raúl Natalio Roque Damonte Botana), Núria Pompeia (Nu-

ria Vilaplana Buixons), Feiffer (Jules Feiffer), Soro (Francisco Soro Villas), Quino (Joaquín Salvador Lavado), Malcolm Hancock, Ops (Andrés Rábago García), Perich (Jaume Perich Escala), Eguillor (Juan Carlos Eguillor Uribarri), Regueiro (Francisco Regueiro Bravo), Saltés (Tomás García Asensio), Ric Ric (José Luis Rodríguez Menacho), Junco (Juan Manuel Álvarez Junco), Vázquez de Sola (Andrés Vázquez de Sola), Joan Cruspina, Philippe Honoré, Carlos Romeu Muller y por supuesto Chumy Chúmez, por un total de más de 3100 «historietas dibujadas» publicadas en veinte años.

Si al comienzo de los años sesenta en *Triunfo* se privilegia un humor más inmediato, más fácil e inofensivo, con los cambios que la revista atraviesa, evoluciona el mensaje ideológico y también se transforma el lenguaje gráfico. Por lo que se refiere al tamaño, normalmente se trata de viñetas de formato reducido, que ocupan una parcela de la página o, al revés, pueden llegar a ocupar, como máximo, una página. Por lo que se refiere a la serialidad, las situaciones que se crean en una viñeta habitualmente no siguen en el número sucesivo; y sin embargo, leyendo hoy los trabajos de los autores que han participado en la aventura de *Triunfo*, nos damos cuenta de que hay unas determinadas líneas narrativas que unen los que habían nacidos como eventos puntuales. Dada la cantidad de datos disponibles, para trazar las mutaciones que el humor gráfico atraviesa en *Triunfo*, me limitaré a analizar tres ejemplos, significativos por la originalidad de las ideas y de la narración; se trata de las firmas de Chumy Chúmez, Núria Pompeia y Quino.

2 Chumy Chúmez

Chúmez es quizá el historietista más paradigmático de la parábola periodística de *Triunfo*; a él se deben casi 600 contribuciones de 1966, año en el que se incorpora en la redacción, a 1976, cuando firma su última viñeta. En los dos primeros dibujos Chúmez presenta los que serán los protagonistas de su personal historia de España: el trabajador pobre y el rico aristócrata, cuyas personalidades se definen en el dibujo por medio del vestuario, o sea la típica boina para el labrador y el sombrero de copa para el noble. El horizonte ideológico ya está trazado. A partir de aquí Chúmez se hace testigo de los cambios sociales que interesan los españoles y, en concreto, la ineficacia de las políticas de reforma agraria que obligan a tantos campesinos dejar sus tierras para buscar trabajo antes en los centros urbanos y, después, fuera de España. La progresiva emigración a la que la improductiva economía ibérica fuerza a los ciudadanos se traduce, en imágenes, con la desaparición gradual en los dibujos de la figura del campesino. Véamos algunos ejemplos. En una viñeta de 1966 aparecen en primer plano dos aristócratas hablando y, detrás, casi completamente cubiertos y, por tanto, invisibles, un campesino y su asno. En el pie se lee: «ADELANTO: De momento ya se ha hecho una

reforma de la manera de hablar de la reforma agraria» (Chumy Chúmez 1966, 218: 6). Año tras año la situación sigue empeorando y Chúmez concede a los labradores la voz que en la vida real no tienen, pero la sonrisa que sus palabras provocan en el lector es amarga (1967, 272: 9). En las viñetas que se subsiguen semana tras semana, el espacio está cada vez más ocupado por el campo, antes con cultivos y al final desierto, mientras que las figuras humanas casi desaparecen y dejan su sitio al burro, ya sin dueño; el proceso de desertificación tanto simbólico como concreto se amplifica a través del uso de la página: de hecho, en muchas ocasiones Chúmez puede contar con una hoja entera, de color, con un impacto visual mucho más fuerte que las viñetas en blanco y negro de tamaño más reducido (n.ºs 335, 339, 341, 345, 349, 515). La conclusión de la cuestión agraria se resume en una de las últimas ilustraciones que el dibujante dedica al tema: dos contratistas, mirando hacia el campo, dicen: «A: Allí un bloque de apartamentos. Hacia allá, la autopista. Aquí el vertedero. | B: ¡Hombre! Por fin la reforma agraria» (1975, 674: 3).

Sin embargo, en los entornos urbanos la situación no parece mejorar mucho: la crisis económica golpea al ciudadano medio, hasta llevarlo al suicidio (n.ºs 225, 228, 369); las viñetas reservadas a los muertos ahorcados y a los entierros están presente en número sorprendente (n.ºs 232, 406, 437, 478, 485, 515, 522, 534, 629, 641, 651, 653, 678). Chúmez emplea aquí un humor absurdo, que logra poner más aún en evidencia las paradojas de la sociedad consumista y capitalista, basada en la explotación y prevaricación.

El mismo ataque a la hipocresía de las clases financieramente más poderosas se halla en la serie que el historietista dedica al tema de la guerra, en particular a la del Vietnam (n.ºs 235, 275, 297, 340, 368, 372, 429, 523, 568, 578, 585, 596, 639). Muy a menudo las imágenes de guerra están ligadas a otras que tienen por tema la supuesta revolución *hippy*, por un lado, y por el otro los intentos colonialistas que las naciones ricas disfrazan de ayudas pacíficas y humanitarias (n.ºs 217, 230, 268, 324, 389, 415, 537, 626, 683). La brutalidad del capitalismo más desenfrenado se identifica con el dólar, símbolo máximo de la nueva forma de colonialismo a la que ya no le interesa conquistar territorios, sino mercados (n.ºs 333, 347, 369, 388, 400, 466, 711). El mensaje crítico de Chúmez se desdobra y se amplifica: el mundo occidental y civilizado ha fracasado tanto en su presumida supremacía como en su inofensivo idealismo pacifista.

Si normalmente Chúmez se sirve de una viñeta única a tamaño página o del espacio de mitad página para dos escenas, con un trazo simple y poco texto verbal, no se pueden pasar por alto las excepciones a esta marca de estilo. En concreto se trata de una serie de cuentos ilustrados a la manera decimonónica, publicadas de 1970 a 1972 por un total de once historias. La idea es la de recobrar un lenguaje gráfico y un estilo verbal anquilosados para temas de actualidad: el efecto humorístico que nace del choque paradójico entre los dos elementos está garantizado (n.ºs 443, 447, 451, 464). Pero

Chúmez va más allá porque no se limita a retomar imágenes del pasado, sino opera una profunda y verdadera manipulación de los dibujos, construyendo unos *collages* que lindan con el humor absurdo y con los inventos de la ciencia ficción (n.ºs 455, 460, 489). Como ya en las viñetas tradicionales, en estas tiras también el humor es un terreno fértil para la crítica de la realidad y se revelan un espacio de libertad inusitado en una revista: de hecho, los periodistas de *Triunfo* tenían que emplear perífrasis y rodeos de palabras para no llamar demasiado la atención de la administración franquista; en cambio Chúmez llega a ocupar hasta cuatro páginas con sus cuentos ilustrados, un espacio significativo para un semanario, presentando temas muy peliagudos para la España del tiempo, como la pena de muerte, la crisis del instituto matrimonial o la educación de los niños.

Con la Transición, por fin la prensa puede hablar claramente de asuntos políticos, sin demasiadas circunlocuciones; en el caso de Chúmez la reconquistada libertad de expresión se traduce en una serie de diez historietas, en la que el dibujante emplea su trazo característico, pero con una nueva organización del espacio, o sea se divide la página entera en doce cuadrados. Casi en todas las viñetas la acción se presenta en plano general; la progresión se da a través de la modificación de algunos detalles del personaje protagonista y a través del texto; se trata de las reflexiones de un hombrecillo, facha de toda la vida, que no logra entender su presente demócrata, por ser tan parecido a los cuarenta años que acaban de terminar.

Solo en un par de ocasiones Chúmez se aleja de su perspectiva habitual, para privilegiar un montaje en el que se favorece el movimiento y la acción a la reflexión en voz alta del protagonista (n.ºs 699, 705). Sin embargo se puede concluir que el humor de Chúmez, en la Transición también, sigue con su nota amarga, de profunda desilusión (n. 708).

3 Núria Pompeia

El caso de Núria Pompeia es un *unicum* en *Triunfo* por ser una dibujante: una mujer en un entorno de trabajo básicamente masculino; además cuando Pompeia se incorpora en la revista estamos en 1968, una fecha significativa para todo el mundo occidental. La revolución sexual estaba soplando en Europa y en EE UU, menos que en España, pero *Triunfo*, en cuanto que semanario progresista, propone la colaboración de una ilustradora de primera calidad, con una gran capacidad gráfica y con un humor muy inteligente. Para la revista de Ezcurra, Pompeia realiza dos series tituladas *Las metamorfosis* (1968) y *La educación de Palmira* (1970-72). Hay que señalar que en estos casos hay una intención declarada de crear una narración serial, propia de la historieta.

En *Las metamorfosis*, como se puede presumir del rótulo, el lector, o más bien, el espectador asiste a los cambios de forma de los protagonistas

humanos en algún objeto o ser animado. No hay diálogos ni acotaciones, el significado se deduce de la lectura en secuencia de las imágenes. En esta serie la sintaxis narrativa se repite igual en cada episodio, por tanto el código semiótico queda claro al lector a partir de la primera metamorfosis, y sin embargo el placer nace de los logros de Pompeia en crear mutaciones siempre sorprendentes. Las metamorfosis siguen habitualmente un movimiento degradante: en la primera imagen se da una situación de grado cero, neutral, en la que un grupo de personas está cumpliendo una acción cotidiana, como por ejemplo charlar, estar en cola, asistir a una reunión de trabajo; a partir de la segunda situación, en el dibujo se modifican algunos de los elementos de la acción antecedente, y de ahí en adelante hasta que, al final, la imagen inicial se ha transformado por completo, desvelando el mensaje humorístico y crítico de la autora. La protagonista principal de la serie es la sociedad, con sus diferentes representantes en cada viñeta, aunque se trate casi siempre de ejemplos de la burguesía urbana: los jóvenes intelectuales progres, junto con los acomodados. Pompeia registra además un fenómeno ligado al desarrollo de los *mass media*, o sea la creciente importancia que la sociedad da a la imagen exterior, a las apariencias; en estos casos también la mirada de la dibujante es fuertemente crítica y el mensaje que se deduce de estas historietas es la nimiedad de ciertos mecanismos, como los que rigen la sociedad del espectáculo, quizá el mejor ejemplo de la deriva negativa del sistema socio-cultural occidental en el que los mitos de la belleza y de la fama reducen las personas a seres enjaulados, momificados y hasta a simples decorados.

A partir de 1970 empieza a publicarse en *Triunfo* una serie firmada por Núria Pompeia y Manolo V el Empecinado (uno de los múltiples seudónimos que Manuel Vázquez Montalbán empleaba en la revista), con el título *La educación de Palmira*. Se trata de 47 episodios que tienen por protagonista a una joven que, historieta tras historieta, tendría que llegar a ser una mujer adulta, ayudada en esto por los mayores que encuentra en su camino. Las personas que rodean a Palmira pertenecen a su entorno familiar (conservador) y a su círculo de amistades (progresistas): cada bando critica al otro por los ideales y los valores que representa, por tanto la joven se encuentra a medio camino. Durante toda la serie, Palmira no contesta, ni opina, no habla, ni se expresa verbalmente, queda muda delante de la verbosidad de sus compañeros. Palmira logra expresarse a través del signo gráfico: la pequeña línea de su boca, junto con los movimientos de sus ojos detrás de las gafas redondas son más elocuentes que cualquier palabra. La joven es el símbolo de la futura mujer española, que supuestamente está dividida entre el respeto por la tradición y el llamamiento a la libertad (intelectual, sexual, económica, etc.). Solo en el último episodio, después de haber escuchado tanto a su madre, a su padre, a sus amigos, a su cura y a su novio, Palmira toma la palabra, justamente el día de su boda, para gritar un único y rotundo «¡no!». Un no que está dirigido a todo

el sistema en el que se ha educado. Con aquel «¡no!» Palmira rechaza su destino de mujer-virgen-ama de casa y logra encarnar a la verdadera mujer libre, libre de elegir y de vivir según su deseo. El mensaje que llegaba a los lectores de *Triunfo* era seguramente impactante.

4 Quino

El nombre de Quino se asoma por primera vez en *Triunfo* en una reseña que Santiago Rodríguez Santerbás (1971) dedica a la publicación, en España, del primer número de las tiras dedicadas a Mafalda (Barcelona, Lumen, 1970). La misma ironía y la misma voz en contra, símbolos de la niña contestataria, las suministra Quino a otros personajes suyos que aparecen en las viñetas que firma para *Triunfo* a partir de 1976 y hasta el cierre de la revista, en 1982, por un total de más de 200 tiras. Cambian los protagonistas, ya no se trata de la revolucionaria Mafalda, sino de hombres y mujeres adultos, de clase media, que tienen que enfrentarse con las tareas cotidianas de una vida mediocre y gris (Quino 1976, 697).

Quino normalmente dispone del espacio de una página entera, que organiza de diferentes maneras. Puede emplear todo el espacio para dibujar una única escena en la que aparecen, juntos, la causa y el efecto objeto de crítica, como por ejemplo en la viñeta en la que se ve, en perspectiva, el interior de una fábrica en la que los obreros están trabajando en la cadena de montaje para construir armas y tanques. En un rinconcito a la derecha de la imagen se nota el despacho del que podría ser el jefe de la industria o un gerente; de los objetos presentes en la sala destaca un cartel con las siguientes palabras: «El trabajo es salud» (1976, 707: 27). El contrasentido que nace de la contraposición entre el mensaje en el letrero y la visión de la escena es inmediatamente comprensible. En otro eficaz dibujo la división del espacio de la página entera es sinónimo de las divisiones en clases sociales y económicas: se trata de una viñeta ambientada en un teatro-cinematógrafo en el que se está proyectado *La quimera del oro* (1925) de Charlie Chaplin y justamente la escena en la que el actor se está comiendo su propio zapato (1976, 708: 29). La pantalla y el patio de butacas ocupan la parte izquierda de la página; en cambio, la parte derecha está ocupa por los palcos, divididos en tres niveles y decorados como si fueran billetes: en el nivel más bajo, que lleva la cifra «10.000» los espectadores ríen con gran carcajadas, los del segundo nivel, cuyo palco lleva la cifra «1.000», ríen pero de manera más contenida, y por últimos, los que están en el palco de «100» están a punto de llorar. La crítica a las injusticias sociales se expresa aquí con el parangón entre vida real y proyección ficcional. Normalmente estas escenas a toda página son auto-conclusivas, o sea agotan su mensaje en aquel espacio. Hay un caso, en cambio, en el que la historia de una viñeta sigue y se completa en el número siguiente (1978, 804-5). En realidad, tanto en un

dibujo como en el otro, las escenas pueden entenderse y apreciarse por sí solas, sin dependencia la una de la otra, pero es la lectura secuencial que complementa y amplifica el mensaje de ambas. Se trata, en la primera viñeta, del patio de una cárcel en la que se mueven miles de presos; en el centro de la plaza está la entrada de un metro, como si las personas allí presentes fueran libres de moverse, lo cual está sugerido también por los objetos que llevan algunos hombres, como una bolsa con las compras o un maletín; y sin embargo hay algunos detalles que nos recuerdan que se trata de presos, o sea su vestuario y la presencia de un guardia que está caminando al lado de un prisionero. Aquí la lectura es doble: los presos viven en la ilusión de conducir una existencia normal, soñando ir al trabajo o de compras, como cualquier persona libre; o, al revés, se trata de una metáfora del mundo civilizado, prisionero (quizá inconsciente) en el mismo sistema (económico, social, etc.) que él mismo alimenta. En la ilustración que se publica en el número siguiente se ve un edificio derrotado, que podría ser un castillo, y sobre los escombros, un globo que ocupa casi todo el espacio del antiguo edificio. El globo está lleno de vida: de hecho allí se ve representada una escena al aire libre, con algunos hombres con trajes de presos que saltan, muy felices, y se van hacia el horizonte lejano. Solo en un segundo momento, cuando nos fijamos en lo que hay entre los escombros, se nota que hay más hombres, presos y guardias, que miran todos hacia un mismo punto, que se revela ser la cama de un prisionero que está durmiendo. O sea, el globo que ha derribado al edificio (que no es un castillo, sino una cárcel) es en realidad un sueño que el preso está haciendo y los hombres que se ven saltando son una proyección de su deseo de libertad. Si comparamos los dos dibujos, la fuerza del mensaje aumenta porque una posible lectura podría ser que si es verdad que la sociedad nos quiere esclavos, nuestra capacidad de soñar nos puede devolver la libertad hasta derrumbar los muros que nos tienen presos.

Los ejemplos citados resumen algunos de los temas frecuentes en las historietas de Quino, como las injusticias sociales, la prevaricación, la violencia política y la económica y, por supuesto, la falta de libertad. Quizá este es el tema más presente en la colaboración con *Triunfo*: libertad y miedo van ligados y, a través de los dibujos de Quino, el lector va aprendiendo que en la sociedad occidental, rica y consumista, a menudo las cadenas o los muros que limitan a la persona no son reales, sino fruto de un sistema que genera miedos y se alimenta de la fragilidad de los hombres. En varios casos Quino logra crear la atmósfera de alienación de la civilización moderna a través de una narración, por escenas secuenciales, de momentos de la vida de un ciudadano; esto pasa por ejemplo en una historieta (1980, 888: 3) construida en ocho situaciones en las que se ve a un joven que, antes de acostarse, mira al exterior de su casa para asegurarse de que nadie esté afuera, después cierra la puerta con una decena de cerrojos, vaporiza un insecticida en las ventanas y en la puerta; finalmente, se prepara para ir

a la cama, pero antes se pone un casco y, con un cinturón, se inmoviliza a la cama. Solo en la última situación se ve al joven soñando: es él mismo, mientras vuela libre y feliz, sin alas ni nada, sobre la ciudad.

Como Chumy Chúmez, Quino también reflexiona sobre la desesperación que la sociedad de consumo crea; él también dibuja algunos casos de suicidios, aunque con un sentido del humor un poco más esperanzador: en algunas viñetas que tratan el tema la situación es, sin lugar a dudas, desesperada (1978, 799: 15; 1979, 872: 2), pero en otras se ofrece una posibilidad de salvación (1979, 836: 3; 1979, 881: 2) y de rescate por lo menos después de la muerte (1980, 892: 3). Quino identifica como uno de los motivos de la alienación la reglamentación excesiva a la que está sometida la vida: la homologación ha sido desde siempre una de las armas más eficaces para el poder y su no aceptación ha de considerarse una acción de protesta que hay que perseguir. Quino presenta varias situaciones, con tonos a veces más ligeros, a veces más críticos, en las que la trampa de la reglamentación y burocratización de la existencia se pone al descubierto. Así sucede por ejemplo en una secuencia en la que un funcionario tiene que pasar por varios otros funcionarios, llenando, firmando y entregando papeles, hasta que, en la última viñeta puede finalmente volver a sentarse a su escritorio con el objeto que había necesitado de tanto papeleo, o sea un sello para documentos (1976, 712: 3). Quino vuelve sobre el argumento muy a menudo y en algunos casos el lector ni se atreve a sonreír por el efecto inmediato de repulsa y de no aceptación que la situación que está viendo le suscita; y esto pasa cuando Quino logra que el lector se identifique con el personaje que protagoniza la viñeta. La solución normalmente negativa de la escena aniquila la esperanza de libertad. Esto se ve en una viñeta en la que aparece un grupo de hombres sin rostro; cuando uno de ellos se pone a sonreír, recibe los regaños de los compañeros, que le acusan de no respetar a sus sentimientos de tristeza, desesperación, etc., con el resultado de quitarle la sonrisa al pobre hombre, que vuelve a no tener rostro, como sus colegas (1977, 779: 42).

Sin embargo, la imagen del presente que se da en las ilustraciones de Quino es cáustica y sutilmente inquietante.

5 Conclusión

En un acertado artículo publicado en *Triunfo*, Román Gubern (1976, 38-41) explicaba los mecanismos que rigen, desde un punto de vista comunicativo, la así llamada «cultura de masas» que, durante el franquismo, había participado en el sistema de control y adoctrinamiento de sus destinatarios. De hecho, escribía el crítico, había que olvidarse de aquella idea de cultura popular como expresión espontánea de un pueblo, porque, como él demostraba, estaba insertada en el proceso de producción y consumo

tal y como cualquier otro producto, por tanto estaba sujeta a mecanismos de falsificación o mitificación parecidos. Solo con la conciencia de esto se podía «comenzar a planificarse un futuro democrático de la comunicación social en una España democrática» (Gubern 1976, 41). En sus veinte años de publicación, *Triunfo* había participado en el proceso de liberación de la esclavitud informativa franquista con sus propuestas editoriales. Dentro de estas el cómic representó un lenguaje dinámico e inmediatamente eficaz para llegar al lector; y, fiel a su lema de «formar informando», la revista dedicó varios artículos también a la evolución de la historieta y, en particular, a los cómix. En *Triunfo* se publican noticias sobre los primeros festivales reservados al género, como el de Lucca (Gasca 1966); o se dedica un artículo a la conferencia que Eco dio sobre el cómic durante la presentación catalana de su volumen *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* (1969, 350); o aún se encarga a la pluma de uno de los primeros estudiosos de la historieta, Luis Gasca, la tarea de presentar al público español la complejidad de lecturas múltiples que esta literatura tiene (1972, 489); el cómic, en *Triunfo*, llega a ser una herramienta para interpretar los cambios de la sociedad y de su moral, como analiza en un detallado ensayo Carmen García Moya (1981) poco antes del cierre de la revista. Teoría y praxis tenían que caminar juntas, de esto estaban conscientes los redactores de *Triunfo*, historietistas incluidos. Los dibujantes como Chumy Chúmez conocían muy bien la diferencia abismal que había, en la España franquista, entre un cómic y un cómix, o sea entre un tebeo con contenidos fuertemente politizados y uno, en cierto sentido, escapista.

Las tiras y viñetas de los historietistas de *Triunfo* servían para alertar el sentido crítico del lector, a través del humor, de la ironía, de la sátira, de la paradoja. Estos dibujantes tenían mucho que compartir con los historietistas de los cómix que a mitad de los años setenta cobran espacio y valor en *Triunfo* a través de la mirada atenta a los circuitos *indie* de Eduardo Haro Ibars. En una reseña en la que se presentaba, con muchos detalles, la escena barcelonesa y madrileña del cómix, Haro Ibars escribía:

El tebeo marginal español está naciendo, y este libro [*El cómix marginal español*] es su partida de nacimiento. Aunque todavía es pronto para definirlo con claridad, podemos meditar en las palabras de uno de sus autores, Juan Ángel - cuya obra está dotada de una gran carga poética -; dice: «El cómix es una moda - totalmente desinteresada - que se limita a ser fantasía de presos». Yo añadiría que la cultura toda es fantasía de presos, anhelo de libertad. (1976, 70)

En el tiempo de 10 segundos, suficientes para la lectura y comprensión de una viñeta, los historietistas de *Triunfo* han participado todos en la mutación genética del público español, que de una lectura del cómic como simple diversión ha pasado a la comprensión de éste como un lenguaje

más complejo y con mensajes más profundos desde un punto de vista ético, social y político, o sea la comprensión de la historieta como una «fantasía de presos, anhelo de libertad».

Bibliografía

- Bozal, Valeriano (1971). «La revolución de la imagen». *Triunfo*, 478, 22-5.
- Chumy Chúmez (1966-76). «Humor de». *Triunfo*, 213-711.
- Ezcurra, José Ángel (1995). «Crónica de un empeño dificultoso». Alted, Alicia; Aubert, Paul (eds.), *Triunfo en su época*. Madrid: Ediciones Pléyades, 365-688.
- García Moya, Carmen (1981). «Crítica social e historia: Los Comics». *Triunfo*, 9-10, 144-8.
- Gasca, Luis (1966). «La Venecia del cómic se llama Lucca». *Triunfo*, 228, 69-71.
- Gasca, Luis (1972). «Las mil y una galaxias». *Triunfo*, 489, 66-72.
- Gubern, Román (1976). «Cultura de masas y democracia en España». *Triunfo*, 679, 38-41.
- Haro Ibars, Eduardo (1976). «Tebeo y literatura marginal en España». *Triunfo*, 699, 69-70.
- RAE, Real Academia Española (2010). s.v. «Historieta» [online]. *Diccionario de la Real Academia Española Online*. URL <http://www.rae.es/> (2017-03-29).
- Pompeia, Núria (1970-72). «La educación de Palmira». *Triunfo*, 442-512.
- Pompeia, Núria (1968). «Las metamorfosis». *Triunfo*, 304-42.
- Rodríguez Santerbás, Santiago (1971). «El mundo de Mafalda». *Triunfo*, 454, 46.
- Quino (1976-80). «Humor de». *Triunfo*, 697-911.
- Quino (1980-82). «Humor de». *Triunfo*, 1-22.
- Sempé, Jean-Jacques (1962). «Humor». *Triunfo*, 3, 103.
- Triunfo Digital*. URL <http://www.triunfodigital.com/> (2017-03-29).
- Vázquez Montalbán, Manuel (1972). «El pueblo de la tele. Santorcaz, ficción». *Triunfo*, 502, 28-9.

